



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA DA UFBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

LUCAS VALENTIM ROCHA

**PROCESSOS COLABORATIVOS EM DANÇA E TEATRO:
ENTRE NÓS E AS RELAÇÕES DE PODER**

Salvador

2019

LUCAS VALENTIM ROCHA

**PROCESSOS COLABORATIVOS EM DANÇA E TEATRO:
ENTRE NÓS E AS RELAÇÕES DE PODER**

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Doutor em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Gilsamara Moura.

Salvador

2019

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA), com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Rocha, Lucas Valentim
PROCESSOS COMPARTILHADOS EM DANÇA E TEATRO: entre
nós e as relações de poder / Lucas Valentim Rocha. --
Salvador, 2019.
301 f. : il

Orientador: Gilsamara Moura.
Tese (Doutorado - Pós graduação em Artes Cênicas) --
Universidade Federal da Bahia, Teatro/ Dança, 2019.

1. Dança. 2. Teatro. 3. Processos Colaborativos. 4.
Relações de poder. I. Moura, Gilsamara. II. Título.

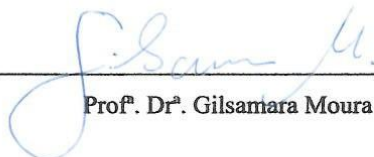
Lucas Valentim Rocha

Processos Colaborativos em Dança e Teatro: entre Nós e as Relações de Poder

Tese aprovada como requisito para obtenção do grau de Doutor em Artes Cênicas,
Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 07 de janeiro de 2019.

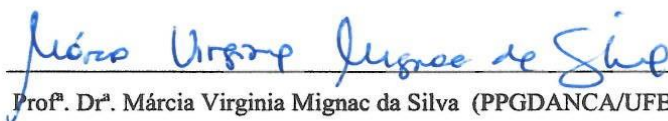
Banca Examinadora



Prof.^ª. Dr.^ª. Gilsamara Moura (Orientadora)



Prof.^ª. Dr.^ª. Ivana Buys Menna Barreto (UNIRIO)



Prof.^ª. Dr.^ª. Márcia Virginia Mignac da Silva (PPGDANCA/UFBA)



Prof.^ª. Dr.^ª. Daniela Maria Amoroso (PPGAC/UFBA)



Prof. Dr. Antônio Flávio Alves Rabelo (UFVJM)

À minha mãe, meu espelho, meu brilho e meu porto seguro;
Ao meu pai por me dar firmeza e estar sempre disponível
quando preciso; e William pela travessia lado a lado,
(r)existimos juntos.

AGRADECIMENTOS

Agradecer é partilhar. Se eu estou aqui, não foi sozinho que andei. Vim sempre de galera. O que escrevo, falo e penso é multidão. Agradecer ter o que agradecer.

À minha família que foi base para que eu pudesse construir minha morada e foi saudade quando eu decidi voar;

Ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA por reconhecer na minha pesquisa uma proposta importante para nossa área de conhecimento;

À minha orientadora Prof. Dra. Gilsamara Moura pela amizade, por respeitar minha autonomia e por acreditar nas escolhas que fiz desde o Mestrado até aqui;

À Escola de Dança da UFBA, onde estudei durante a graduação e o mestrado e, atualmente, tenho o orgulho de estar professor. Por me dar condições de concluir esta pesquisa em afastamento das obrigações docentes;

Às professoras Dras. Daniela Amoroso, Ivana Menna Barreto e Márcia Mignac pela leitura atenta e por todas as contribuições desde o exame de qualificação;

Ao professor Dr. Flávio Rabelo, meu primeiro professor de teatro ainda na adolescência. E mais que isso, um amigo que admiro e que desejo ter sempre por perto. Obrigado por aceitar participar da minha banca e por ser parte da minha vida;

Aos colegas de turma que no decorrer desse processo de doutoramento tantas vezes discutiram e contribuíram com esta pesquisa. Em especial aos amigos Beatriz Adeodato, Thiago Assis e Vanilton Lakka;

À minha amiga-irmã Olga Lamas, por tudo que me ensina. No passo-a-passo nossos caminhos se cruzam para fortalecer o amor que tem em nós.

Aos colegas de profissão que foram entrevistados no decorrer da pesquisa e que tiveram importância fundamental para o desenvolvimento deste trabalho;

A todos os amigos e amigas que de forma direta ou indireta estiveram e estão presentes no que faço. São tantos que não cabe a seleção dos nomes aqui.

Gratidão.

**Orayeyeô, Oxum.
Èpa Bàbá, meu pai Oxalá.**

RESUMO

O trabalho apresentado aqui é parte de uma trajetória artística-docente que tensiona os prazeres e as dificuldades da convivência em grupo. Interessa analisar as relações de poder que permeiam o ambiente colaborativo em alguns grupos, núcleos e coletivos de artistas da Dança e do Teatro no Brasil. Para ampliar a perspectiva de análise, foram convidados outros artistas com experiências em processos de criações colaborativas para compor uma espécie de roda de conversa. Juntos, discutimos sobre encontro, dissenso, autonomia, autoria, hierarquia, relações com instituições de fomento entre outros assuntos que permeiam o cotidiano do labor do artista da Dança e do Teatro. Todos eles são ex-integrantes de grupos, núcleos e coletivos que não existem mais. Findaram seus trabalhos após receberem e executarem algum tipo de projeto financiado para manutenção do grupo. São eles: Couve-flor minicomunidade artística mundial (PR), Núcleo VAGAPARA (BA), Grupo Dimenti (BA), Grupo Alvenaria de Teatro (BA) e Coletivo TeiaMUV (BA). Situada no território dos processos artísticos em colaboração, a pesquisa aqui configurada nesta tese, debruça-se sobre alguns nós/problemas – zonas de tensão na rede colaborativa – que emergem de conflitos, discussões e acordos entre os integrantes. Com a finalidade de complexificar a rede tecida, autores e autoras de áreas distintas do conhecimento como Arte, Comunicação, Filosofia e Ciência Política foram postos em diálogo. A perspectiva de rede também se evidencia na proposta metodológica ao serem entrelaçados procedimentos de metodologias distintas em uma bricolagem. A pesquisa apresenta dados e questões de caráter predominantemente qualitativos e flerta com características da cartografia e da etnografia. A tese é composta por três capítulos interdependentes que falam sobre diferentes tensões (nós da questão) de ordem política, econômica, ética e estética. Apesar da relação de interdependência, os capítulos podem ser lidos separados, ou seja, em outra ordem que não a disposta pelo autor, pois as ideias postas em cada um deles se (in)concluem nos “entre nós” da questão. O primeiro capítulo entrelaça Arte, Política e Filosofia e apresenta uma perspectiva conceitual para pensar o encontro e a convivência entre os artistas como posicionamento político e poético; a coimplicação entre autonomia e colaboração nos processos colaborativos; e tensão entre ética e estética, no sentido de pensar como as relações estabelecidas entre os integrantes e os modos como eles produzem seus trabalhos implicam nas obras que são criadas. Não se pretende, no entanto, analisar as obras, mas manter o foco nos modos de produção. O segundo capítulo entrelaça Arte, Política e Economia e propõe um olhar específico sobre a hierarquia e a autoria quando pensadas no contexto dos processos colaborativos. E o terceiro capítulo ata um nó entre artistas, Estado e instituições de fomento. Trata da participação dos artistas na implementação de políticas específicas para área; da fragilidade e da instabilidade da área da Cultura e suas instituições; de como os artistas se relacionam com a chamada “política de editais”; e da instabilidade dos próprios grupos, núcleos e coletivos em um contexto de subdesenvolvimento econômico e de poucos investimentos na área da Cultura.

Palavras-chave: Dança; Teatro; Processos Colaborativos; Relações de Poder.

ABSTRACT

The work presented here is part of an artistic-teaching trajectory that intends the pleasures and difficulties of coexistence in group. The interest is to analyze power relations that permeate the collaborative environment in some artistic groups, cores and collectives of Dance and Theater in Brazil. In order to broaden the perspective of analysis, other artists with experience in processes of collaborative creations were invited to compose a kind of conversation wheel. Together, we discuss about encounter, dissent, autonomy, authorship, hierarchy, relations with foment institutions, among other subjects that permeate the daily work of the Dance and Theater artist. All of them are ex-members of groups, cores and collectives that no longer exist. They ended their works after receiving and executing some type of financed project for maintenance of the group. They are: Couve-flor minicomunidade artística mundial (PR), Núcleo VAGAPARA (BA), Grupo Dimenti (BA), Grupo Alvenaria de Teatro (BA) and Coletivo TeiaMUV (BA). Situated in the territory of collaborative artistic processes, the research configured here in this thesis, focuses on some nodes/problems – tension zones on collaborative network - that emerge from conflicts, discussions and agreements among the members. For the purpose to make the woven network more complex, authors from different areas of knowledge such as Arts, Communication, Philosophy and Political Sciences were put into dialogue. The network perspective is also evidenced in the methodological proposal by the interlacing procedures of different methodologies in a bricolage. The research presents data and questions predominantly qualitative and flirts with with characteristics of cartography and ethnography. The thesis is composed of three interdependent chapters that talk about different tensions (question nodes) of political, economic, ethical and aesthetic order. Despite of the interdependence relationship, the chapters can be read separately or in a different order than the one arranged by the author, because the ideas in each of them are (in)concluded in the “between nodes” of the question. The first chapter intertwines Art, Politics and Philosophy and presents a conceptual perspective to think encounter and coexistence between artists as a political and poetic positioning; the coimplication between autonomy and collaboration in collaborative processes; and tension between ethics and aesthetics, in the sense of thinking how the relations between the members and the ways in which they produce their labors imply in the works that are created. It is not intended to analyze the works, but to maintain the focus on the production modes. The second chapter intertwines Art, Politics and Economics and proposes a specific look at hierarchy and authorship when considered in the context of collaborative processes. And the third chapter ties a node between artists, State and foment institutions. It talks about artists participation in the implementation of specific politics for area; the fragility and instability of the area of Culture and its institutions; of how artists relate to the so-called “edital politics”; and the groups, cores and collectives instability in a context of economic underdevelopment and few investments in the area of Culture.

Keywords: Dance; Theater; Collaborative Processes; Power Relations.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1:	Primeiro desenho da pesquisa	12
Figura 2:	(Princesa) Ricardo Marinelli	28
Figura 3:	Marca do Couve-flor Minicomunidade Artística Mundial	32
Figura 4:	Linha do tempo dos projetos do Couve-flor	36
Figura 5:	Ex-integrantes do Couve-flor no lançamento do projeto de manutenção da Petrobrás	37
Figura 6:	Marca do Grupo Dimenti	38
Figura 7:	Fábio Osório	40
Figura 8:	Paula Lice	41
Figura 9:	Linha do tempo dos projetos do Grupo Dimenti	42
Figura 10:	Temporada de estreia do espetáculo <i>Chuá</i>	43
Figura 11:	Marca do Núcleo VAGAPARA	44
Figura 12:	Lisa Vietra	46
Figura 13:	Jorge Oliveira	46
Figura 14:	Linha do tempo dos projetos do Núcleo VAGAPARA	48
Figura 15:	Ex-integrantes do Núcleo VAGAPARA no começo do projeto <i>Fragmentos de um só</i>	49
Figura 16:	Marca do Coletivo TeiaMUV	50
Figura 17:	Isaura Tupiniquim	51
Figura 18:	Miliane Matos	52
Figura 19:	Mab Cardoso	52
Figura 20:	Linha do tempo dos projetos do Coletivo TeiaMUV.....	53
Figura 21:	Performance <i>Barroc inha</i> na feira de São Joaquim	54
Figura 22:	Marca do Grupo Alvenaria de Teatro	55
Figura 23:	Raiça Bomfim	57
Figura 24:	Linha do tempo dos projetos do Grupo Alvenaria de Teatro	58
Figura 25:	Imersão criativa para treinamentos e experimentações do Grupo Alvenaria de Teatro	59
Figura 26:	Jorge Alencar	61
Figura 27:	Ellen Mello	61

Figura 28: Lia Lordelo	63
Figura 29: Olga Lamas	66
Figura 30: Isabela Silveira	72
Figura 31: Segundo desenho da pesquisa	130
Figura 32: Fita de <i>möebius</i>	153
Figura 33: Mapa conceitual	164
Figura 34: Terceiro desenho da pesquisa	168

LISTA DE SIGLAS

ACC	Atividade Curricular em Comunidade
BA	Bahia
CECULT	Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas
CEM	Centro de Estudos do Movimento
CNC	Conferência Nacional de Cultura
CNPC	Conselho Nacional de Políticas Culturais
CNPQ	Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
DEM	Partido Democratas
EUA	Estados Unidos da América
FHC	Fernando Henrique Cardoso
FUNAI	Fundação Nacional do Índio
FUNARTE	Fundação Nacional das Artes
GDC	Grupo de Contemporânea da UFBA
IBAC	Instituto Brasileiro de Arte e Cultura
IR	Imposto de Renda
MASP	Museu de Arte de São Paulo
MINC	Ministério da Cultura
PEC	Proposta de Ementa Constitucional
PFL	Partido Frente Liberal
PI	Piauí
PNC	Plano Nacional de Cultura
PPGDança	Programa de Pós-graduação em Dança da UFBA
PR	Paraná
PT	Partido dos Trabalhadores
PUC/SP	Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
SECULT/BA	Secretaria de Cultura do Estado da Bahia
SNC	Sistema Nacional de Cultura
SUS	Sistema Único de Saúde
TGS	Teoria Geral dos Sistemas
UCSAL	Universidade Católica de Salvador

UFAL	Universidade Federal de Alagoas
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UFVJM	Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri
UNICAMP	Universidade Estadual de Campinas
UNIRIO	Universidade Estadual do Rio de Janeiro
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

PRIMEIRO DESENHO DA PESQUISA	12
(COM)POR E CORPAR: o chão que pisei, de onde falo e as pistas no caminho	13
Primeiro nó da questão	22
CAPÍTULO 1 PROCESSOS ARTÍSTICOS EM CO-LABOR-AÇÃO	23
1.1 ARTE E POLÍTICA: prazeres e dificuldades do encontro	65
1.2 AUTONOMIA-COLABORATIVA: exercícios da partilha do sensível	81
1.3 GRUPOS, NÚCLEOS E COLETIVOS: éticas/estéticas do encontro	87
1.4 ENTRE NÓS 1	94
Segundo nó da questão	96
CAPÍTULO 2 PROCESSOS ARTÍSTICOS EM COLABORAÇÃO E RELAÇÕES DE PODER	97
2.1 ENTRELAÇOS: Arte, Política e Economia	106
2.2 HIERARQUIA SITUACIONAL: trânsitos de funções e fluidez nas lideranças	111
2.3 COAUTORIA EM REDE	119
2.4 ENTRE NÓS 2	128
SEGUNDO DESENHO DA PESQUISA	138
Terceiro nó da questão	131
CAPÍTULO 3 PROCESSOS ARTÍSTICOS EM COLABORAÇÃO E AS POLÍTICAS PÚBLICAS DIRECIONADAS À CULTURA	132
3.1 O MONTA-DESMONTA DAS POLÍTICAS CULTURAIS NO BRASIL DE GETÚLIO VARGAS A MICHEL TEMER.....	133
3.1.1 Breve panorama do contexto Bahia	143
3.2 OS ARTISTAS E A “POLÍTICA DE EDITAIS”: submissão e subversão	145
3.3 INSTABILIDADE, ESTABILIDADE, INSTABILIDADE: as estruturas aparentemente estáveis e o edital de manutenção de grupos	159
3.4 OUTROS NÓS	163
TERCEIRO DESENHO DA PESQUISA	168
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	169
ANEXO A	174
ANEXO B	188

Não pretendo que esses textos falem em nome de um coletivo qualquer. Contudo, gostaria que essas configurações coletivas que estão em sua origem, por mais precárias, temporárias, minúsculas ou invisíveis que fossem tivessem deixado nesses textos sua força e sua marca. Em todo caso, um texto não passa disso: uma pequena peça no interior de um agenciamento coletivo de enunciação.

Peter Pál Pelbart (2003, p. 15).

PRIMEIRO DESENHO DA PESQUISA

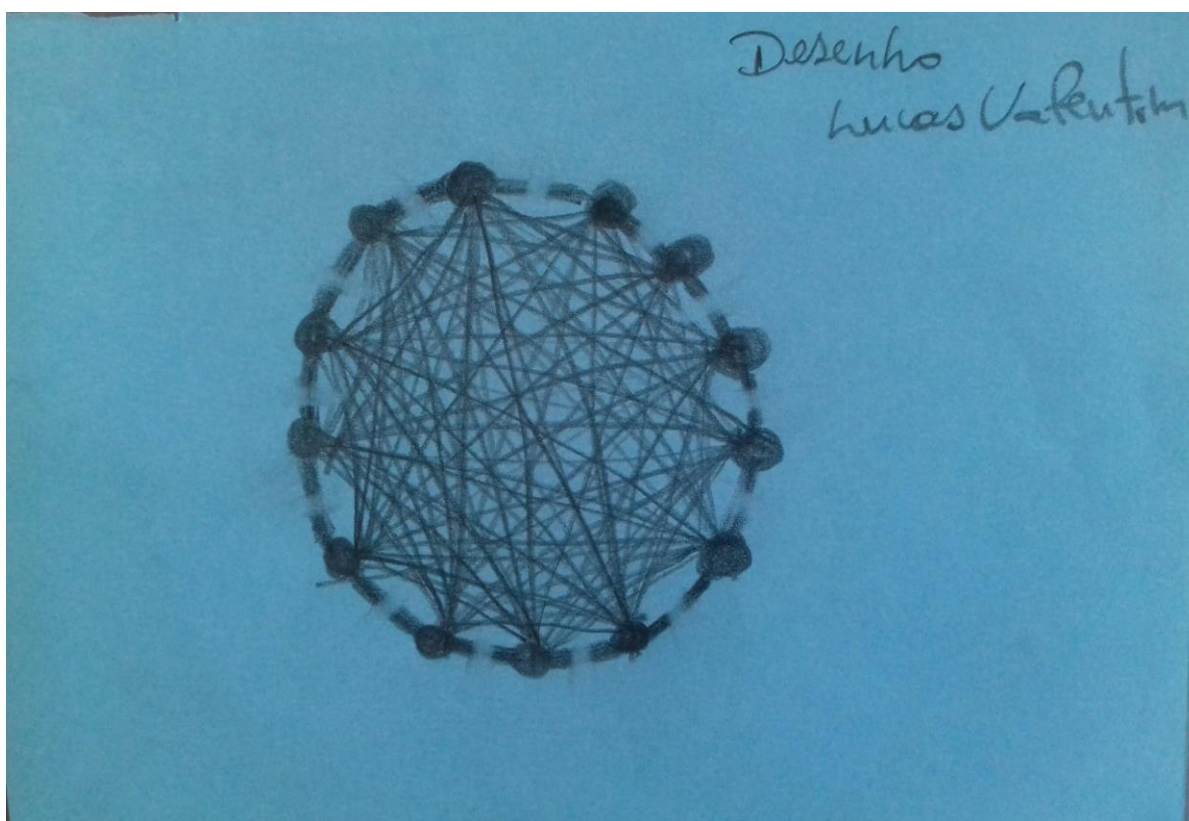


Figura 01: Primeiro desenho da pesquisa. Imagem autoral (Março/2016).

As experiências de/em processos colaborativos, em projetos artísticos, desde sempre me indicaram a roda como possibilidade de encontros, avaliações, planejamentos e discussões sobre as ideias que alimentam as criações. A roda fala da diluição de um poder centralizado. Neste primeiro desenho, revelo as conexões diversas que resultam nas relações entre os integrantes do coletivo. Por outro lado, dá-se a ver uma perspectiva bastante endógena e um tanto ingênua pois mesmo com as fissuras identificadas na membrana que delinea a roda, sugere-se que as proposições artísticas geradas em coletivo são resultantes apenas das relações entre os integrantes do coletivo.

(COM)POR E CORPAR: o chão que pisei, de onde falo e as pistas no caminho

No passo a passo ficam marcas. Pegadas. Rastros, sujeiras, acúmulos, nós. Desejos não realizados, projetos em estado de incubadora e aqui estamos: eu e você que me lê - resultados provisórios de trocas, perdas e permanências. Corpos em evolução no tempo-espaço, corpos *aprendentes*, corpos singulares e plurais em suas singularidades. O chão por onde andei foi de terrenos férteis, são cerca de 15 anos desenvolvendo trabalhos artísticos em dança, teatro e performance, sempre em coletividade e quatro anos como docente da Escola de Dança da UFBA¹. Nestes contextos, venho aprendendo como construir espaços comuns de criação e aprendizagem. Comuns em termos de coletividades dissensuais e de codependência entre criar-e-aprender.

Esta pesquisa, portanto, é resultado provisório das minhas experiências como artista pesquisador, imerso nas práticas colaborativas ao longo dos últimos 17 anos. Uma perspectiva totalmente contaminada pelos anos de convivência com o Núcleo VAGAPARA – coletivo de artistas residentes na cidade de Salvador/BA do qual fui integrante durante 7 anos. Neste contexto, aprendi que convivência e colaboração podem nos tornar (nós, fazedores de arte) mais fortes para lidar com um mercado de trabalho bastante restrito no Brasil e que proporciona poucas condições de produção, circulação e manutenção dos projetos artísticos. Somos sobreviventes, o contexto atual brasileiro nos coloca diante da sobrevida e nós buscamos (re)existir.

Desde muito cedo, o encontro entre diferentes sujeitos com propósitos artísticos e/ou pedagógicos me moviam. O desafio diário de lidar com a diferença, de estar atento às propostas do outro, saber ouvir, aprender a negociar, não me sobrepôr à fala do outro provocando silenciamentos e tantas outras negociações que são necessárias quando estamos em coletividade. São muitas as dificuldades na construção de um ambiente comum, mas não é apenas isso, há uma força no encontro que nos possibilita ir além do que se vai quando estamos sozinhos. Importante dizer que tratamos o comum aqui, nesta pesquisa, não como algo cotidiano e recorrente, mas como algo partilhado entre diferentes sujeitos - uma construção coletiva.

Movendo-me nesta rede instável de fluxos ininterruptos, construí pontes, atei laços e experienciei encontros transformadores. Reconheci assim que os encontros com outros corpos me constitui como sujeito, o que torna esta escrita coletiva, compartilhada. Apesar das palavras serem impressas por essa mão, o pensamento foi gerado por muitos. E como

¹ Ingressei como professor efetivo da Escola de Dança da UFBA em Julho de 2014, após concurso na área de Estudos do Corpo com ênfase em Composição.

parte da vida, o desenvolvimento de uma pesquisa de doutorado é sempre resultado coletivo que faz ecoar multidões nos discursos proferidos, nas metodologias escolhidas e nos modos de dar forma à escrita. Porém, é necessário perceber que esta organização é também singular e carrega em si um modo particular de ver o mundo. E se constitui como resultado de horas de dedicação, elaborações e silêncios. Neste vai-e-vem entre singularidade e compartilhamentos, esta tese vai se tecendo, criando e abrindo possibilidades de outros nós.

São silêncios povoados por muitos: pela lembrança de criança quando minha mãe insistia para que eu partilhasse o quarto com meu irmão: “você têm de aprender a compartilhar!”; pelos primeiros espetáculos de teatro, ainda na adolescência, como integrante do grupo HORAE², onde debatíamos e criávamos coletivamente a partir dos conceitos de verdade, amor e morte; pelas aulas de dança na graduação na Universidade Federal da Bahia, onde sentados em roda falávamos sobre a necessidade de relativizar a hierarquia entre professores e estudantes; pela efervescência jovem e criativa da época da graduação quando convivi na Escola de Dança com o Grupo Quitanda³, o Grupo Go⁴, o coletivo TeiaMUV, o Grupo CoMteMpu’s⁵ e o Grupo de Dança Contemporânea da UFBA (GDC)⁶; pelas experiências já citadas junto ao Núcleo VAGAPARA; pela pesquisa desenvolvida no Mestrado⁷ que agora se prolonga no doutorado com a orientação da professora Gilsamara Moura; pelo exercício da docência em compartilhamento e aprendizado mútuo entre professores e estudantes e onde pude compreender a estrutura colegiada das Universidades Públicas. Tudo processo colaborativo.

Tais experiências me encaminharam a compor esta Tese, no sentido de pôr-junto: eu, enquanto síntese provisória dos tantos outros que são/estão em mim. Como o próprio corpo na perspectiva da Teoria Corpomídia (2005): ambiente de atravessamentos, trocas e contaminações. Katz e Greiner, autoras desta ideia, são professoras do Curso de

² Grupo de teatro do Colégio Marista de Maceió, onde participei da montagem dos espetáculos *Reticências...* (2000) e *Entre Aspas* (2001), ambos dirigidos por Flávio Rabelo.

³ Coletivo criado em 2007, inicialmente se chamava Grupo Quitanda e tinha a direção de Giltanei Amorim. Hoje em dia o grupo não mais existe, mas continua sendo uma marca utilizada por Giltanei em seus trabalhos autorais.

⁴ Grupo formado em 2006 na Escola de Dança da UFBA sob a direção de Tiago Ribeiro. Era composto por artistas e estudantes de outras áreas, hoje em dia não atuam mais juntos.

⁵ Criado em 2005 por estudantes da Escola de Dança da UFBA, o grupo no período de sua produção mais intensa teve a direção artística de Sérgio Andrade. Com a saída de Sergio de Salvador, o grupo parou de desenvolver trabalhos.

⁶ Grupo fundado em 1956 como residente da Escola de Dança da UFBA. Desde então, teve diversas montagens com trânsito de coreógrafos e estudantes, ainda hoje está atuando com produções quase anuais.

⁷ Mestrado desenvolvido no PPGADança/UFBA, sob orientação da professora Gilsamara Moura, intitulado “PROCESSOS COMPARTILHADOS EM DANÇA: experiências de criação e aprendizagem”. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/15766/1/Lucas%20Valentim%20Rocha.pdf> (acesso em 14 de fevereiro de 2019).

Comunicação e Semiótica da PUC/SP e propõem pensar o corpo não como um recipiente por onde as informações que estão no mundo são depositadas, processadas e devolvidas ao ambiente em uma relação de causa e consequência / pergunta e resposta, como se o corpo estivesse passivo e apenas respondesse aos estímulos que a ele chegam. Ao contrário, o corpo é resultante de arranjos provisórios em negociações ininterruptas com as informações que constituem o próprio corpo (memórias, desejos, heranças genéticas etc.), e as novas informações com as quais ele entra em contato. Sendo assim, Katz e Greiner (2005) propõem uma compreensão, apoiadas principalmente em referenciais teóricos da Biologia e das Ciências Cognitivas, de que corpo-mente e ambiente não se separam. A questão-chave apresentada na Teoria Corpomídia e que diz respeito ao nosso assunto, é que o corpo não se finda nos limites geográficos de sua pele; ele se expande em relação com o ambiente e com outros corpos, ininterruptamente.

Por meio dessas trocas ocorridas no/pelo corpo, percebi potenciais criativos e pedagógicos na convivência, no encontro com o outro, nos exercícios de autonomia e cooperação e no dissenso enquanto princípio fundamental para a constituição de toda coletividade. No decorrer da pesquisa de Mestrado, desenvolvi um argumento de que os processos de criação em colaboração podem ser compreendidos como processos de ensino-aprendizagem. Naquele momento, iniciei uma discussão sobre a diluição do sujeito autoral e a relativização das hierarquias nos processos colaborativos. Como todo conhecimento é inacabado, decidi investir em um olhar mais atento acerca dessas categorias (autoria e hierarquia) e o que elas podem representar em termos políticos, éticos e estéticos na produção dos artistas da Dança e do Teatro. O desenvolvimento daquelas ideias germina nesta tese que aborda as relações de poder nos processos artísticos colaborativos em Dança e Teatro.

Metodologicamente, este trabalho flerta com diferentes procedimentos e tipologias de pesquisa, configurando uma espécie de “bricolagem”. O termo bricolagem indica, sobretudo, um trabalho manual de tecer costuras a partir de recortes diversos, formulando um trabalho comum feito das partes distintas. No contexto acadêmico, esse termo foi traduzido e vem sendo utilizado com o objetivo de nomear pesquisas com metodologias múltiplas.

Para DENZIN e LINCOLN (2006), a bricolagem em termos de pesquisa deve ser entendida sempre como criação de um processo marcado por experimentações, tentativas, usos e descartes. Seria como “fazer você mesmo” um modo próprio de pesquisar. Segundo

os autores, há cinco modalidades de *bricoleur*: o metodológico, o teórico, o interpretativo, o político e o narrativo. Nesta pesquisa estaremos nos relacionados principalmente em perspectiva metodológica e política. Visto que “o *bricoleur* político compreende que a produção de conhecimento está indissociavelmente ligada às relações de poder, uma vez que todas as descobertas da pesquisa têm implicações políticas. Não existe nenhuma ciência livre de valores” (DENZIN e LINCOLN, 2006, p. 20).

Aqui, observaremos que se trata de uma pesquisa qualitativa de caráter exploratório. Como tal, se preocupa com aspectos que quase não podem ser quantificados e centra-se na compreensão e explicação da dinâmica das relações sociais, neste caso no campo das Artes. É uma observação participante, afinal estou aqui simultaneamente como autor e sujeito da pesquisa, dentre os outros que a compõem. Também traz aspectos cartográficos, na medida em que se lança em uma deriva que de partida não tinha um objetivo específico a ser atingido, nem uma hipótese a ser comprovada. Apresenta diferentes formas de narrar o texto, dispõe artistas e pesquisadores em condições semelhantes de fala. Por outro lado, assume o processo como emergência de problemas e soluções circunstanciais. Tem um olhar certamente etnográfico quando descreve e analisa os contextos dos sujeitos da pesquisa. Enfim, múltiplas abordagens metodológicas que se entrelaçam e compõem o trabalho, por entender que a complexidade inerente a esta pesquisa não se conformaria nos limites tangenciados por uma única metodologia.

Para fins de delimitação da observação e análise, proponho um recorte para os sujeitos da pesquisa compreendendo artistas que desenvolveram trabalhos em colaboração como integrantes de algum grupo, núcleo ou coletivo por um período de, no mínimo, três anos consecutivos, que em algum momento de suas trajetórias tiveram a experiência de executar um projeto de manutenção de grupos, financiado por algum edital e que, por fim, interromperam suas atividades enquanto constituição de um ambiente comum (ou seja, o coletivo finalizou as atividades). Este último critério se deu pelo fato curioso de haver um grande número de grupos e coletivos no Brasil que após a realização do tão almejado edital de manutenção (projeto que garantiria a continuidade dos trabalhos), resolveram parar de trabalhar juntos. Interessa perceber, por exemplo, o que pode ter gerado o fim desses agrupamentos. Será que o dissenso tornou a convivência insuportável? Ou os projetos individuais sobrepujaram o projeto comum? Talvez a necessidade de centralizar certas funções tenha gerado ruídos no que antes era mais flexível? São inúmeras perguntas que insistem em aparecer tomadas sempre pela sensação de não precisar ter respostas definitivas.

Muitas podem ser as variáveis e não podemos ser ingênuos de pensar que há apenas um motivo e que este seja tão objetivo e cabal. Sabemos que todo coletivo é feito de dissensos e questões que atravessam outras esferas de afeto para além do trabalho em si. E que cada singularidade dentro de um coletivo constrói outras redes de afetos e de interesses para além do coletivo. Ou seja, são muitas as questões e uma que tem despertado muito interesse é o fato de que, em certa medida, alguns integrantes dos coletivos e grupos desfeitos continuam a estabelecer parcerias de trabalhos entre si. O que mobiliza, então, a interromper algo e seguir colaborando? Qual o necessário espaço a ser respeitado e debatido? Enfim, outras tantas perguntas aparecem para nutrir a minha, a nossa reflexão.

No corpo desta tese apresentamos três problemas que chamaremos de nós da questão. Cada nó provoca reflexões que se atam, desatam e se enlaçam em si mesmo e com os outros nós. São problemas que surgem das/nas relações de poder em políticas de convivências criativas. Nessa costura, estaremos dialogando com pesquisadores da Dança e do Teatro como Cecília Almeida Salles, Jussara Setenta, Ivana Menna Barreto, Antônio Araújo, Eduardo Oliveira⁸, Fábio Monteiro⁹, Giltanei Amorim, João Fiadeiro e Fernanda Eugênio; e da Filosofia como Giorgio Agamben, Michael Foucault, Antonio Negri, Peter Pál Pelbart, Roberto Espósito, Jacques Rancière, entre outros.

É relevante dizer que, nesta tese, buscaremos dar um tratamento deshierarquizado entre teóricos e artistas (sujeitos da pesquisa) configurando uma espécie de roda de conversa que integra não só intelectuais e pesquisadores mas, também, os artistas, como Isaura Tupiniquim, Raíça Bomfim, Jorge Oliveira, Isabela Silveira, Ricardo Marinelli, Gustavo Bitencourt, Paula Lince, entre outros tão importantes quanto estes citados, e que são de fato os sujeitos-artistas que vivem em seu cotidiano questões semelhantes às que me movem nesta pesquisa. Portanto, fragmentos das entrevistas realizadas no decorrer da pesquisa, aparecerão no corpo da tese de maneira contundente e sem muitas edições, de modo a preservar, ao máximo, o desejo dessas falas de se fazerem ouvir e ainda estarão disponíveis na íntegra em anexo. A fala por vezes será coloquial e se refere aos artistas pesquisados com a intimidade de que transborda a própria escrita da tese, uma vez que muitos deles têm histórias de vida que entrecruzam, são ou foram em algum momento amigos, colegas de

⁸ Carlos Eduardo Oliveira do Carmo, também conhecido artisticamente como Edu O. Na academia por convenção atende pelo nome de CARMO, Carlos.

⁹ Fabio Luís de Oliveira Monteiro, artisticamente assina como Fábio Osório. Na academia por convenção atende pelo nome de MONTEIRO, Fabio.

trabalho, plateia uns dos outros, amantes e até inimigos. Assim, convido você que me lê a se juntar nessa roda de conversa e construir suas conexões próprias.

De partida, é necessário contextualizá-los acerca dos entrevistados e de como se deu essa seleção. Comecei por fazer um levantamento dos grupos, núcleos e coletivos que se enquadravam no recorte proposto. Observei, por exemplo, que um dos editais com mais representatividade era o de manutenção de grupos da Petrobrás¹⁰. Em um mesmo edital, no período que compreendeu projetos desenvolvidos ao longo dos anos de 2009 e 2010, foram contemplados o Núcleo do Dirceu (PI), o Grupo Dimenti (BA) e o Coletivo Couve-Flor (PR). Curiosamente, todos se desfizeram após o projeto. Na Bahia, o Núcleo VAGAPARA, o Coletivo TeiaMUV e o Grupo Alvenaria de Teatro também findaram suas atividades após realizarem o projeto de manutenção (2010), via Secretaria de Cultura do Estado (SECULT/BA)¹¹.

Após este levantamento, entrei em contato com os artistas que integraram estes agrupamentos por e-mail, através de um questionário preliminar elaborado para fins desta pesquisa (em anexo). Recebi, inicialmente, cinco respostas que compreendiam integrantes de cinco agrupamentos. Foram eles: Grupo Dimenti, Núcleo VAGAPARA, Coletivo Couve-Flor, Coletivo TeiaMUV e Grupo Alvenaria de Teatro. Diante deste contexto, quase que por uma seleção natural, ficaram estes agrupamentos, mas como a amostragem ainda era pouco representativa, eu resolvi, então, insistir com os demais integrantes e mudei a estratégia começando a marcar encontros presenciais e/ou virtuais para conversas gravadas (transcrições em anexo).

Em termos estruturais, as sessões da pesquisa em 03 capítulos, cada um tratando de questões específicas, mas que confluem para a compreendermos como vem se configurando as relações de poder em processos artísticos colaborativos. Em um primeiro momento, busca-se contextualizar os pontos de partida delimitando a noção de processos colaborativos desenvolvidos em grupos, núcleos e coletivos, bem como reconhecer as dificuldades e as

¹⁰ O Programa Petrobrás Cultural existe desde 2000 e trata de um programa de patrocínio de projetos culturais selecionados via edital, em uma concorrência nacional. Em 2008, sete grupos de Dança foram selecionados para desenvolver um projeto de manutenção de grupos subsidiado por dois anos (2009-2010). Veja o resultado no link: <https://ppc.petrobras.com.br/sobre-o-programa> (acesso em: 14 de fevereiro de 2019).

¹¹ Seguindo o modelo implementado a nível nacional, a Secretaria de Cultura da Bahia (SECULT) atendendo uma solicitação feita pela classe artística lança em 2010 o Edital de Apoio a Grupos Artísticos. Neste mesmo ano o VAGAPARA, o ALVENARIA e o TeiaMUV foram selecionados. Veja o resultado no link: <http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=2599> (acesso em: 14 de fevereiro de 2019).

potências de *estar-junto*. Tal perspectiva nos encaminha a uma discussão acerca da autonomia-colaborativa como evidência da codependência entre os integrantes de uma coletividade empenhada em um trabalho/projeto comum. Também interessa perceber de que maneira ética e estética estão coimplicadas, já que sempre que falamos, nos referimos a processos colaborativos.

Em um segundo momento, será apontado um olhar sobre as relações de poder que se estabelecem em processos colaborativos. Há uma busca por reconhecer como os contextos sociopolíticos dos artistas que integram a pesquisa determinam seus modos de atuar em coletivo. Será traçada uma discussão acerca de democracia, representatividade, poder soberano e biopoder para dar conta da hipótese de que a emergência de modelos mais flexíveis e transitórios nos agrupamentos de artistas se deve, em certa medida, à uma necessidade de responder ao *acentramento* do poder característico do estágio atual do capitalismo. Interessa, neste sentido, observar como os artistas vêm criando estratégias de permanência e (re)existência impulsionados por uma biopotência que é a própria pulsão da vida. Também estaremos tecendo uma abordagem crítica acerca da perspectiva de democracia e de suas relações com economia e arte. Reflexões caras e fundamentais para o desenvolvimento desta pesquisa.

Tais questões nos encaminham a pensar como vem se configurando a hierarquia nos trabalhos artísticos que partem do pressuposto da colaboração diante de um poder que se estabeleceu como biopoder. Não é mais possível conceber o poder de cima para baixo; o biopoder atravessa, inegavelmente, nossos corpos e ações. Somos opressores e oprimidos; controlamos e somos controlados. Interessa-nos, então, compreender e refletir sobre tais questões: como tal fenômeno altera os modos como artistas se organizam em coletividade? Por exemplo, o trânsito de funções, antes fixas e ocupadas por pessoas específicas e a fluidez nas lideranças, provocam outros movimentos e novas configurações na relação de poder?

No terceiro capítulo, o foco estará voltado para as relações de poder observadas entre o trabalho na Dança e no Teatro e as instituições que fomentam a produção das artes no Brasil. Interessa perceber como os artistas da pesquisa vêm lidando com os mecanismos de fomento, especificamente os editais, e de que modo as políticas públicas para as artes e seus modos de operar podem determinar parâmetros que regulam a produção artística.

Por fim, serão tecidas as considerações, as conclusões - sempre compreendidas como parciais e circunstanciais - e os apontamentos de possíveis desdobramentos da pesquisa que iluminem novos desejos de conversas, descobertas e criações.

Primeiro nó da questão

Se observarmos o cotidiano dos artistas no Brasil é fácil perceber que as práticas colaborativas têm papel fundamental. Na montagem de um espetáculo (com raras exceções) é necessário, mesmo que seja um trabalho solo, de um iluminador, um cenógrafo, alguém que distribui os ingressos, técnicos de luz e de som, um figurinista, um designer gráfico para compor as peças de divulgação, uma assessoria de imprensa para divulgar o trabalho etc. Todos colaborando para a realização do espetáculo. Existem casos, onde a mesma pessoa ocupa mais de uma função. Em outros, algumas das funções podem ser desnecessárias diante das características específicas da obra que está sendo criada. No entanto, é praticamente impossível realizar um trabalho como este sem ao menos um colaborador.

O que chamamos de processos colaborativos na Dança e no Teatro aqui no Brasil é bastante amplo e reflete a diversidade das possibilidades de como construir juntos um ambiente de criação. São muitos os modos de produzir associações, por exemplo, os Núcleos e os Coletivos têm características comuns como o encontro entre artistas que buscam autonomia e são alimentados pelo desejo de materializar, poeticamente, suas próprias ideias; a fluidez nas funções, as diferentes possibilidades de colaboração que podem ser com todos os integrantes, apenas com alguns ou ainda, com outros artistas de fora do coletivo. Já os Grupos, em geral tem funções menos móveis o que desenha muitas vezes uma hierarquia mais definida; tem menos trânsitos de colaboração com artistas de fora, muitas vezes os atores e/ou dançarinos são compreendidos como intérpretes-criadores o que gera criações com autorias compartilhadas.

São muitos artistas no Brasil que vêm se apropriando de termos como processos colaborativos, intérpretes-criadores e criações compartilhadas para falar sobre os modos como desenvolvem seus trabalhos e se compreendem politicamente. Seguindo pistas de alguns desses artistas, ex-integrantes de grupos e coletivos residentes na cidade de Salvador/BA e ex-integrantes do Couve-flor Minicomunidade Artística Mundial (Curitiba/PR), pergunto: o que leva os artistas a trabalhar em coletivo? E porque é tão difícil manter pulsante o dissenso de modo a alimentar a permanência da coletividade? Existe de fato uma contradição: juntos, somos mais fortes. Mas, juntos conhecemos nossas fraquezas e as diferenças podem se tornar insustentáveis.

CAPÍTULO 1
PROCESSOS ARTÍSTICOS EM CO-LABOR-AÇÃO

Sou aqui algumas vozes. Pode soar estranho e confuso ao leitor que eu comece este capítulo falando de maneira tão categórica, portanto, devo logo dizer que não se trata de uma escrita conjunta. Ao enfatizar que “sou aqui algumas vozes”, desejo provocar um pensamento de que nós somos corpo e, por mais contraditório que pareça, somos atravessamentos e negociações; neste sentido, o que somos está para além da estrutura física de nossos corpos, somos memórias e encontros. Ao começar este capítulo, faço-o junto a outras tantas vozes que nutriram e continuam nutrindo minha existência, compondo modos de ser. Certa vez, em uma troca de e-mails com o amigo Flávio Rabelo¹² sobre um projeto artístico em comum, ele me escreveu:

Tudo em mim fala o que sou! Essa percepção me coloca aberto. Nesse ‘tudo’ ultrapasso os contornos de meu corpo e do que carrego nele; minhas roupas, meus objetos, minhas experiências, meus amigos, os livros que li, os filmes que vi, os amores que tive e também tudo que não vivi, mas desejei viver, ou ouvi falar. Tudo o que não dei atenção, que rejeitei; que fingi que não era comigo; tudo que ficou no fundo e não veio à tona; o que calei, o que menti; o que criei. Sou feito de pequenas partículas adensadas a cada segundo dessas partes que não moram em mim, mas me habitam e me constituem. [...] A afirmação de uma identidade que se recria constante e ininterruptamente está atrelada a uma concepção de corpo que ultrapassa sua fisiologia. O corpo nessa abordagem é visto como um composto de partes extensivas e intensivas postas em relação entre si; só existindo a partir dos fluxos que essa relação revela. O que se é, surge como um adensamento temporário e instável dessas partes, a cada instante um outro ser. O corpo assim perde a clareza de seus contornos e dos ângulos fixos de sua personalidade, e apresenta-se como se colocado numa arena de espelhamento de forças. Sou o que há entre mim e o outro, a cada encontro uma potência viva a ser recriada (Flávio Rabelo, 2012).

Neste emaranhado de relações que tecem o que sou e, portanto, o que escrevo, falo e penso, me coloca diante do paradoxo da própria existência: somos singulares – não existe ninguém igual no mundo; mas somos plurais também, porque só nos tornamos sujeitos em comunidade. Quando comecei a tecer esta proposta de conversa, me deparei com questões que estão também relacionadas às práticas colaborativas - em seus prazeres e dificuldades - ser só e ser com o outro.

¹² Atualmente é Professor Visitante Artes Cênicas da UFVJM. Coordenador do Laboratório de Montagem Cênica. Doutor em Artes da Cena e Mestre em Artes pela UNICAMP. Graduado em Licenciatura em Artes Cênicas - Teatro (UFAL). Membro fundador do Cambar Coletivo. Integrante do Núcleo Fuga! e pesquisador colaborador do Lume Teatro/Unicamp, com projetos que abordam territórios híbridos de criação nas artes cênicas. <http://lattes.cnpq.br/4814984804770525> (acesso em 19 de fevereiro de 2019).

Em seu livro mais recente, que trata do processo de criação em grupo, Cecília Almeida Salles¹³ desenvolve uma conversa com Colapietro (2014) a partir do conceito de sujeito como comunidade; eles colocam em crise a dicotomia entre processos em grupo e processos individuais ao reconhecer que o sujeito não é uma esfera privada e isolada, mas um agente comunicativo. “É distinguível, porém não separável dos outros: não é só um possível membro de uma comunidade, mas a pessoa como sujeito tem a própria forma de uma comunidade” (SALLES, 2017, p. 38).

Portanto, sou aqui essa comunidade que me permeia em corpo e discursos. Ao falar de colaboração (labor compartilhado), levo também em consideração os leitores desse trabalho que por confluência de trajetórias venham a se deparar com as ideias postas aqui neste texto, pois que não há sentido na escrita sem uma atitude reciprocamente comprometida de quem nos lê. Sim, atitude comprometida e criativa, visto que estabelecerá sentidos e contra-argumentos na medida em que suas experiências lhe possibilitem.

Começemos por falar do trabalho de artistas da dança e do teatro no contexto atual no Brasil. Ainda hoje, é bastante comum a associação reducionista que compreende o trabalho destes artistas à cena propriamente dita, a “apresentação”. Quando temos um interlocutor que tem alguma aproximação com a área, ele ou ela pode até levar em consideração as horas e horas de preparação para a criação da cena, que incluem ensaios, investigações e, em alguns casos, aulas para aperfeiçoamento técnico. No entanto, o que de fato acontece não se resume ao momento em que se entra na sala de ensaio para “criar”, pois tanto a criação tem rastros que antecedem a sala de ensaio, quanto o próprio fazer artístico, no sentido do trabalho que, efetivamente, os artistas da dança e do teatro desenvolvem. Trata-se de reconhecer o processo e não apenas o resultado que se apresenta. A cena é um momento desse processo.

A questão da processualidade inerente à criação vem sendo amplamente discutida pela professora Cecília Salles que aborda o processo criativo nas artes sob dois aspectos. O primeiro desenha uma imagem de processo de criação como gesto inacabado. Neste sentido, a argumentação de SALLES (2011) dialoga com a teoria do filósofo semiótico Charles Sanders Peirce. Para Peirce, um sistema de representação só pode ser compreendido em seu contexto de processo triádico (objeto/ signo/ interpretante), portanto, não há signos isolados, há sempre relações. Além disso, a principal função do signo é interpretar e ser interpretado

¹³ Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP).

simultaneamente. Por este motivo, não existe a possibilidade de se pensar um signo sem conexão com outros signos, numa cadeia sógnica interminável. É sempre contínuo e infinito: um signo está ligado a outro signo, que origina, inevitavelmente, outro signo e assim por diante. Um gesto inacabado.

Desse modo, relativiza-se a noção de começo e de conclusão como formas únicas e originais. Pois, “qualquer momento do processo é simultaneamente gerado e gerador” (SALLES, 2011, p. 165). O reconhecimento destes rastros não é novidade. Se somos seres de memória e construímos história (versões das memórias), então é certo que não apagamos ou neutralizamos o que vivemos quando estamos criando um trabalho artístico. O próprio corpo por ser um sistema vivo é sempre um devir. Continuamente construindo-se. Sendo o corpo uma configuração transitória que está em constante negociação com as informações que já o constituem e as novas informações (sonoras, visuais, táteis, olfativas, sinestésicas etc.) que vai acessando a cada segundo, então é possível compreender que, quando temos uma ideia para ser desenvolvida e, talvez, tornar-se uma obra artística, não é propriamente o começo da criação, pois tal ideia só se configura como parte de um processo resultante das trocas entre o que já é corpo, com o ambiente e com os outros corpos. O novo não surge do nada, são rearranjos em circunstâncias ainda não experienciadas. Antônio Araújo¹⁴ se depara com estas questões no trabalho com o *Teatro da Vertigem*¹⁵:

O próprio espetáculo é sempre um devir, uma experiência que, à revelia de nós mesmos, nunca se completa inteiramente. E, por mais exigentes que sejamos, será sempre inacabado. O desejo do ponto final parece não passar de uma utopia – duramente buscada, mas nunca atingida – já que ele vai contra a própria natureza do teatro (ARAÚJO, 2011, p. 02).

O segundo aspecto abordado por SALLES (2017), propõe pensarmos o processo artístico a partir de uma rede da criação, fundamentada no conceito de *rede líquida* de Steven Johnson. Segundo ela, Johnson relata uma pesquisa desenvolvida por um psicólogo norte-americano chamado Kevin Dunbar, onde ele constata que os projetos mais importantes surgiam em mesas de encontros informais onde pesquisadores apresentavam suas ideias e todos discutiam. Ou seja, o estado sólido das mesas e salas individuais se transformava em

¹⁴ Diretor teatral, professor, curador e pesquisador. Graduado em Artes Cênicas com habilitação em Teoria do Teatro e Direção Teatral, Mestrado em Teatro e Doutorado em Artes, todos pela Universidade de São Paulo (USP). É professor do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) desde 1998, onde leciona no Bacharelado de Direção Teatral (Graduação), e também no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

¹⁵ Companhia teatral brasileira surgida em 1991 em São Paulo. <https://www.teatrodavertigem.com.br/> (acesso em 19 de fevereiro de 2019).

uma rede líquida de conversas informais. SALLES (2017) amplia esse pensamento ao dialogar com a Teoria da Complexidade e propõe pensarmos que a criação ocorre em meio a um emaranhado de interações com outras tantas ocorrências como conversas com amigos, idas ao cinema, textos lidos etc. Para a autora, a rede vai ganhando complexidade na medida em que novas relações se criam provocando outros nexos.

A criação como rede pode ser descrita como um processo contínuo de interconexões, com tendências vagas, gerando nós de interação, cuja variabilidade obedece a princípios direcionadores. Esse processo contínuo, sem ponto inicial nem final, é um movimento falível, sustentado pela lógica da incerteza, englobando a intervenção do acaso e abrindo espaço para a introdução de ideias novas (SALLES, 2017, p. 117).

Ou seja, em ambas as perspectivas - criação como gesto inacabado e criação como rede, SALLES (2011) expõe a condição processual, instável e relacional da criação artística. Processual por ser um dever, instável por englobar o acaso e aleatoriedade, e relacional porque “toda ação está relacionada a outras ações de igual relevância, sendo assim, um percurso não linear e sem hierarquias” (SALLES, 2017, p. 117).

Ao assumirmos esta perspectiva de rede para falar de processos de criação em grupo é relevante estar atento que cada sujeito constitui uma rede própria de relações e interconexões. Quando esses sujeitos se encontram, a fim de desenvolver um projeto compartilhado, há, neste caso, uma ampliação na complexidade da rede que irá englobar as experiências específicas a fim de coexistirem em coletividade.

A partir dessas concepções trazidas por Salles, proponho pensarmos em um processo de criação que é expandido, pois como já foi dito, o trabalho artístico não se resume apenas ao momento da criação em si, nem da apresentação; essa é uma perspectiva romantizada do que é ser artista no Brasil tem muito trabalho para além desses momentos que compreendem mais facilmente a ideia de processos criativos. O artista no Brasil tem se transformado em profissional polivalente, que tem de dar conta de múltiplas funções como: escrever projetos, lidar com questões relacionadas à produção para buscar financiamentos, viabilizar a realização da criação, saber minimamente de contabilidade para lidar com prestações de contas, saber escrever releases, criar meios de divulgação do trabalho, entre outras questões

técnicas e logísticas. Ricardo Marinelli¹⁶ reflete sobre isso em um texto que publicou acerca das experiências com o Couve-flor Minicomunidade Artística Mundial:

[...] o trabalho criativo dentro de estúdios e ateliês é apenas um pedaço de todo o processo. É um pedaço pequeno quando pensado em meio a todas as outras fases igualmente importantes. É preciso conceber ideias constantemente (e não só quando a ainda tão romanticamente aclamada inspiração aparece); estudar as melhores formas de materializar essas ideias em um projeto escrito que precisa ser claro, interessante e viável em todos os seus sentidos; reconhecer e entender os mecanismos públicos de fomento a fim de escolher os mais adequados ou os que mais se afinam com a proposta que lhe interessa executar; constituir uma boa equipe administrativa e de produção que dê conta de garantir a execução idealizada; estudar refinadamente as estratégias de difusão de seus trabalhos e depois executá-las eficientemente, sob a pena de que suas propostas acabem feitas só para você e seus amigos mais próximos; assumir todos os processos burocráticos que envolvem as prestações de contas e demais momentos de pós-produção. Todas essas dimensões dividem tempo, energia e ação com o estúdio (MARINELLI, 2007, p. 01).

O contexto que Marinelli nos coloca é motivo de crise para diversos artistas, pois solicita certa polivalência, onde o artista, muitas vezes, para dar conta de empreender seus trabalhos, precisa ser produtor cultural, comunicador social, designer gráfico, contador, administrador etc. O que ocorre é que não há um mercado profissional da Dança e do Teatro no Brasil, que assegure condições de trabalho para cada uma dessas funções que englobam o fazer artístico. Mas, será que cabe ao artista dar conta de assumir todas estas demandas, ou pelo menos saber lidar com todas elas? Será que essas demandas não comprometem o fazer artístico diante da lógica econômica? Por outro lado, é possível viver de Arte sem assumir,



16

Figura 02: (Princesa) Ricardo Marinelli. Foto: Luiz Calvet.

É artista, pesquisador, professor e gestor de projetos em arte contemporânea. Licenciado em Educação Física (2002) e Mestre em Educação (2005) pela UFPR, onde foi professor de Dança e Filosofia (2005-2006). Foi bolsista/residente da Casa Hoffmann (2003-2004) e integrou a Couve-flor minicomunidade artística mundial (2005-2012). Atualmente vem assumindo a identidade de Princesa Ricardo Marinelli, sendo assim, o uso de qual artigo - se masculino ou feminino - para Princesa Ricardo Marinelli não é uma questão. De outro modo, sua posição política é justamente borrar esta dicotomia assumindo a possibilidade de ser chamada no masculino ou vice-versa. <http://lattes.cnpq.br/0839180057043596> (acesso em 19 de fevereiro de 2019).

em certa medida, o caráter mercadológico do produto artístico? A convivência em coletivo entre pessoas que possuem saberes distintos promove a formação e a qualificação dos profissionais para lidar com essa lógica capitalista? Estar em coletivo, nesse sentido, significa ser cooptado pelo poder neoliberalista ou também possibilita caminhos desviantes? Tais perguntas, não merecem respostas definitivas ou redutoras, servem para problematizar e nos fazer refletir acerca dos modos de produção que constituem este contexto. Aqui estaremos, assim como Ricardo Marinelli, tomando como pressuposto a necessidade dos artistas de lidar com todos esses aspectos, o que amplia nosso olhar acerca do processo colaborativo, uma vez que não se resume apenas às metodologias de criação, mas a um contexto político e econômico das artes em geral, no Brasil - atualmente em 2018.

Portanto, quando falarmos de processos colaborativos estaremos atentos à essas duas características: 1. os sujeitos que estão convivendo em processo de criação são constituídos de histórias, desejos, perspectivas de mundo, ideologias e, ao mesmo tempo, são sistemas vivos em troca constante, ininterrupta, o que gera instabilidade, engloba o acaso e a temporalidade, contrapondo-se, neste sentido, ao ideal de origem e de ponto final; 2. o processo de criação é compreendido de maneira expandida, pois o trabalho dos artistas agrega diversas atividades, sendo os ensaios e apresentações, apenas uma parte delas.

As práticas de colaboração e cooperação entre os seres humanos não é algo recente e, há um tempo, vem sendo ponto de pauta tanto nas conversas e textos de artistas de várias partes do mundo quanto de outros pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento. Neste trabalho iremos colocar na roda para discutirmos aspectos que dizem respeito ao que chamamos de *políticas do encontro* – tensões que evidenciam tanto os prazeres, quanto as dores e dificuldades do movimento de *estar junto*.

Observemos que, se por um lado, desenvolver qualquer atividade de maneira *colaborativa* pode representar certa redução da carga de trabalho, uma vez que duas ou mais pessoas envolvidas, por exemplo, na criação de um espetáculo, significa a distribuição de responsabilidades e, conseqüentemente, do trabalho, por outro lado, implica também em exercitar algumas habilidades de maneira comprometida como saber ouvir, lidar com o *dissenso* de maneira produtiva, cooperar a fim de alcançar objetivos comuns e assumir responsabilidades *juntos*, ou seja, num exercício de corresponsabilidade.

Antônio Negri, filósofo político italiano, reconhece uma questão que pode ser bastante perigosa e que alimenta uma parcela grande do entendimento do comum, quando associado ao consenso:

Comum não significa que todos estão de acordo. Isso não é verdade! O Comum é aquilo que uma vez se chamou de instância de emancipação, instância de ruptura. É se declarar juntos. No trabalho, na produção, na construção de modelos culturais, na construção de liberdade, além de igualdade. Significa efetivamente construir Comum, comum produtivo, isto é, dotar de subjetividade livre o fato de ser cooperantes (NEGRI, 2015, p. 72).

A partir dessa reflexão de Antônio Negri, seria possível dizer que os processos artísticos colaborativos enquanto trabalho coletivo (co-labor) poderia ser uma janela aberta para a construção do comum? E quais as particularidades organizacionais que caracterizam a convivência de artistas em grupo?

A criação coletiva começa a ter destaque no Brasil no séc. XX, entre os anos 60 e 70. Essa prática, desenvolvida por diversos artistas, evidenciou um pensamento de cooperação e coletividade. O que chamamos hoje de processos colaborativos se diferencia um pouco da criação coletiva, apesar de ter rastros que nos permitem pensar certa evolução em termos organizacionais que ligam as duas práticas.

É importante, desde já, compreendermos que o trabalho artístico não é algo apartado dos contextos sociais dos sujeitos que compõem a obra. Não à toa reconhecemos os anos 60 como um marco de uma revolução social que ocorreu em diversas partes do mundo e no Brasil também. Uma revolução motivada pelo movimento *hippie* e pelas vanguardas em favor da liberdade de expressão em contraposição aos anos do poder repressor. Movimentos artísticos e grupos importantes surgiram nesse momento histórico e desenharam possibilidades para os que vieram depois. Eis alguns aqui: no teatro, o *Grupo de Teatro Oficina*¹⁷; na dança, o *Grupo de Dança Contemporânea da UFBA*¹⁸ e o *Dzi Croquettes*¹⁹; na música, os *Novos Baianos*²⁰, os *Secos e Molhados*²¹ e todo o movimento da *Tropicália*²²,

¹⁷ Companhia de teatro brasileira, com sede em São Paulo, no bairro do Bixiga. Foi fundada em 1958 por Amir Haddad, José Celso Martinez Correa e Carlos Queiroz Telles. <http://teatroficina.com.br> (acesso em 19 de fevereiro de 2019).

¹⁸ Criado em 1965 sob a direção do Prof. Rolf Gelevisky, o Grupo de Dança Contemporânea (GDC) da UFBA tem sede na Escola de Dança da UFBA em Salvador. <http://www.danca.ufba.br/gdc.html> (acesso em 19 de fevereiro de 2019).

¹⁹ O grupo integrado só por homens que se travestiam de mulheres foi criado em 1972 por Wagner Ribeiro de Souza e tinha como coreógrafo Lennie Dale. <https://www.youtube.com/watch?v=EKjtoSzsZlo> (acesso em 19 de fevereiro de 2019).

²⁰ Grupo musical baiano que teve seu período de atuação entre os anos de 69 e 79, misturavam vários estilos e foram influenciados pelo movimento da Tropicália. Dentre os integrantes: Moraes Moreira, Pepeu Gomes e Baby Consuelo. https://pt.wikipedia.org/wiki/Novos_Baianos (acesso em 19 de fevereiro de 2019).

²¹ Grupo musical dos anos 70 marcado pela irreverência que lançou Ney Matogrosso como cantor. <https://www.youtube.com/watch?v=-zLicyzaH5A> (acesso em 19 de fevereiro de 2019).

entre tantos outros em diversas configurações artísticas por todo o Brasil. Tais exemplos, servem para nos mostrar que a criação do(s) artista(s) é resultado de articulações que ele(s) estabelece(m) na vida como um todo, não apenas com elementos específicos da composição.

Antônio Araújo, artista pesquisador que integra o *Teatro da Vertigem*, observa essa transição e as distinções entre essas práticas, bem como, os acordos coletivos entre os artistas da seguinte maneira:

Se pensarmos no modelo geral dessa prática – perspectiva nem sempre apropriada e verdadeira, na medida em que houve diferentes tipos de criação coletiva, várias delas com traços bastante peculiares, existia o desejo de diluição das funções artísticas ou, pelo menos, de sua relativização. Ou seja, havia um acúmulo de atributos por parte do mesmo artista ou uma transitoriedade mais fluida entre as diferentes funções. Portanto, no limite, não havia mais um único dramaturgo, mas uma dramaturgia coletiva, nem apenas um encenador, mas uma encenação coletiva, e nem mesmo um figurinista ou cenógrafo ou iluminador, mas uma criação de cenário, luz e figurinos realizada conjuntamente por todos os integrantes do grupo (ARAÚJO, 2011, p. 132).

Entretanto, é relevante frisar que, tanto *processos colaborativos*, quanto *criação coletiva*, embora sejam terminologias usadas por diversos grupos, cada uma tem suas especificidades, possíveis pontos de convergência entre si e, muitas vezes, há certa confusão e alguns artistas acabam se referindo a ambas como sinônimas. Neste sentido, em nosso caso, o que interessa é perceber o que significa colaborativo em cada grupo ou coletivo que estaremos investigando. Sendo assim, convido o(a) leitor(a) a conhecer um pouco da trajetória dos artistas que compõem esta tese.

²² Movimento cultural brasileiro que surgiu no final dos 60 sob a influência das correntes artísticas da vanguarda e da cultura pop nacional e estrangeira (como o rock'n roll e o concretismo); misturou manifestações tradicionais da cultura brasileira a inovações estéticas radicais. O movimento manifestou-se principalmente na música, com Torquato Neto, Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil, Os Mutantes e Tom Zé, mas houve manifestações artísticas nas artes plásticas com Hélio Oiticica, e no cinema, que influenciou o Cinema Novo de Glauber Rocha. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Tropic%C3%A1lia> (acesso em 19 de fevereiro de 2019).



Figura 03: Marca do Couve-flor Minicomunidade Artística Mundial.
Designer gráfico: Gustavo Bitencourt

Couve-flor minicomunidade artística mundial

Em 1890, foi construído na cidade de Curitiba/PR um casarão para abrigar uma família de tecelões austríacos que vieram para o Brasil, a família Hoffmann. Em 1996, o prédio que tinha sido morada desta família até 1974, sofreu um incêndio e foi praticamente todo destruído, sobrando apenas as paredes externas e a faixa que foram mantidas. O imóvel ficou abandonado por anos, até que foi catalogado como unidade de interesse de preservação. O prédio foi reconstruído e reabriu em 2003 com o objetivo de ser uma Escola de Balé Municipal.

O então Prefeito Cassio Taniguchi (PFL), nomeou Cassio Chamecki para assumir a Secretaria de Cultura. Chamecki, por sua vez, convidou Rosana Chamecki e Andrea Lerner²³ para coordenarem o projeto de reabertura da Casa Hoffmann. Contrariando a ideia inicial empreendida pela gestão anterior de ser uma escola de balé, a Casa foi reaberta, em 2003, como Centro de Estudos do Movimento (CEM). A proposta empreendida por Chamecki e Lerner compreendia a seleção de bolsistas para desenvolverem residências artísticas com diversos profissionais da área, brasileiros e internacionais. Foi neste contexto que os sete integrantes, do que viria a ser o Couve-flor minicomunidade artística mundial, se encontraram.

[...] houve então esse processo que foi muito importante não só pra gente, mas pra cena da cidade, que foram esses dois anos do Centro de Estudos do Movimento na Casa Hoffmann - gerenciados pela Rosana Chamecki e pela Andrea Lerner. Eu costumo dizer que isso foi uma um presente cósmico, porque tinha tudo pra dar errado. Importante falar do projeto da casa porque realmente foi lá que a coisa é... O adubo estava lá, né? É um projeto que tinha tudo pra dar errado, porque, o que acontece? Tudo que a gente fala de errado de políticas culturais aconteceu com aquele projeto da Casa Hoffmann. Aquela gestão do PFL, que era uma gestão do PFL, no momento, é... O secretário de cultura era o Cassio Chamecki e a prima era Rosane. E aí o que acontece é que, quando ele entra na gestão Fundação Cultural de Curitiba/ Secretaria de Cultura é... A Casa Hoffmann era um prédio que tinha sido construído pela gestão anterior com a intenção de que ela fosse uma escola de balé municipal, tanto que ela tem toda uma estrutura que é com barras fixas de aço e nunca saíram de lá, ficaram. Porque a ideia era que fosse uma escola e tal. Aí o Cássio entra e fala: (Ele não tinha vindo de escola qualquer, ele era um cara jovem e interessado,

²³ Andrea e Rosana são curitibanas, têm uma parceria antiga, começam a trabalhar como coreógrafas no final dos anos 80 e inauguraram juntas em 1993 o coletivo Chameckilerner. Nesta plataforma artística inicialmente trabalhavam com produções coreográficas; em 2007 marcam uma mudança no foco de seus trabalhos e desde então vêm desenvolvendo obras que relacionam dança, vídeo e instalações. Atualmente residem em Nova York. Mais detalhes: <http://chameckilerner.com/> (acesso em 14 de fevereiro de 2019).

mas não tinha nenhum projeto de fato. Ninguém foi consultado, ele só não queria que fosse uma escola de balé). E daí ele falou: Ah, minha prima! Claro (a prima que trabalha com dança) vou chamar minha prima pra fazer um projeto aqui. E aí foi lá e botou, na época foram dois milhões e meio de reais, que ele transferiu pra conta da Rosane pra ela e a Andrea administrarem. Aí a gente teve a sorte que as duas são pessoas extremamente responsáveis e, sobretudo, extremamente competentes. [...] Aí o que acontece é que semestralmente selecionavam sete artistas pra serem bolsistas do Centro de Estudos do Movimento. Porque no que constava era manter esses sete bolsistas trabalhando, desenvolvendo um projeto durante uns 6 meses (Ricardo Marinelli, em entrevista em 2018).

Bolsistas das 03 primeiras turmas do Centro de Estudos do Movimento, Ricardo Marinelli, Cristiane Bouger, Elisabete Finger, Gustavo Bitencourt, Michele Moura, Neto Machado e Sthéfany Matanó começaram a se interessar uns pelos outros nas mostras artísticas da Casa Hoffmann e quando perceberam, já estavam colaborando mutuamente em seus projetos. Ou seja, já havia ali, naquele momento mesmo, sem ainda ter sido formalizado, uma espécie de coletividade tomando forma.

Vindos de contextos específicos, eles não eram amigos nem desenvolviam trabalhos juntos antes de se encontrarem no Centro de Estudos do Movimento. Alguns vinham de contextos de companhias de dança, como Ricardo Marinelli e Michele Moura; os demais desenvolviam trabalhos em teatro e/ou em dança, em parceria com outros artistas da cidade, na maioria das vezes, sendo dirigidos em alguma montagem. Ali, na Casa Hoffmann, eles puderam investir em investigações próprias que partiam de seus interesses específicos. Foi assim que eles começaram a se ligar uns aos outros. No início, eram trabalhos mais individuais com colaboração dos demais; depois foram parcerias com outros integrantes. Porém, pouquíssimas vezes, durante os anos em que ficaram juntos, eles se encontraram para desenvolver algum trabalho artístico em que todos estariam envolvidos em cena.

E aí a gente se encontrou no momento que era assim, estava todo mundo muito insatisfeito. Eu dançava em uma companhia, a Michele também dançava, estava saindo já, mas dançava em uma companhia também. O Gustavo fazia os trabalhos dele como “frila”, mas assim, sempre sendo dirigido por alguém no teatro. E a gente se encontrou nesse começo assim todo mundo querendo desenvolver os seus próprios trabalhos. Querendo pensar suas coisas com mais independência, mas sem saber direito como fazer isso, tanto no ponto de vista estético, poético, quanto no ponto de vista da gestão. Estava ali só assim, querendo fazer. E aí as proximidades foram aparecendo, os interesses uns pelos outros a gente foi desenvolvendo, a gente foi percebendo que a gente nutria interesses uns pelos outros nesse contexto das residências na Casa Hoffmann. E aí foi tudo muito orgânico assim, então juntou o interesse pelas pessoas, interesse

pela produção, que passou a ser um auxílio que a gente dava um para o outro. Então chegou uma hora que a gente já estava trabalhando juntos. A gente já tinha desenvolvido alguns mecanismos: o que que eu posso fazer para te ajudar? Quais são as coisas que eu sei fazer que talvez você não saiba? Começamos a cruzar trajetórias, coisas simples de eu ir filmar teu ensaio pra você não trabalhar sozinho, até sair para estudar juntos coisas que eram importantes para o trabalho de alguém. E aí rolou que ainda nessa configuração meio dispersa a gente decidiu fazer um projeto juntos. Que foi o que de fato passou cola no contexto assim... Foi o primeiro edital da FUNARTE dessa geração Lula (Ricardo Marinelli, em entrevista em 2018).

O Couve-flor minicomunidade artística mundial instituiu o nome em 2004, momento em que aprovaram um projeto de circulação pela Fundação Nacional das Artes (FUNARTE), neste projeto eles circularam com os solos criados no Centro de Estudos do Movimento. Naquela altura todos já haviam passado pela Casa Hoffman e desejavam investir no desenvolvimento de um ambiente colaborativo onde pudessem dar corpo as suas ideias e projetos artísticos sem necessariamente ser elenco do trabalho de alguém.

Aí a gente teve que dar um outro passo que era isso: o que significa gerenciar junto um processo. Que até então essas colaborações eram muito negociadas assim: o que você pode fazer e o que você quer fazer. E aí quando tinha uma grana a gente passou a ter que lidar com outras questões. Aí a gente fez a circulação e foi massa, é assim, aos trancos e barrancos, porque ninguém tinha experiência de gestão ou, pelo menos, as experiências que a gente tinha de gestão eram muito insipientes perto de um projeto de circulação nacional. [...] Na última cidade a gente já estava assim: Pera aí, calma. Tem alguma coisa acontecendo aqui. Já tá acontecendo então a gente precisa trabalhar pra isso. A gente tá muito empolgado uns com os outros, a gente tá feliz trabalhando juntos, a gente tá conseguindo fazer coisas que a gente não ia conseguir fazer sozinhos, então vamos dar valor pra isso. Aí começou. Foi meio assim. O movimento de construção do coletivo aconteceu nesse processo, nesse encontro mais orgânico, de um interesse mútuo, aí a gente nominou. Naquele momento a gente não chamou de coletivo. Inicialmente quando a gente estava discutindo nome, a função e o que seria, a gente realmente pensou na palavra “comunidade”. Esse lugar a gente falava que era meio um pensionato, um albergue, sei lá. Essa comunidade, às vezes a gente tá ali, uma mão lava a outra, enfim. Era com esse senso inicialmente. Já nasceu meio assim: Couve-flor mini comunidade artística mundial (Ricardo Marinelli, 2018).

O Couve-flor manteve praticamente a mesma formação nos 07 anos em que estiveram juntos, havendo apenas a saída da Sthéfany e a entrada da Cândida Monte, que já acompanhava o coletivo fazendo, principalmente, a produção de alguns trabalhos e parcerias artísticas pontuais. Em 2011, eles anunciam publicamente o fim do coletivo através de cartas

abertas; em 2012, após encerrarem o projeto de manutenção de grupos da Petrobrás, eles finalizam as produções da comunidade.

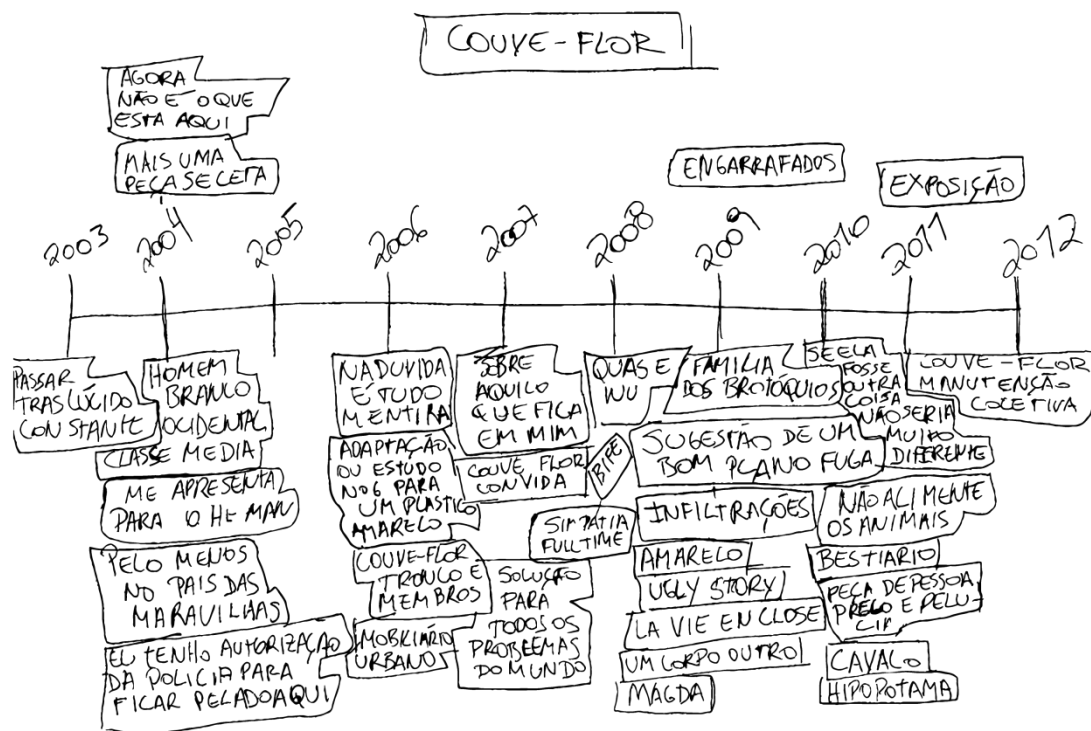


Figura 04: Linha do tempo dos projetos do Couve-flor. Desenho autoral

O Couve-flor tinha uma característica bastante pulverizada em sua produção, ou seja, tiveram poucas obras feitas com todos os membros. Além disso, a ideia de ser uma minicomunidade mundial era reflexo dessa dispersão dos integrantes, Cristiane Bouger, por exemplo, morou praticamente todo o tempo de existência do coletivo nos EUA. Outros membros tiveram residência ou desenvolviam trabalhos temporários fora do Brasil. Como eles não tinham um portfólio organizado com toda a produção da época, eu montei um quebra-cabeça com algumas peças que acessei. São projetos realizados, que os ex-integrantes compartilharam comigo. Entretanto, têm mais coisas que não foram mapeadas, justamente pela dificuldade deles lembrarem de tudo que fizeram e porque nem todos se dispuseram a participar da pesquisa.



Figura 05: ex-integrantes do Couve-flor no lançamento do projeto de Manutenção da Petrobrás em 2010.
Acervo do coletivo.

De cima para baixo, da esquerda para a direita: Princesa Ricardo Marinelli, Neto Machado, Gustavo Bitencourt, Cândida Monte, Michele Moura e Elisabete Finger



Figura 06: Marca do Grupo Dimenti. Designer gráfico do nome: Tiago Amorim.
Aplicação da marca: Moisés Garcia

Grupo DIMENTI

No final da adolescência, início da vida adulta, por volta de 1998, estudantes da Escola Tereza de Lisieux, na cidade de Salvador/BA, resolvem montar uma peça de teatro. Naquele momento, o livro *O Alienista*, de Machado de Assis, era bibliografia obrigatória no vestibular da Universidade Federal da Bahia, e eles resolveram montar o conto. O espetáculo levou o mesmo nome do texto de Machado de Assis, teve a direção e o texto adaptado por Jorge Alencar, então estudante como os demais. A grande repercussão na escola causada pelas apresentações feitas pelos estudantes, por ser considerado um trabalho um tanto inusitado e divertido, fez com que aquele jovem grupo tivesse a ideia de vender para outras escolas e cobrar ingressos.

Assim surge o Grupo Dimenti, inicialmente com o objetivo de vender uma peça de teatro para as escolas da cidade de Salvador. Da formação inicial faziam parte: Fábio Osório Monteiro, Paula Lice, Márcio Nonato, Adelena Rios, Jorge Alencar, Martina Barreto, Tiago Rocha e Osvaldo Ferraz. Um pouco depois, ainda durante *O Alienista*, Lia Lordelo entra para substituir Adelena Rios e acaba ficando no grupo.

[...] num trabalho de escola, lá que a gente fazia, no Tereza de Lisieux mesmo, a turma de Márcio fez uma versão do *Alienista* que ficou super *pop*. Dentro da escola, as pessoas curtiram muito; os alunos, os colegas, os professores, e aí quando a gente... Quando isso começou a fazer um sucesso muito grande dentro da escola eles pensaram: pô e se a gente fizer isso para as outras escolas cobrando ingresso? E aí surgiu o interesse em montar *O Alienista*, de Machado de Assis. A nossa versão do *Alienista*, uma adaptação, e assim a gente fez. Só que para, até para apresentar *O Alienista* a gente precisou criar um nome pra não ficar assim: *O Alienista* de quem? [...] e surgiu o nome Dimenti, por isso que se criou o grupo na verdade como forma só de... Pra apresentar o espetáculo *O Alienista*. Então, o interesse original era fazer... Vender apresentações de um espetáculo para os teatros das escolas. A gente pensou: ah se a gente fizer X apresentações em tantas escolas, com o preço baratinho, mas dividindo por nós, dá uma graninha que dá pra gente curtir essa fase da adolescência.

Então, especificamente foi isso, foi essa a motivação (Fábio Osório²⁴, 2018).

Recém concluintes do Ensino Médio, os jovens foram prestar vestibular e Jorge Alencar entra para o curso de Comunicação Social na Universidade Católica de Salvador (UCSAL). Lá, conhece Ellen Mello e começa uma parceria que seria estruturante para a constituição do grupo e, posteriormente, da produtora que leva o mesmo nome.

O encontro entre Jorge e Ellen confluiu com a grande força criativa que ele trazia e a organização, o empreendedorismo e a força de produção que ela injetou no grupo. O Dimenti se organizou e durante 14 anos, basicamente, da seguinte maneira: Jorge assinando a direção artística do grupo e dos espetáculos, Ellen a coordenação de produção do grupo e os demais integrantes eram intérpretes-criadores²⁵. Uma característica marcante no grupo e bastante específica, era ter uma pessoa que integrava o grupo, mas que não era artista e nem nutria esse interesse. A figura de Ellen Mello na produção dava certa estrutura para que o viés artístico pudesse acontecer. Houve diversas formações no grupo, alguns integrantes saíram e outros entraram, entretanto, boa parte do grupo seguiu pelos 14 anos: Márcio, Paula, Osório, Jorge, Lia e Ellen.

Jorginho e Ellen se conheceram na graduação, eles fizeram publicidade e jornalismo juntos, coincidentemente eles entraram na mesma turma. E aí foi um início de uma grande amizade, um grande amor, um grande tudo né? E Ellen muito rapidamente foi tragada pelo Dimenti, foi o grande laboratório dela de formação né, como produtora. Então, o que motivava era assim uma crença enorme nesse projeto coletivo e uma paixão muito grande pelas ideias de Jorge. Eu acho que ela não admite isso muito bem, mas tinha uma coisa assim de achar aquele cara impressionante e querer



24

Figura 07: Fábio Osório. Foto: Pati Almeida.

É ator, dançarino e produtor reside atualmente entre Salvador/BA e Rio de Janeiro/RJ. É integrante desde a formação inicial do grupo e da produtora Dimenti. <http://lattes.cnpq.br/0751118029912123> (acesso em 14 de fevereiro de 2019).

²⁵ Em alguns casos haviam experimentações em outras funções como Márcio Nonato que, além de intérprete, assinava a assistência de direção e a luz de alguns trabalhos; Fábio Osório que sempre trabalhou na produção, mas em via de regra no Dimenti as funções eram mais fixas.

dedicar a vida àquelas ideias, por mais que fosse compartilhada e tudo mais (Paula Lice²⁶, 2018).

Com o passar dos anos, a produtora foi ganhando espaço e o Dimenti começou a produzir outros artistas e eventos nacionais e internacionais, tais trabalhos foram movendo financeiramente o grupo e que possibilitava pagar os integrantes do grupo pelos trabalhos desenvolvidos. O Dimenti, enquanto estrutura de grupo, terminou suas atividades em 2012, após realizar o Edital de Manutenção de Grupos da Petrobrás. O fechamento desse ciclo foi marcado por dois trabalhos artísticos: o primeiro foi o longa metragem *Pinta* dirigido por Jorge Alencar, com assistência de direção de Leonardo França e Neto Machado - o filme se trata em certa medida de um remake de cenas dos espetáculos do grupo; o segundo se configurou como espetáculo de teatro, *Tome isto ao coração* – este foi o único trabalho do grupo, que não teve a figura de Jorge Alencar na direção. Para este momento eles convidaram o diretor e dramaturgo Alex Cassal que assumiu o espetáculo.

A finalização do grupo não coincidiu com o término da produtora, que segue trabalhando até hoje. Na fase atual, o Dimenti se define enquanto um ambiente de criação e produção cultural. Seguem como integrantes: Jorge Alencar, Ellen Mello e Fábio Osório (da formação inicial), além de Neto Machado e Leonardo França que se juntaram para compor o novo formato.



26

Figura 08: Paula Lice. Foto: Mayra Lins.

É professora adjunta da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Graduada em Letras Vernáculas e Língua Estrangeira - Inglês, pela Universidade Federal da Bahia, onde completou sua especialização em Estudos Linguísticos e Literários e seu mestrado em Teoria e Crítica da Literatura e da Cultura, através do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Foi integrante fundadora tanto do Grupo Dimenti quanto do Núcleo VAGAPARA. <http://lattes.cnpq.br/2464496791939847> (acesso em 14 de fevereiro de 2019).

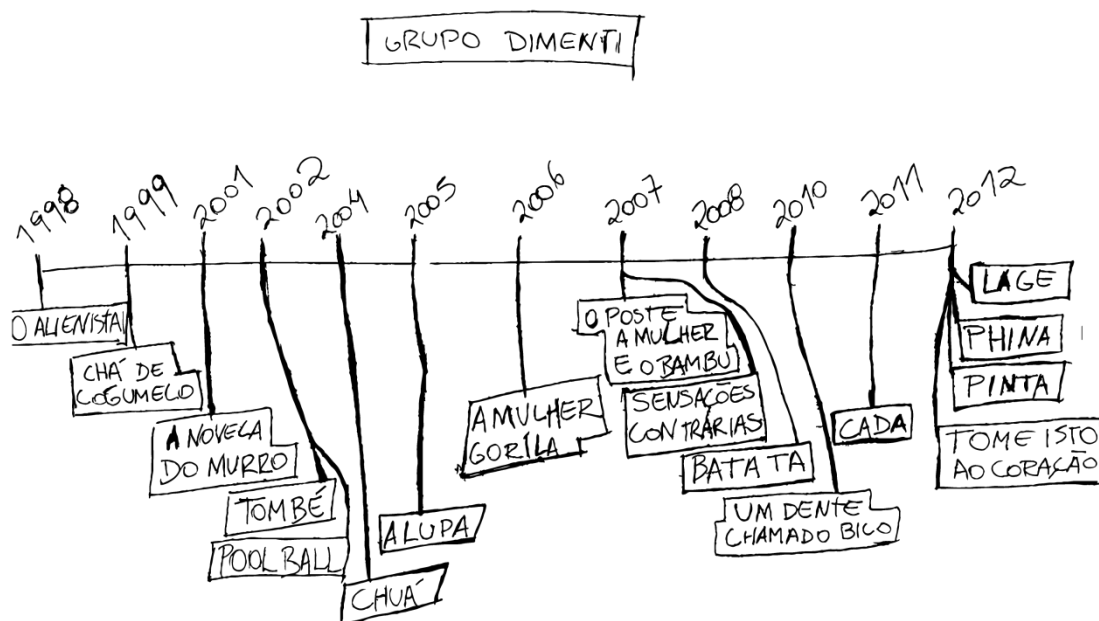


Figura 09: Linha do tempo dos projetos do Grupo Dimenti. Desenho: autoral

O grupo Dimenti tinha uma produção visivelmente menos pulverizada. As demandas de criação do grupo coadunavam em projetos majoritariamente coletivos, o que resultava em praticamente um trabalho anual. Como o grupo era também uma produtora, essa estrutura permitiu que crescessem, simultaneamente, os trabalhos artísticos e os trabalhos de produção (inicialmente vinculados apenas às criações do grupo e, posteriormente, ampliando sua atuação).



Figura 10: Temporada de estréia do espetáculo *Chuá*. Foto: Júlio Acevedo, 2004, Teatro Gregório de Matos.

Da esquerda para a direita: Márcio Nonato, Paula Lice, Daniel Moura, Osório Monteiro, Vanessa Melo e Lia Lordelo



Figura 11: Marca do Núcleo VAGAPARA.
Designer Gráfico: Moisés Garcia

Núcleo VAGAPARA

Em 2007, oito jovens artistas se encontram para realizar um projeto de dança financiado pelo Edital de Montagem da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SECULT/BA). Na verdade, eles já se conheciam em níveis diferentes de convivência e trabalho. Nesta altura éramos eu, Olga Lamas, Isabela Silveira, Jorge Oliveira, Márcio Nonato, Paula Lice e Nilson Rocha.

Nilson, Márcio e Isabela tinham sido da mesma turma na Graduação na Escola de Teatro da UFBA e já eram bastante amigos. Nilson era ator da Cia. Baiana de Patifaria e, logo após *Cookie* - o primeiro espetáculo do Núcleo, ele decidiu sair.

Márcio Nonato e Paula Lice, que já eram integrantes do Grupo Dimenti, vinham nutrindo desejos de experimentarem, artisticamente, outras possibilidades. No grupo, eles tinham um diretor que, em geral, propunha os projetos a serem montados além de ter um tipo de investigação de movimento e de composição cênica específica que restringia, de certa maneira, propostas mais autorais. Nas circulações com o Dimenti, Márcio conheceu alguns integrantes do Couve-flor Minicomunidade Artística Mundial e ficou excitado com o formato e a maneira como eles desenvolviam suas ideias.

Olga Lamas e eu já nos conhecíamos bastante, desde Maceió/AL, cidade onde nascemos e participamos de um grupo de teatro na escola onde estudamos. Entre 2005 e 2006, eu, Jorge Oliveira e Lisa Vietra morávamos juntos em um apartamento no mesmo bairro que Márcio. Neste apartamento, era bastante comum o encontro entre nós cinco. A convivência em casa e ouvir tanto sobre o que estávamos começando a configurar, despertou o desejo em Lisa de se aproximar e integrar o movimento.

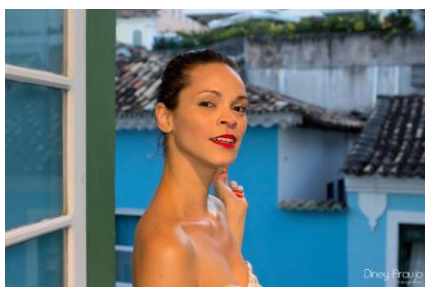
Nessa época (2005/2006), eu, Márcio e Jorge fazíamos algumas performances misturando contato-improvisação e algumas técnicas circenses em eventos artísticos e festas. Foi ao olhar para as intervenções artísticas que nós três fazíamos, que Isabela Silveira, atriz, criou um argumento e junto comigo colocamos um projeto em um edital chamado *Quarta que Dança* - da Fundação Cultural do Estado da Bahia, na categoria *trabalhos em processo de criação*. Este foi o embrião que mais tarde, em 2007, possibilitou a montagem do espetáculo *Cookie* e, conseqüentemente, a estreia do Núcleo VAGAPARA.

Movidos inicialmente por uma vontade de falar sobre nossas questões, começamos a nos encontrar e colaborar uns com os outros. Sentíamos a necessidade de criar um ambiente que pudesse abrigar nossas ideias e compreendemos que juntos éramos mais fortes. Tendo

como principal referência o Coletivo Couve-flor, aproximamos nossas qualidades e nossas dificuldades e investimos nessa convivência. Observemos como Lisa Vietra²⁷ e Jorge Oliveira²⁸ relembram deste momento de início do núcleo:

Eu acho que a gente tinha uma coisa prática de convivência, de juventude, eu acho que tinha uma vivacidade, um mundo nosso, que não era só nosso nem era dentro da nossa bolha, mas onde a gente tinha essa vivacidade pulsando e essa vontade de existir, essa vontade de falar sobre mundo e trocas. Então eu acho que inicialmente por essa convivência e afinidade que a gente tinha de se sentir a vontade nesse lugar que a gente criou para existir. E aí eu acho que isso uniu a talentos que alguns já tinham de um empreendedorismo aqui, uma habilidade de entender como os editais funcionavam ali, acho que a gente conseguiu juntar a vivacidade e a vontade de criar com habilidades necessárias para a gente conseguir produzir aquilo que a gente acabou produzindo. Não de todos, nem todos tinham todas as coisas, eu acho que a única coisa que todos tinham era juventude e a vontade de estar juntos, e as coisas foram se fortalecendo e sendo concretizadas e materializadas. (Lisa Vietra, 2018).

Eu fico visualizando que era a necessidade de existência enquanto artista. De estar em uma atividade artística, de um exercício de criação, de se sentir artista produzindo em primeiro lugar. E acho que quando começa



27

Figura 12: Lisa Vietra. Foto: Diney Araújo.

É atriz, arte educadora e contadora de história. Foi integrante do Núcleo VAGAPARA. Atualmente cursa Licenciatura em História. <http://lattes.cnpq.br/2663876342221826> (acesso em 14 de fevereiro de 2019).



28

Figura 13: Jorge Oliveira. Foto: Selfie.

Dançarino e performer pernambucano, reside em Salvador/BA onde desenvolve seus trabalhos artísticos. Foi integrante fundador do Núcleo VAGAPARA. Atualmente é mestrando do Programa de Pós-graduação em Dança na UFBA. <http://lattes.cnpq.br/4188296273245544> (acesso em 14 de fevereiro de 2019).

isso a fazer algum efeito que permanece, acho que isso vai para a coisa da afinidade, que Lisa fala, de estar juntos, da gente criar um pensamento de grupo, de núcleo, o que a gente pensa para defender e criar, e com a nossa juventude de querer propor milhares de possibilidades de ideias, para a gente existir, eu acho que era a existência artística (Jorge Oliveira, 2018).

O nome do coletivo era uma referência às possibilidades de preenchimento. Uma vaga aberta para ser ocupada. Algo a ser construído. Apesar de o nome sugerir certa transitoriedade e fluxos de entradas e saídas, o coletivo permaneceu com a mesma formação, apenas com a saída de Nilson Rocha. Mas, as redes de colaboração com pessoas de fora do coletivo sempre existiram e foram bem vindas.

Entre 2011 e 2012, o Núcleo VAGAPARA realiza o projeto *VAGAPARAÇÕES: autonomia e colaboração* – financiado pelo edital de Manutenção de Grupos da SECULT/BA. Após a realização deste edital o núcleo começa a se dispersar. Houve apenas mais um projeto que foi a montagem do espetáculo infantil *Quarto Azul*. Lisa Vietra vai morar no Rio de Janeiro, Olga Lamas e Paula Lice vão morar por um tempo em Buenos Aires/Argentina. Em 2015, o grupo encerra oficialmente suas atividades com a minha saída, junto com Olga Lamas, Paula Lice e Lisa Vietra. Márcio, Jorge e Isabela disseram que iriam continuar com o trabalho como VAGAPARA, mas desde então, não fizeram mais nenhum projeto que levasse o nome do coletivo.

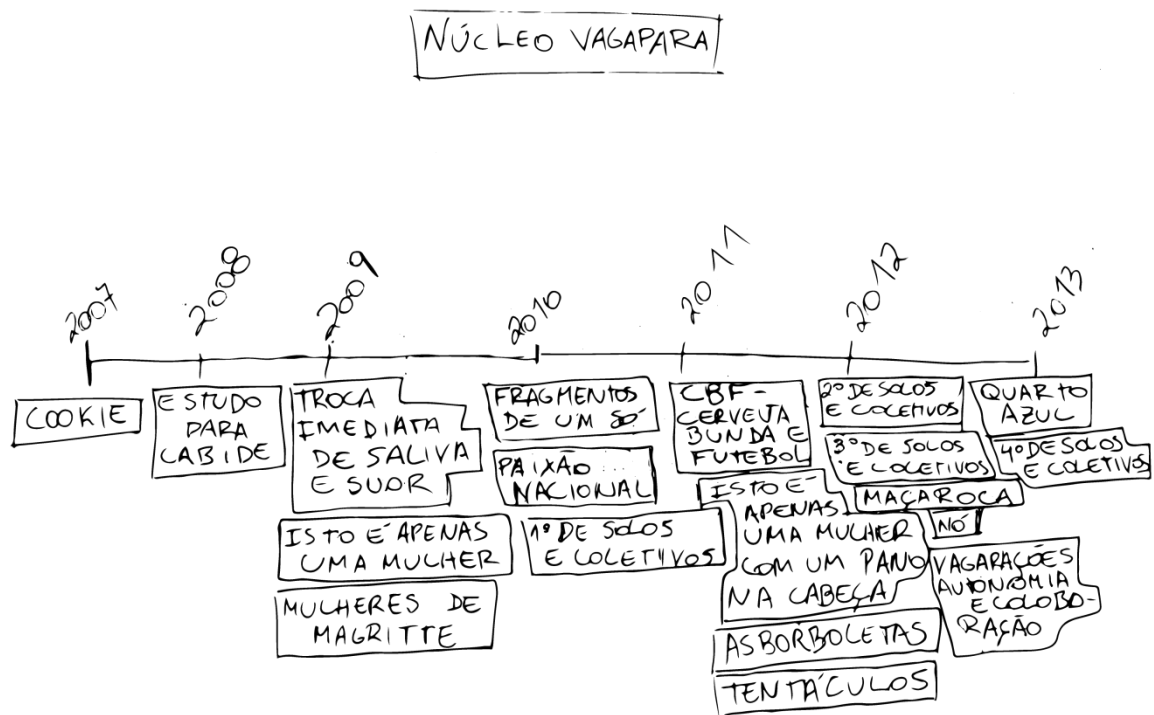


Figura 14: Linha do tempo dos projetos do Núcleo VAGAPARA. Desenho autoral

O Núcleo VAGAPARA, quando fez 05 anos, organizou um portfólio completo dos projetos desenvolvidos. Neste mapa, podemos observar de maneira bastante completa a trajetória do coletivo. É relevante dizer que o projeto *Fragments de um só* resultou em 07 trabalhos solos que compunham juntos o espetáculo, mas que tinham independência entre si. Os trabalhos são: *Serenata* (Lucas Valentim); *Calçolas* (Lisa Vietra); *Corpo Cabide* (Jorge Oliveira); *Em Gole* (Olga Lamas); *Castigo de luz acesa* (Márcio Nonato); *Isto não é uma mala* (Paula Lice) e *Cartografia de um relevo interno* (Isabela Silveira).



Figura 15: ex-integrantes do Núcleo VAGAPARA no começo do projeto *Fragmentos de um só*.
Foto/Montagem: Jorge Oliveira, 2010.

Da esquerda para direita: Jorge Oliveira, Paula Lice, Márcio Nonato, Isabela Silveira, Lucas Valentim (eu),
Olga Lamas e Lisa Vietra.



Figura 16: Marca do Coletivo TeiaMUV.
Designer gráfico: Andreas Murilo.

Coletivo TeiaMUV

Em 2007, um grupo de cinco jovens mulheres estudantes do Curso de Graduação em Dança na UFBA se encontram para compor o TeiaMUV. Isaura Tupiniquim e Milianie Matos estavam, naquela altura, matriculadas em um componente curricular de extensão universitária que se chamava Atividade Curricular em Comunidade (ACC²⁹) - Dançando nas Estações, que compreendia a investigação do ambiente das estações de ônibus da cidade de Salvador como possibilidade de composição cênica.

Movida por esta experiência no ACC, Milianie convidou além de Isaura, Maíra Di Natali, Mab Cardoso e Lucinete Araújo para uma conversa onde propôs montar um grupo. Em 2008, elas começaram os encontros iniciais do grupo que coincidiu com um contexto bastante favorável e determinante tanto para o lançamento do coletivo quanto para o tipo de abordagem artística que elas iriam desenvolver. Primeiro, a abertura de uma nova categoria no edital *Quarta que Dança* específica para *intervenção urbana*. E, simultaneamente, o primeiro Encontro CORPOCIDADE³⁰, que naquele momento abriu inscrições para trabalhos artísticos e trabalhos científicos. Em uma conversa que tivemos em Janeiro de 2018 elas, Isaura³¹ e Milianie³² relembram este momento:

²⁹ Atualmente esta atividade curricular ampliou sua perspectiva de abordagem e incluiu em seu título Atividade Curricular em Comunidade e Sociedade (ACCS).

³⁰ Encontro acadêmico que discute articulações entre corpo e cidade. É realizado pelos grupos de pesquisa LABZAT (Escola de Dança da UFBA) e Laboratório Urbano (Faculdade de Arquitetura da UFBA), sob a coordenação da Prof. Dra. Fabiana Britto.



31

Figura 17: Isaura Tupiniquim. Foto: Zé Feres.

É artista, professora e pesquisadora de dança. Mestre em Dança pelo Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia. Graduada em Licenciatura em Dança na mesma universidade, onde também foi professora substituta da graduação entre os anos de 2013 e 2014. <http://lattes.cnpq.br/6489001532834663> (acesso em 14 de fevereiro de 2019).

Isaura Tupiniquim - Foi em 2008, por conta de um edital.

Milianie Matos - Porque também começa com um edital né.

Isaura Tupiniquim - Começa com um edital. Na verdade, foi meio que encabeçado por Mili. Na verdade Mili, a gente tinha um negócio do ACC, a gente fazia o ACC juntas.

Milianie Matos - Foi. É, não foi especificamente o edital.

Isaura Tupiniquim - E a gente ficou dançando nas estações. Aí Milianie, eu lembro que ela falou "quero fazer um grupo", uma coisa assim, aí a gente ficou brincando com a coisa dos nomes, aí surgiu a ideia de fazer e tal, a gente se juntou. Aí não tinha uma coisa ainda, eu acho que foi a coisa das estações e aí você teve essa ideia, não lembro exatamente a ordem, mas aí foi muito, coincidiu mesmo com, tanto a abertura do edital de intervenção urbana no Quarta que Dança como com o primeiro Corpocidade.

O TeiaMUV desenhou, em sua trajetória, um currículo onde praticamente todos os trabalhos se davam em contextos urbanos públicos das cidades. Outra característica é que configurou, em certa medida, um grupo de estudos também, onde elas discutiam, estudavam, escreviam e publicavam trabalhos juntas. Um dado interessante é que o nome do coletivo foi fazendo mais sentido para elas mesmas na medida em que se foram configurando os trabalhos e os modos de organização. Uma teia em constante movimento. O período de existência do coletivo foi marcado por itinerâncias em ruas, comunidades, outras cidades e outros países. “Porque o TEIAMUV era isso né, era uma teia que se movia. É viajando e em outros lugares que a gente ia se conectando com as pessoas. Criando redes, não é? Criando redes e se movendo” (Mab Cardoso³³, 2018).



³² Figura 18: Milianie Matos. Foto: Selfie.

Mestre em Dança pelo Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia em 2014. Possui graduação em Licenciatura em Dança pela mesma universidade. Professora de Artes da Rede Estadual de Ensino do Estado da Bahia (REDA/2015). <http://lattes.cnpq.br/1448306431005762> (acesso em 14 de fevereiro de 2019).



³³ Figura 19: Mab Cardoso. Foto: Pedra Costa.

A formação do grupo permaneceu sempre a mesma, apenas Lucinete que saiu do coletivo um pouco antes da realização do edital de Manutenção de Grupos. Tal projeto foi contemplado pelo edital da SECULT/BA (2011/2012) e marcou a ida delas para Berlim, na Alemanha. Após a finalização do edital, elas ainda fizeram alguns trabalhos juntas, mas Mab, logo em seguida, foi morar em Berlim. Elas não decidiram oficialmente a finalização do coletivo, apesar de que, desde 2013, não realizam nada como TeiaMUV; entretanto, elas mantêm um grupo pelas redes sociais onde se encontram e conversam, até hoje, sobre questões da vida atual de cada uma e, frequentemente, falam de coisas relacionadas ao grupo.

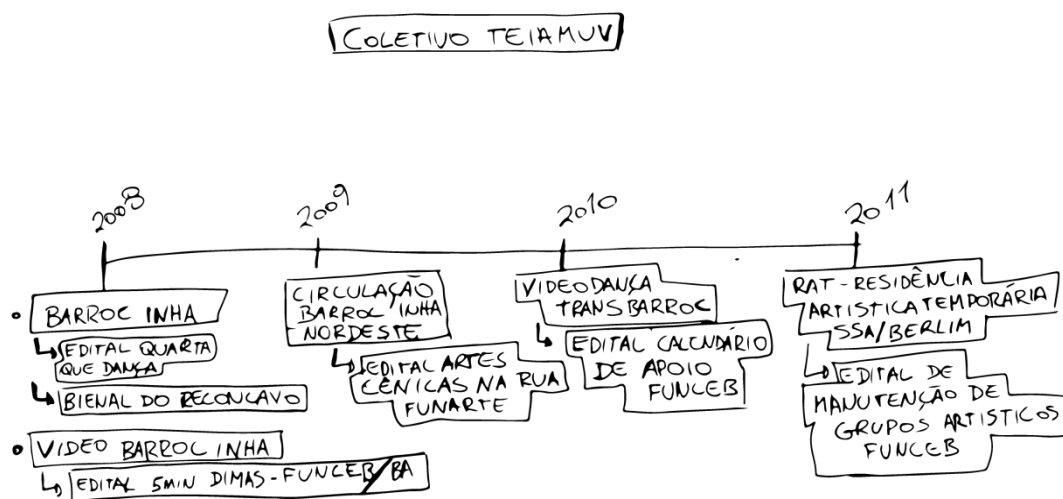


Figura 20: Linha do tempo dos projetos do Coletivo TeiaMUV. Desenho autoral.

No Coletivo TeiaMUV, apesar de ter uma organização fluida em termos de ocupação de funções (não haviam funções fixas), os trabalhos desenvolvidos, em geral, tinham a participação de todas as integrantes. Assim, observamos uma produção menos dispersa, uma vez que elas estavam objetivamente inseridas em projetos comuns.

Licenciada em Dança pela Universidade Federal da Bahia, teve o início de suas experiências artísticas com o balé clássico em 1990. Trabalha com processos colaborativos, criativos e espaços interdisciplinares, transitando por questões corporais e políticas relacionadas a criações e coreografias solo e coletivas no espaço urbano.



Figura 21: Performance Barrocinha na Feira de São Joaquim. Acervo do Coletivo, 2009, Salvador/BA.

Da esquerda para direita: Maira Di Natali, Mab Cardoso, Milianie Matos, Lucinete Araújo e Isaura Tupiniquim.



Figura 22 - Marca do Grupo Alvenaria de Teatro.
Designer gráfico: Lucas Modesto.

Grupo Alvenaria de Teatro

Em 2007, três estudantes do Curso de Direção Teatral – Daniel Guerra, Lucas Modesto e Marcele Pamponet - da Escola de Teatro da UFBA, decidem montar um grupo. Cansados dos modelos tradicionais e do palco italiano, eles tinham o desejo de fazer um teatro diferente que surgisse do aprofundamento de investigações. Assim, eles convidaram alguns estudantes do Curso de Bacharelado e Licenciatura da Escola para formar um grupo de estudos teatrais, com leitura de textos, discussões e experimentações artísticas. Inicialmente, este movimento chamava-se *Grupo Grupo*.

Após algum tempo, tendo encontros com cerca de 20 estudantes, eles resolveram propor um processo de imersão para, ao final dessa convivência, selecionar os integrantes do referido grupo. E desse modo aconteceu, ao final desse processo imersivo ficaram 10 integrantes: Daniel Guerra, Lucas Modesto, Raiça Bomfim, Felipe Benevides, Liliana Matos, Camilla Sarno, Laura Franco, Lilith Marques, Ludmila Brandão e Thor Vaz.

Daniel Guerra³⁴, ex-diretor do grupo e que estava neste momento como estudante do Curso de Direção Teatral na UFBA, conta em entrevista que foi mais ou menos em 2007 que ele resolveu criar um grupo para desenvolver experimentações sobre a linguagem teatral e o trabalho do ator.

Então, eu decidi abrir o grupo como uma espécie de laboratório que na verdade minha primeira ideia era que fosse ligado de alguma forma à própria universidade. A ideia inclusive não era nem que eu fosse o único diretor, aí eu chamei Lucas Modesto e Marcele Pamponet, que eram mais dois diretores que estavam fazendo trabalhos interessantes, e que a gente começou a conversar pra gente revezar anualmente na montagem, mas manter um corpo fixo de atores, que entrassem lá para gente investigar junto essas possibilidades que a gente não via na própria universidade. [...] então depois que eu chamei essas duas pessoas para serem diretores junto comigo, comecei a procurar atores que estivessem afim de fazer esse grupo. E aí eu fui em algumas mostras, em algumas salas de aula, chamei algumas pessoas que eu já conhecia, que sabia que já estavam afim, e aí no início eram quase vinte pessoas, uma coisa assim, e começamos a primeiro fazer reuniões, na própria UFBA, com todas as pessoas, para entender o que seria isso (Daniel Guerra, 2018).

³⁴ Diretor de teatro, editor da Revista Barril, videomaker e crítico. Graduado pelo curso de Direção Teatral da UFBA em 2009. Em 2008 começou a desenvolver pesquisa prática sobre a relação entre ritualidade, teatralidade e acontecimento no grupo Alvenaria de Teatro, o qual foi um dos fundadores. <http://lattes.cnpq.br/5521040180364557> (acesso em 14 de fevereiro de 2019).

Raiça Bomfim³⁵ relembra como foi a chamada para a formação do grupo nessa época:

O convite deles era assim: a gente vai fazer uma demonstração de um trabalho, a gente quer que você entre no grupo, vão ver a demonstração de trabalho. (Isso era final de 2008). E quem quiser participar do grupo agora vai começar o grupo mesmo. Vai ter que passar por uma imersão em janeiro de 2009 [...] Aí eu fui pra demonstração de trabalho, falei: Ah tá, acho que vou querer. Ainda na dúvida, cheguei. Achei que não era a minha aquele negócio de rigor de treinamento e falei: Ah velho, pelo amor de Jeová, uma pisciana como eu. E achei isso muito, naquele momento me pareceu muito hierárquico, muito hermético sabe? Mas, ao mesmo tempo, interessante em termos de mobilização de energia. Bom, por outro lado, eu queria algo que me comprometesse em termos de trabalho, de mergulho, de aprofundamento em conjunto com outras pessoas. Aí vou fazer essa imersão pra ver da qual é (Raiça Bomfim, 2018).

O primeiro espetáculo do grupo *Bakxai* foi dirigido por Daniel Guerra como resultado de sua formatura em direção teatral e marca a mudança do nome de *Grupo Grupo* para *Alvenaria de Teatro*. O grupo segue junto e boa parte dos integrantes continua. A formação que mais perdurou foi com Raiça, Felipe, Liliana, Camilla, Ci Moura que entra um pouco depois dos demais, e Daniel.

Dessa etapa, que acabou ficando 10, que foi o que formou o grupo e estrearam sei lá, oito meses depois, o primeiro espetáculo que foi *Bakxai* que foi dirigido por Daniel, foi a peça de formatura dele. E aí foi isso, esse foi um processo super intenso, super interessante, bastante investigação, bastante rigor com aquela coisa toda. Depois que rolou *Bakxai*, que aí a gente entendeu que o espetáculo também tinha ficado hermético. Entendeu-se que: *ok* treinar é legal, mas ou a gente tenta abrir os fluxos, né? Tentar outros modos de escuta e de relação ou a gente vai fazer esse teatrinho umbilical, né? E aí nisso que começou a brotar o desejo de investigar possibilidades de ter abertura, realmente sabe? (Raiça Bomfim, 2018).



35

Figura23: Raiça Bomfim. Foto: Ricardo Prado.

É professora, atriz, escritora e produtora, graduada em Interpretação Teatral pela UFBA, Mestra e doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da mesma universidade. Trabalha como professora substituta, pelo Departamento de Fundamentos do Teatro, da Escola de Teatro da UFBA. <http://lattes.cnpq.br/0998716420706366> (acesso em 14 de fevereiro de 2019).

Pouco antes do edital de Manutenção de Grupos que eles realizam em 2015 com financiamento da SECULT/BA, Daniel e Raiça saem do grupo. Os demais integrantes realizam o projeto de manutenção, mas já reconhecendo o fim das atividades juntos.



Figura 24: Linha do tempo dos projetos do Grupo Alvenaria de Teatro. Desenho: Autoral.

O Grupo Alvenaria teve uma produção bem objetiva, pois o grupo tinha sempre a direção de Daniel Guerra e os projetos eram desenvolvidos por todos os integrantes. Interessante observar que eles montaram 03 trabalhos em anos diferentes (*Travessias*, *Fogueira* e *Butô de bêbado não dono*) com o mesmo projeto premiado em edital (*Tricúspide*).



Figura 25 – Imersão criativa para treinamentos e experimentações do Grupo Alvenaria de Teatro. Foto: Raiça Bomfim, 2011.

Da esquerda para direita: Liliana, Camila Sarno, Felipe Benevides e Ci Moura

Após essa breve contextualização acerca dos contextos de trabalho dos artistas que integram a pesquisa, podemos perceber a diversidade de formatos e possibilidades de constituição de ambientes comuns para o desenvolvimento de projetos artísticos. Temos de um lado, o VAGAPARA, o Couve-flor e o TeiaMUV distintos entre si, mas que têm em convergência o fato de que artistas independentes se encontraram com o propósito de desenvolverem suas ideias e, para tanto, colaboravam uns nos projetos artísticos dos outros, pois juntos seriam mais fortes para lidar com o mundo do trabalho. Já o Dimenti e o Alvenaria, mantinham a estrutura de grupo, o que pressupõe uma relação mais “estável” com formatos mais definidos e mantêm a figura de um único diretor, por mais que as proposições criativas fossem desenvolvidas de maneira colaborativa. Ou seja, podemos perceber que o processo colaborativo no âmbito desses agrupamentos é possível de ser desenvolvido em diferentes estruturas, seja grupo, núcleo ou coletivo. Antônio Araújo observa, a partir da ótica do *Teatro da Vertigem*, ainda contrapondo a perspectiva da criação coletiva:

Se a criação coletiva pretendia a diluição ou erradicação desses papéis, no processo colaborativo sua existência é garantida, além de estar pactuada antes do início dos ensaios. Portanto, nesse modo de criação, existiria sim, um dramaturgo, um diretor, um iluminador etc., que sintetizariam as diversas sugestões para aquela determinada área, propondo-lhe um conceito estruturador. Além disso, diante de algum impasse insolúvel, teria direito a palavra final concernente àquele aspecto da criação (ARAÚJO, 2011, p. 137).

Esta questão trazida pelo autor, de fato, tem certa correspondência. No Couve-flor e no VAGAPARA, as funções eram definidas a partir de cada projeto a depender de quem estava propondo e de quais parcerias pretendiam estabelecer. Uma vez definidas as funções, que podiam variar em cada projeto, eles respondiam pelas suas áreas de atuação. Entretanto, esta função não era fechada em si mesma e, apesar de cada criador estar comprometido com certo aspecto da criação, existia a possibilidade de ampla discussão entre todos os integrantes acerca de qualquer aspecto da criação. O que se aproxima bastante da perspectiva do *Teatro da Vertigem*, “concomitantemente, porém, no interior desse coletivo, convivem as diferentes autorias individuais relativas a cada função. Ou seja, faz parte desse modo de criação o tensionamento dialético entre a criação particular e a total, no qual todos estão submergidos” (ARAÚJO, 2011, p. 138).

Por outro lado, se pensarmos na estrutura do Dimenti e do TeiaMUV, eles contradizem em certa medida esta perspectiva proposta por ARAÚJO. O primeiro tinha nas figuras de Jorge Alencar³⁶ e de Ellen Mello³⁷ os propositores fixos. Explico: os projetos eram idealizados por eles e nem sempre os demais integrantes intervinham na idealização do que seria proposto em cada projeto, em geral os demais integrantes do grupo ficavam sabendo dos detalhes do projeto quando ele era aprovado, se fosse aprovado em algum edital para ter financiamento. A produção exercia, a partir de demandas estabelecidas por Ellen, o que os demais integrantes cumpriam. Segundo relato dos integrantes, esta relação não era de forma tão impositiva mas, via de regra, era assim que se dava o trabalho.

Já as meninas do TeiaMUV se aproximavam bastante da perspectiva da criação coletiva. A maior parte dos trabalhos tinha todas as integrantes em cena, ninguém assinava a direção; elas defendem nas entrevistas em anexo que era de fato coletiva e, a depender do projeto, convidavam colaboradores externos ao coletivo para dar conta de aspectos técnicos que elas não dominavam, como cenário e som, por exemplo.



36

Figura 26: Jorge Alencar. Foto: Pati Almeida.

Possui Licenciatura em Dança pela Universidade Federal da Bahia (2004) e graduação em Comunicação Social pela Universidade Católica do Salvador (2000). É mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA. É diretor artístico e fundador do Grupo Dimenti e da Dimenti Produções Culturais Ltda., desde 1998.



37

Figura 27: Ellen Mello. Foto: Pati Almeida.

Formada em Jornalismo pela UFBA e em Publicidade pela UCSal. Fundadora da Dimenti Produções Culturais Ltda., em 1998, empresa que desenvolve diferentes ações relacionadas à criação e pesquisa artísticas, publicações, produção de conteúdo audiovisual, circulação e difusão de obras nacionais e internacionais, registro e documentação de iniciativas culturais, realização de eventos e atividades de formação.

Observar essa diversidade é muito importante, pois desenha uma questão interessante de pensar: será que a emergência de grupos, núcleos e coletivos de artistas com características mais fluidas em sua composição, relações mais horizontalizadas e hierarquias menos rígidas é, de certa maneira, uma forma dos artistas se articularem diante de um contexto onde o poder soberano parece não fazer mais tanto sentido? Há uma crise de representatividade - ninguém dá conta de falar por todos? Iremos discutir melhor estas questões nos próximos capítulos. Outra questão-problema que colocamos é a seguinte: Será que a convivência em coletivo pode ser um modo de afirmar positivamente a biopotência? Sigamos adiante, com estas questões, na busca de respostas ainda que em estado provisório.

Outro aspecto importante é reconhecer que a própria concepção de colaboração se atualiza em diferentes contextos. Quando questionados sobre como observavam em suas trajetórias artísticas o exercício dos processos colaborativos, os artistas nos dão pistas de alguns modos de aceção deste termo. Vejamos o que Gustavo Bitencourt³⁸ (2018), ex-integrante do Couve-flor Minicomunidade Artística Mundial nos diz sobre isso:

[...] eu acho que o meu trabalho sempre foi muito feito por parcerias. Quando eu comecei a trabalhar no teatro, ninguém me chamava pra participar dentro das estruturas formais que já existiam na cidade, que já eram meio fechadas. E eu não tinha conhecimento nem experiência nem vontade de ser chefe, tipo criar um grupo, por exemplo, e dirigir, produzir etc. Então eu ia me juntando com gente que estava a fim de fazer alguma coisa e a gente fazia, mesmo sem saber direito o que estava fazendo. Aí ia até onde podia ir, e partia pra outra coisa, outras pessoas (Gustavo Bitencourt, 2018).

Nesta fala de Gustavo, vemos que haviam, naquele momento em Curitiba, pelo menos duas estruturas possíveis com entendimentos específicos de como construir a coletividade, uma de grupos fechados dirigido por um “chefe” que não interessava a ele, e outra possibilidade era ir se filiando a outros artistas independentes para desenvolver projetos pontuais. Claro que, entre dois pólos, há sempre o entre e outras tantas possibilidades devem existir mas, nesse momento, identificamos estas duas como extremos que tangenciavam tais exercícios de coletividade. Entretanto, essa possibilidade de escolher de antemão trabalhar apenas em ambientes de proposições menos hierarquizadas não é tão comum, principalmente em contextos precários como é o da maioria dos artistas brasileiros. Sabemos que, muitas vezes, precisamos fazer certos trabalhos, nem tanto por acreditar

³⁸ É ator, diretor de produção, performer, programador, designer gráfico, tradutor, ilustrador, entre outras coisas. Foi integrante do Coletivo Couve-Flor desde sua formação.

ideologicamente nele, mas pela necessidade de viver e gerar renda. Assim, a maioria dos artistas passa por experiências anteriores de participarem de estruturas menos flexíveis como podemos perceber na fala de Jorge Oliveira, quando se refere às experiências anteriores ao Núcleo VAGAPARA:

A colaboração se pautava simplesmente em exercer as funções de cada um: o coreógrafo-criador, com dom e talento; o dançarino que executava a ideia dada em passos/movimentos, passando depois de um tempo para a função de intérprete-criador aonde quem dança, interpreta e também cria. Daí começa a se ampliar a ideia de estar em rede colaborativa (Jorge Oliveira, 2018).

Quando Jorge revela em sua fala que participou de trabalhos onde as funções eram pré-determinadas, mas diferente dos processos colaborativos descritos por ARAÚJO (2011), elas não se contaminavam, ou seja, cada qual desenvolve seu trabalho separadamente sob o olhar do diretor que detém o poder de escolha e de decisão sobre o processo de criação. Já, em outro momento, Jorge aponta uma perspectiva de desenvolvimento de um processo onde ele ocupava a função de intérprete-criador, o que já flexibiliza as relações, uma vez que ao se assumir como cocriador da obra, ele reconhece a ampliação da rede colaborativa.

Lia Lordelo³⁹, ex-integrante do Grupo Dimenti, reflete de maneira um tanto diferente, ou seja, que o Dimenti mantinha uma estrutura ainda pautada na perspectiva de grupo e delimitava duas funções fixas, a do diretor artístico e a da diretora de produção. E, como no caso deles, a parceria criativa com outros artistas de fora do grupo era muito tímida em relação aos coletivos, tendo algumas substituições pontuais do elenco quando necessário;



39

Figura 28: Lia Lordelo. Foto: Juh Almeida.

Possui graduação em Psicologia, mestrado em Ensino, Filosofia e História das Ciências pela UFBA/UEFS (2007), e é doutora em Psicologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia da UFBA. Possui experiência e formação em artes cênicas, principalmente através do grupo Dimenti, tendo atuado durante mais de 15 anos como atriz, dançarina e cantora em espetáculos de artes cênicas. É professora adjunta da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia do CECULT - Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas. <http://lattes.cnpq.br/2037940249623609> (acesso em 14 de fevereiro de 2019).

nos trabalhos de audiovisual que, em geral a direção era compartilhada entre Jorge e algum ou alguns colaboradores. Já mais para o fim dos trabalhos do grupo eles se abriram para convidar outros artistas, como no caso de Sheila Ribeiro⁴⁰, na montagem de *Um dente chamado bico* (2010)⁴¹ e do Alex Cassal que dirigiu o *Tome isto ao coração* (2012)⁴². Esse modo de organização na perspectiva de Lia, criou certos hábitos de trabalhar sempre com os mesmos parceiros integrantes do grupo cerceando, de certa maneira, a emergência de uma rede colaborativa mais ampla.

[...] para mim, curiosamente, tenho a impressão de que essa rede começou a se formar e se tornar mais clara depois que saí do grupo que integrava. Dentro de um grupo com a estrutura mais definida, fechada, parece que a rede é menos flexível, talvez porque os parceiros pareçam ser sempre os mesmos (Lia Lordelo, 2018).

O que é interessante perceber nas falas de Jorge Oliveira e Lia Lordelo são as distintas maneiras de pensar a colaboração: um grupo de dançarinos que executam a coreografia idealizada e composta por um diretor colaboram para a realização do espetáculo; dois ou mais grupos distintos podem desenvolver projetos comuns e assim de maneira pontual colaborar entre si; quando os intérpretes são reconhecidos para além da habilidade de reprodução de marcações cênicas, mas como um cocriador da obra há uma ampliação das possibilidades de colaboração; artistas independentes que não integram nenhum grupo ou coletivo podem se encontrar para desenvolver um projeto pontual e, assim, estarem colaborando. Enfim, de maneira ampla as práticas colaborativas fazem parte da vida humana. No entanto, para além de perceber que a colaboração faz parte do trabalho do artista da dança e do teatro em diferentes graus e contextos, o que parece mais importante é observar a utilização do termo “processos colaborativos” como um pressuposto artístico, político e econômico, pois não podemos perder de vista que no contexto atual do

⁴⁰ Sheila Canevacci Ribeiro - é uma artista que trabalha em artes digitais e de corpo, bem como em moda conceitual. Atualmente mora entre São Paulo e Roma.

⁴¹ O espetáculo propõe uma articulação entre diferentes ações como intervenções urbanas, audiovisuais, performances e uma instalação configurada como um estande de vendas de empreendimento imobiliário, chamado de Iemanjá Privilege. Uma das questões trabalhadas na obra é a relação da cidade (Salvador/BA) com o *boom* imobiliário e com o turismo.

⁴² Esta obra foi uma criação colaborativa entre o diretor carioca Alex Cassal e cinco ex-integrantes do Grupo Dimenti: Fábio Osório Monteiro, Lia Lordelo, Márcio Nonato, Paula Lice e Vanessa Mello. O trabalho fala sobre os fins e outros inícios, conclusão de ciclos e mudanças de rumos. Eventos que marcam a existência cotidiana como funerais e aniversários, encontros e despedidas, amores que começam e terminam - atravessam o espetáculo, às vezes sem demarcar a diferença entre cada um. Foi uma celebração-despedida que marcou o fim do grupo e reestruturação do Dimenti como uma Produtora/Plataforma artística.

capitalismo, a colaboração e a cooperação são, muitas vezes, mecanismos de cooptação e de subordinação dos sujeitos à lógica do capital.

Ainda desenvolveremos mais este assunto sobre os meios de produção dos artistas e a relação com a colaboração. Por ora, seguiremos ampliando a discussão ao entrelaçar arte e política numa rede que pressupõe a coletividade e a convivência.

1.1 ARTE E POLÍTICA: prazeres e dificuldades do encontro

Alguns trabalhos são grandes demais para que possamos dar conta deles sozinhos, ou simplesmente é mais divertido realizá-los com amigos. Qualquer que seja o caso, isto nos leva ao fértil e desafiador campo da colaboração. Quando trabalham juntos os artistas exploram o outro aspecto do poder dos limites. Existe uma outra personalidade e um outro estilo que precisam ser absorvidos e contidos. Cada colaborador traz para o trabalho um conjunto diferente de forças e resistência (NACHMANOVITCH, 1993, p. 92).

Animados com a possibilidade de investigar, questionar e experimentar maneiras de como viver-juntos, João Fiadeiro⁴³ e Fernanda Eugênio⁴⁴ desenvolveram, na cidade de Lisboa, o *AND_LAB Centro de Investigação Artes-Pensamento & Políticas da Convivência*. Lá, eles propuseram diversas residências artísticas, performances e trabalhos acadêmicos que tinham como objetivo o “encontro”.

Nossa ambição era ativar um *lugar comum*, ou seja, um lugar de “des-autorização”, onde noções dadas como adquiridas (“território” ou “autoria”, por exemplo) pudessem ser questionadas. Um lugar no qual pessoas de diferentes proveniências, graus de experiência e interesses se pudessem juntar de forma a se envolverem na discussão e na experimentação de noções transversais à arte, à vida e à política, tais como as de relação, acontecimento, decisão, auto-organização, comunidade, cooperação, colaboração etc. (FIADEIRO e EUGENIO, 2012, p. 63).

Em 2012, o sociólogo e historiador norte-americano Richard Sennett publicou seu livro *Juntos: os rituais, os prazeres e a política da cooperação*⁴⁵. Nele, define em termos gerais que a cooperação se configura como trocas onde ambas as partes se beneficiam. O

⁴³ Pesquisador, dançarino e coreógrafo português. Foi coordenador do Atelier Real onde atualmente desenvolveu o projeto AND_Lab – Anthropology ‘n’ Dance – Artistic Research Scientific Creativity.

⁴⁴ Doutora em Antropologia social pela UFRJ. Professora do Departamento de Sociologia da PUC/Rio e foi colabora no projeto AND_Lab – Anthropology ‘n’ Dance – Artistic Research Scientific Creativity.

⁴⁵ Traduzido para o português em 2012 por Clóvis Marques e publicado pela editora Record.

autor também reconhece que tais trocas são condições da vida, uma vez que não poderíamos nos desenvolver como indivíduos no isolamento: “o apoio recíproco está nos genes de todos os animais sociais; eles cooperam para conseguir o que não podem alcançar sozinhos” (SENNETT, 2012, p. 15).

Para Sennett, a cooperação pode ser tanto formal quanto informal, por exemplo, quando “as pessoas que batem papo em uma esquina ou bebem em um bar estão fofocando ou jogando conversa fora sem pensarem de maneira autorreferencial: ‘Estou cooperando’ esse ato vem envolto na experiência do prazer recíproco” (SENNETT, 2012, p. 16). Ou seja, uma simples ação como conversar revela a necessidade do encontro e da cooperação.

Esta concepção defendida por Sennett, remete ao conceito de Rede Líquida do Steven Johnson, que fundamenta uma parte da obra de Cecília Salles (2008/2017) ao falar da criação como rede. Já falamos sobre isso, mas cabe retomar a partir de outro ponto de vista. SALLES (2017) narra uma história de Johnson ao se referir aos encontros entre cientistas em ambiente informais, onde se liquefaz a rigidez dos escritórios e das mesas de telescópios e provoca a emergência de boas ideias. Quando tratamos de processos artísticos em colaboração, há de se ter em mente a qualidade extensiva das relações que, como já dissemos, estão para além das salas de ensaio. Quero dizer com isso que, muitas das obras dos artistas se configuraram a partir de experiências em ambientes informais. A complexidade dos processos de criação engloba de maneira não hierárquica tanto ambientes formais como salas de ensaio, ateliês e escritórios quanto ambientes informais, mesas de bares, lanchonetes, rodas de amigos, festas etc. Esta questão parece ressoar entre os artistas e pode ser percebida na fala de Olga Lamas⁴⁶ em entrevista sobre sua experiência junto ao Núcleo VAGAPARA.



46

Figura 29: Olga Lamas. Foto: Selfie.

Flavianny Leite Lamas, responde pelo nome artístico-social Olga Lamas. É artista pesquisadora transdisciplinar {teatro, dança, performance e audiovisual}. Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA e Licenciada em Teatro pela mesma Universidade. <http://lattes.cnpq.br/0486104272394570> (acesso em 14 de fevereiro de 2019).

Colaborações diretas e indiretas, porque é isso, nesse sentido quando você chama alguém para trabalhar com você ali, é um tipo de colaboração. Uma conversa informal é outro tipo, e também é, e essa informalidade acontece o tempo todo com a gente até hoje, estando os sete ou não estando os sete (Olga Lamas, 2018).

Quando falamos de processos colaborativos compreendemos as experiências que trazem em si o interesse pelo refinamento da política de cooperação, diferente das pessoas que estabelecem conversas informais sem um pensamento autorreferencial de estarem cooperando, um coletivo de artistas que escolhem construir espaços comuns para desenvolverem seus trabalhos. Inclui, nessa escolha, a consciência de estarem construindo ambientes de colaborações mútuas. Ou seja, é necessário o refinamento dos processos colaborativos com a consciência de estar cooperando sem, no entanto, perder de vista a relevância das interconexões da rede que se dão para além do coletivo.

Sob nossa perspectiva, tal refinamento coaduna com o projeto de Fiadeiro e Fernanda Eugênio quando se empenham em conviver e, a partir dessa convivência, compor (por junto) tendo como princípio a própria relação, que segundo eles trata do “encaixe situado entre possibilidades *compossíveis* que co-incidentem” (FIADEIRO e EUGENIO, 2012, p. 68). O exercício da criação colaborativa provoca assim uma rede de relações, ou seja, tendências, percursos e acontecimentos específicos em cada processo de criação. Interessante perceber “de maneira mais genérica, que o que ganhamos com tipos mais exigentes de cooperação é a compreensão de nós mesmos” (SENNETT, 2012, p. 17).

Dito de outra maneira, a busca pela criação do comum e o desenvolvimento de redes de colaboração nos capacita a escolher o tipo de cooperação que desejamos e quais os termos das trocas. Em consequência disso, a liberdade passa a fazer parte da experiência de cooperação. Mas, não se trata de uma liberdade total e sim de uma liberdade que é sempre mediada por acordos circunstanciais. Aprofundaremos esta concepção acerca da liberdade mais à frente, quando formos tratar da autonomia-colaborativa.

Quando, também em 2012, João Fiadeiro e Fernanda Eugênio propuseram a conferência-performance *Secalharidades*, eles apresentam ao público a seguinte ideia:

O encontro é uma ferida. Uma ferida que, de maneira tão delicada quanto brutal, alarga o possível e o pensável, sinalizando outros mundos e outros modos para se viver juntos, ao mesmo tempo que subtrai passado e futuro com a sua emergência disruptiva (FIADEIRO e EUGENIO, 2012, p. 65).

Ao desenhar a imagem do encontro como ferida, estes artistas-pesquisadores nos provocam certa inversão na ideia sustentada pelo senso comum que pressupõe cooperação atrelada a ideais como consenso e harmonia. Ora, se o encontro é ferida, pressupõe dor, fissuras, desconfortos e certo desconforto. Nos rastros desse pensamento poderemos facilmente chegar a uma síntese de que a experiência da criação colaborativa nem sempre está pautada em interesses consonantes, pois que a ideia de encontro provoca de certo modo a necessidade do próprio dissenso.

A artista baiana Isaura Tupiniquim reflete sobre essa experiência de negociações e desconfortos que o processo junto ao Coletivo TeiaMUV lhe provocava:

Todas as questões, desde a compra de um arame, até as questões conceituais e poéticas dos trabalhos era discutida junto. Isso, às vezes era exaustivo porque ao mesmo tempo éramos todas, criadoras, pesquisadoras e produtoras. Era sempre um exercício de ceder e se implicar (Isaura Tupiniquim, 2018).

Observemos que tal pensamento vai de encontro àquelas perspectivas de homogeneização que imperam na sociedade moderna e assumem falas como “somos todos iguais”. O que propomos aqui é o desenvolvimento de autônomo-colaborativas:

Tal procedimento é corpóreo e opera constantemente estabelecendo trocas entre o ambiente/contexto e os corpos/sujeitos, ou seja, trata de uma relação que se configura sempre em processo, nunca fixa ou estática. O que parece interessante perceber é que a conexão entre esses processos é tão complexa que faz de nós, seres humanos, simultaneamente, autônomos e dependentes (ROCHA, 2013, p. 26).

A ideia é pensar que construímos ao longo de nossas vidas, certa taxa de liberdade que nos possibilita escolher o que fazer e como fazer. Digo construir porque autonomia não se dá, nem se recebe. Trata de uma construção que permeia aspectos individuais e coletivos. Sendo assim, toda possibilidade de escolha é sempre mediada por um contexto com arranjos e acordos específicos - dependemos dos outros para constituir o que somos. Mais adiante discutiremos melhor a ideia de autonomia-colaborativa.

Quando pensamos em um processo colaborativo que lida com diferentes pessoas e com objetivos comuns vamos além de uma relação de dependência e constituímos uma rede de codependências. Somos necessários em nossas distinções. Por isso, a necessidade de tornar a diferença e o dissenso potência e não algo que venha paralisar o desenvolvimento do processo. A busca por “um mundo no qual a diferença pudesse se propagar em uma

assimetria infinitesimal, sem ser oferecida em sacrifício para que haja encontro, e no qual tão pouco o encontro precisasse ser sacrificado para que houvesse simetria” (FIADEIRO e EUGENIO, 2012, p. 64).

É evidente também que, lidar com a diferença não é algo simples; muitas vezes pode gerar atritos e brigas e exige um exercício diário de escuta como afirma Lia Lordelo, integrante do Dimenti:

As dificuldades, acredito, estão em acompanhar os ritmos de transformação por que passa cada artista, cada cabeça. Enquanto o grupo ganha força e notoriedade, essa trajetória se entrecruza com a de cada integrante individualmente, e é claro que isso produz atritos (Lia Lordelo, 2018).

Poderíamos pensar com RANCIÈRE⁴⁷ (1996), ao desenvolver uma crítica sobre o discurso atualmente dominante que vincula a racionalidade política ao consenso e, por sua vez, o consenso à própria noção de democracia. Para ele, o dissenso não trata apenas de um conflito de pontos de vista pelo reconhecimento de verdades, mas um conflito necessário à própria constituição do mundo comum.

Escrever uma tese sobre processos colaborativos em Dança e Teatro é uma tarefa que nos coloca duplamente diante do dissenso. Primeiro, tratar dos modos como os artistas se relacionam em redes colaborativas é reconhecer que todo coletivo é feito de singularidades com perspectivas e ideias próprias, com defeitos e qualidades específicas. Ou seja, quando falamos de Núcleos, Grupos e Coletivos de artistas, não estamos nos referindo a uma massa uniforme e sem rosto, falamos de pessoas que compõem um ambiente comum de criação. Tal dificuldade se revela novamente no próprio ato de escrita. Mover-se em um emaranhado de ideias e de conceitos que tantas outras pessoas estudaram antes de nós. Tecer teias, provocar aproximações, suscitar conversas. Abrir o leque das divergências e das especificidades, por vezes contraditórias e em outras vezes complementares.

O dissenso não é a diferença dos sentimentos ou das maneiras de sentir que a política deveria respeitar. É a divisão no núcleo mesmo do mundo sensível que institui a política e sua racionalidade própria. [...] a racionalidade da política é a de um mundo comum instituído, tornado comum, pela própria divisão (RANCIÈRE, 1996, p. 368).

⁴⁷ Jacques Rancière é um filósofo francês, professor da European Graduate School de Saas-Fee e professor emérito da Universidade Paris VIII.

Ao tratar do conceito de política, RANCIÈRE (1996) contrapõe dois grandes modelos: a figura aristotélica do animal político e o modelo hobbesiano da luta de todos contra todos e do contrato que coloca fim a luta. Ambas firmam-se sobre uma ideia de que a política é a reunião de indivíduos ligados entre si, seja pela necessidade natural de sociabilidade ou pela superação da insociabilidade natural com o objetivo de assegurar sua conservação, Rancière defende que a racionalidade política não pode ser pensada a partir desses modelos.

A política não é em primeiro lugar a maneira como indivíduos e grupos em geral combinam seus interesses e seus sentimentos. É antes um modo de ser da comunidade que se opõe a outro modo de ser, um recorte do mundo sensível que se opõe a outro recorte do mundo sensível (RANCIÈRE, 1996, p. 368).

Movido por estes pensamentos, Rancière propõe a reformulação do conceito de política. Partindo do pressuposto de que as noções habitualmente reconhecidas identificam a palavra política ao conjunto dos processos pelos quais operam o cerceamento ou permissividade da sociedade, ou seja, a organização dos poderes e a gestão da população e dos lugares. Contrário a este pensamento, Rancière propõe dar, a este conjunto de processos, outro nome: polícia. Segundo ele, ampliando o sentido comum dessa noção, sem cunho pejorativo, mas considerando as funções de vigilância, repressão e distribuição dos corpos em comunidade. Sendo então reservada à palavra *política* o:

[...] conjunto das atividades que vêm perturbar a ordem da polícia pela inscrição de uma pressuposição que lhe é inteiramente heterogênea. Essa pressuposição é a igualdade de qualquer ser falante com qualquer outro ser falante. Essa igualdade, como vimos, não se inscreve diretamente na ordem social. Manifesta-se apenas pelo dissenso, no sentido mais originário do termo: uma perturbação do sensível, uma modificação singular do que é visível, dizível, contável (RANCIÈRE, 1996, p. 372).

Para não perdermos de vista a nossa discussão acerca do encontro e suas implicações nos processos artísticos colaborativos, é preciso reconhecer que ao reposicionar o dissenso como aspecto fundante da política e da própria constituição do comum, é necessário também colocarmos em questão a busca pelo consenso. Para Rancière, o consenso significa a supressão da política, uma vez que “o consenso não quer mais sujeitos divididos e divisores característicos da política. Em seu lugar, quer partes reais do corpo social, corpos e agrupamentos de corpos claramente enumeráveis, claramente constituídos em sua identidade” (RANCIÈRE, 1996, p. 379).

Sobre essa questão, BAUMAN (2003) ao tratar da formação de comunidades fala que o consenso é um acordo feito por pessoas com opiniões diferentes, um produto de negociações difíceis, com disputas e contrariedades, por vezes até brigas. Sendo assim, poderíamos pensar que o próprio consenso pressupõe certo dissenso? Talvez sim, uma vez que o consenso se dá como um acordo que emerge do ricochetear de ideias divergentes.

Questões como essa são apontadas enquanto aspecto importante de se levar em consideração quando tomamos o encontro enquanto princípio criativo em processos colaborativos. Ora, a constituição de toda coletividade em torno de um processo de criação pressupõe a diferença, não apenas pelo fato de se tratar de uma multiplicidade de pensamentos, mas pela divisão do próprio núcleo que constitui o comum.

Se há alguma razão no encontro, não é a das causas e a dos sentidos, mas a razão – o *ratio* – das distâncias que o *com-põe* enquanto modulação distributiva de diferenças dinâmicas, autônomas porque co-dependentes. É este tipo de “razão” que aparece quando nos envolvemos na estimativa das variantes em jogo, no cálculo infinitesimal dos encaixes e das proporções suficientes (FIADEIRO e EUGÊNIO, 2012, p. 68).

Esta discussão transposta para um terreno das relações sociais também são reconhecidas por SALLES (2017) quando estabelece diálogos com Edgar Morin. Tal conversa entre os autores em seu livro, explica que toda sociedade humana funciona com muita desordem, aleatoriedades e conflitos. Conhecemos na história exemplos como o da Roma antiga, onde as brigas, lutas e conflitos causaram não só sua ascensão quanto a própria decadência. Sendo assim, podemos dizer que o conflito e a desordem são constituintes de toda existência social.

Na sequência deste pensamento, Fiadeiro e Eugênio propõem a necessidade de certo deslocamento de si em direção ao outro. Precisamos nos desprender de nós mesmos e questionar o que julgamos saber previamente, aceitar o encontro. Assim, eles falam sobre um re-existir a cada encontro e ser a consequência, não a causa da relação. Trata neste sentido de “deslocar para existir (eis o re-existir), empenho na manutenção e na propagação da abertura e do dissenso; recusa à concordância desejavelmente concluída do diálogo” (FIADEIRO e EUGÊNIO, 2012, p. 64). O que podemos compreender dessa fala? Recusar à concordância concluída do diálogo? Seria o mesmo que negar a possibilidade do diálogo e seus possíveis acordos? Tendo a pensar que não se trata disso, mas por outro lado, de negar o conforto e a estabilidade dos argumentos e acordos conclusivos em termos consensuais a fim de manter a abertura para a incerteza inerente ao próprio processo de estar em relação.

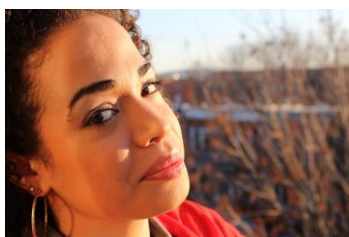
Entretanto, tal exercício não é tão simples quanto possa parecer, pois há uma tendência natural de todo sistema vivo em buscar a estabilidade, o conforto das ideias similares. Por isso, talvez, é tão comum percebermos que nos aproximamos de quem compartilha de ideias similares às nossas e nos distanciamos dos que divergem de maneira mais radical. Para lidar com a diferença e manter a fagulha acesa do desejo de coletividade, é necessário ocuparmo-nos de “*distrairmo-nos* suficientemente do Eu para ativar a atenção para o entorno e ao manusear não manipulativo dos encaixes possíveis, a calibragem fina entre persistir e desistir para então, re-existir” (FIADEIRO e EUGÊNIO, 2012, p. 65). Ao reconhecer a necessidade do empenho comprometido com o projeto de construir o comum, os artistas que se lançam no complexo mundo da criação colaborativa em terrenos artísticos, devem ser corresponsáveis pelas maneiras de viver-juntos e os resultados dessa convivência.

Ao retornarmos ao que nos diz SENNETT (2012), em relação à cooperação em termos formais – quando temos consciência de que estamos cooperando e refinamos as possibilidades da construção do comum através do exercício da convivência, veremos que o autor nos alerta sobre a necessidade de uma atitude recíproca, ou seja o engajamento de ambas as partes a fim de realizar algo que não seria possível de ser feito sozinho. Na esteira desse pensamento, o autor também afirma a processualidade da vida e a necessidade dos acordos e dos termos da cooperação serem flexíveis, tendo em vista que tanto os sujeitos implícitos neste processo quanto o ambiente se encontram em constante transformação.

A necessidade de tal reciprocidade também é observada na fala de João Fiadeiro e de Fernanda Eugênio quando refletem que:

O encontro só é mesmo encontro quando a sua aparição acidental é percebida como oferta, aceite e retribuída. Dessa implicação recíproca emerge um *meio*, um *ambiente mínimo* cuja duração se irá, aos poucos, desenhando, marcando e inscrevendo como paisagem comum (FIADEIRO e EUGENIO, 2012, p. 65).

Isabela Silveira⁴⁸ apresenta a reflexão sobre o exercício de estar junto decorrente do envolvimento com o Núcleo VAGAPARA e parece que ela percebe questões semelhantes a



FIGUEIRO e EUGENIO (2012) ao comentar sobre as relações de trocas provenientes do encontro com o outro: “o VAGAPARA, é um grande ensinamento sobre como não se machucar na colaboração. Ou como ganhar também, não só doar, receber. Fazer trocas mais horizontais, ao invés de ser doação vertical” (Isabela Siveira, 2018).

Quando observamos as experiências de criação em colaboração o que parece interessar aos artistas envolvidos nessa malha complexa parece ir além da quase ingênua conversa na mesa de bar descrita por SENNETT (2012) que trouxemos anteriormente. Diante do comprometimento com o desenvolvimento de autonomias-colaborativas em processos de criação artística é necessário que estejamos dispostos a exercitar a escuta e a reciprocidade. Para tanto, é preciso atentar para a diferença entre conversas dialéticas e conversas dialógicas uma vez que:

A conversa é como um ensaio, que depende da capacidade de escuta. [...] Os procedimentos dialéticos e dialógicos facultam duas maneiras de praticar uma conversa, uns pelo jogo de contrários que leva a um acordo, outros pelo ricochetear de pontos de vista e experiências de forma aberta (SENNETT, 2012, p. 37).

Ao tratar de criação colaborativa, a segunda maneira parece fazer mais sentido, pois assume o dissenso de maneira positiva fazendo com que os conflitos e discussões não sejam submetidos ao desejo cego de provar nenhuma verdade. Tarefa um tanto difícil se partimos do ponto que:

A sociedade moderna está gerando outro tipo de caráter. É o tipo de pessoa empenhada em reduzir ansiedades provocadas pelas diferenças, sejam de natureza política, racial, religiosa, étnica ou erótica. O objetivo é evitar qualquer sobressalto, sentir-se o menos estimulado possível por diferenças profundas (SENNETT, 2012, p. 19).

E como superar a tentativa de homogeneização característica da sociedade de consumo no estágio atual do capitalismo, muitas vezes camuflada em perspectivas consensuais? Esta parece ser uma questão chave para aqueles que desejam investir em processos de criação colaborativa. Arriscamos dizer como FIGUEIRO e EUGÊNIO (2012), que é preciso re-existir a cada momento.

Figura 30: Isabela Silveira. Foto: Clebel Silva.

Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas pela UFBA, Bacharel em Interpretação Teatral pela mesma instituição. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Interpretação Teatral e gestão pública ligada à SECULT/BA, atuando principalmente nos seguintes temas: teatro, ações educativas, formação de plateia, infância e produção cultural. É conselheira municipal de cultura da área de Teatro na cidade de Salvador/BA. <http://lattes.cnpq.br/2958676566720250> (acesso em 14 de fevereiro de 2019).

Na busca por uma construção colaborativa, traçamos caminhos, passos, pistas, apontamentos, ideias que batem asas dentro de nós e nos movem a escrever e refletir. Compreendemos que a prática do dissenso - enquanto proposição política, ética e estética - nos possibilita ver dois ou mais mundos em um só. E aqui está uma possível chave para entendermos o pensamento de Rancière acerca da racionalidade política, pois “ela é a ação que constrói esses mundos litigiosos, esses mundos paradoxais em que se revelam juntos dois recortes do mundo sensível” (RANCIÈRE, 1996, p. 375).

E este é também um caminho que nos leva a propor uma política dos encontros. Aprender a lidar com as diferenças em colaboração e complementariedade. Uma espécie de contra-dispositivo às práticas homogeneizantes e consensuais. A política que emerge na contraposição de pontos de vistas distintos que coexistem na criação de projetos comuns.

Quando pensamos esta política dos encontros nas artes e, principalmente em criações tecidas em rede de maneira colaborativa, não podemos perder de vista que “devemos nos responsabilizar por nossos modos de viver juntos, e nossos modos de criar mundo. Não há espectadores; não há artistas, somos todos (quer assumamos ou não) artesãos do nosso próprio convívio” (FIADEIRO e EUGÊNIO, 2012, p. 64).

Tal responsabilidade, a que os autores acima se referem, dá-se a ver na fala de Gustavo Bitencourt, sobre os modos organizacionais do Coletivo Couve-Flor. Ele destaca a construção de uma coletividade engajada em projetos comuns e uma visão crítica acerca do contexto sociopolítico de Curitiba por volta dos anos 2000.

Era um grupo de artistas que se juntaram pela existência de um espaço público de ensino e experimentação artística, que era a Casa Hoffmann, e por uma vontade de construir autonomia. Ninguém ali era um grande nome da dança, ou do teatro, ou seja lá de que área fosse. É uma situação em que os artistas (aqueles que os editais geralmente chamam de ‘jovens artistas’) têm três opções: ou vão trabalhar pra alguém ou pra alguma instituição mais conhecida, ou ficam limitados a uma produção própria que não chega em muitos lugares, ou vão construir um outro jeito de fazer o seu trabalho reverberar, e era isso que a gente estava tentando fazer (Gustavo Bitencourt, 2018).

Quando observo a fala de Isabela Silveira sobre esta questão da responsabilidade com o comum, ela atenta para uma questão importante. A responsabilidade pelo comum passa, necessariamente, pela responsabilidade de si. Por refletir sobre as possíveis consequências dos seus atos. Pois, como falou Isabela em entrevista, prejudicar o coletivo com suas escolhas não é sobre liberdade, mas sobre incosequência.

Então essa dinâmica cíclica, essa possibilidade dos papéis serem desempenhados por todos em algum momento, tendia a gente a lidar de uma maneira mais empática e generosa com as demandas do outro. Porque talvez tenha sido o ambiente de convivência que eu tive, onde a gente tenha sido mais lúcida. Sobre as consequências das ações, com muita clareza assim [...] é um pouco de entendimento sobre o que é estar em grupo sendo responsável por si (Isabela Silveira, 2018).

A proposta do João Fiadeiro e da Fernanda Eugênio, não apenas na conferência-performance *Secalharidades*, mas na própria criação do centro de investigação *AND_LAB*, aponta para o aprofundamento da perspectiva do encontro enquanto instalação de um mundo comum. Tal emergência se caracteriza pelo convívio e pela abertura para o dissenso e fundamenta a proposta investigativa desenvolvida por eles. O que para nós se torna importante pensar é que o processo de criação colaborativa pressupõe a diferença e a busca por acordos temporários e circunstanciais. É preciso abrir mão das certezas, aguçar a escuta e se permitir à mudança. Trata-se de uma relação de negociações constantes e onde nem sempre se chega a soluções harmônicas.

Para os grupos, núcleos e coletivos de Dança e Teatro uma questão que surge como necessária é a possibilidade de lidar com os acordos de maneira transitória. As transformações nos sujeitos e em seus contextos, os desejos e a disponibilidade com o projeto comum, implicam diretamente nos acordos internos que, se forem mantidos fixos demais, correm o risco de não suportar as diferenças entre os integrantes. Essa questão é observada por Gustavo Bitencourt no coletivo Couve-Flor quando ele diz que a construção de espaço de convivência não é contínuo, nem linear. São várias pessoas, pensando coisas diferentes, então são muitas variáveis possíveis. Gustavo relata que quando criaram o Couve-flor, eles criaram também uma série de princípios que iriam direcionar os acordos coletivos. Com o passar dos anos, esses acordos foram reescritos diversas vezes porque as situações vividas iam mudando a maneira deles pensarem.

No entanto, mesmo diante da dificuldade que é com-viver/conviver, se pensarmos como SENNETT (2012), não nos desenvolveríamos enquanto sujeitos no isolamento, afinal o sujeito é resultante provisório das interconexões nas redes que estabelece com o ambiente e com outros sujeitos. Então, é certo que “viver juntos é, tão somente, adiar o fim” (FIADEIRO e EUGÊNIO, 2012, p. 68).

Sistemicamente falando, essa ideia parece fazer certo sentido, pois todo sistema busca a permanência. E, permanecer, significa adaptar-se a novos contextos; viver é

fundamentalmente, transformar-se. Das células ao universo, tudo está em constante movimento de destruição e criação. Princesa Ricardo Marinelli observa como esse movimento recria os acordos coletivos na busca pela permanência no exercício de ser Couve-flor: “a gente ficou esse tempo todo juntos porque a gente teve em alguma medida a tranquilidade de ir repensando o que era o pacto de coletividade, de comunidade” (Ricardo Marinelli, 2018).

Na conversa com os artistas que entrevistei e a partir de minha própria experiência como integrante de um desses coletivos, observo algumas questões recorrentes que dizem respeito à força produtiva do encontro e, ao mesmo tempo, às dificuldades de manter uma coletividade pulsante.

A ampliação da capacidade de realização de projetos, de inserção no mundo de trabalho, de provocar visibilidade para o trabalho que vem sendo desenvolvido e a constituição de um ambiente de formação mútua que é criado a partir das redes colaborativas são, sem dúvida, as maiores forças das coletividades na Dança e no Teatro. Lembro que, no início do Núcleo VAGAPARA, havia uma vontade enorme de fazer. De colocar no mundo nossas ideias, de falar sobre nossas inquietações. Isabela Silveira era quem tinha mais experiência de produção e de escrita de projetos, os demais foram aprendendo com ela. *Cookie*, o primeiro espetáculo do coletivo, foi um projeto escrito por mim e Isabela - é interessante observar isso porque naquele momento eu tinha a fagulha artística acesa e uma juventude inflamada, cheio de ideias, e Isabela sabia como fazer para realizar aquelas ideias. O VAGAPARA surgiu assim, um grupo de jovens artistas querendo desenvolver suas ideias em um contexto político na Bahia favorável - com editais específicos para a área da cultura, mas ainda sem saber ao certo como fazer. Com o passar do tempo nós fomos refinando nossos fazeres e nesse processo de aprendizagem alguns foram desenvolvendo autonomia na produção e na escrita de projetos, descentralizando esta função de Isabela.

No caso do VAGAPARA, não percebo que a distribuição entre as atividades de produção e de criação geraram grandes conflitos. Talvez pelo fato de que havia de fazer acontecer as nossas questões. Paula Lice observa, por exemplo, que no VAGAPARA talvez tenha sido o lugar onde ela mais trabalhou com produção, porque tinha a ver produzir os seus trabalhos. Entretanto pode-se perceber que a relação entre essas duas instâncias do fazer artístico muitas vezes geraram conflitos e dificuldades, principalmente no caso do Dimenti, do Alvenaria e do TeiaMUV.

No caso do Grupo Dimenti, Fábio Osório observa que na questão da criação eles eram mais alinhados e tinham mais intimidade. Embora fossem bem diferentes os integrantes do grupo, eles tinham expectativas parecidas em relação à pesquisa artística desenvolvida. Já no que diz respeito às questões de fora da cena, que implicavam na produção, eles não compactuavam dos mesmos desejos. Então muitas e vezes a distribuição de tarefas era tida de maneira tranquila e em outras eram bastante conflituosa.

Porque a gente tinha um pacto de dividir era formidável, a gente tinha um negócio: juntos é mais fácil. A gente divide, a gente colabora, a gente coopera, mas obviamente, esteticamente isso super funcionava, mas na parte operacional isso gerava questão porque não era necessariamente interesse de todo mundo. Embora pra todo mundo comer a mesa precisa estar posta. [...] Então muitas vezes isso era absorvido por nós de uma maneira mais tranquila e desejosa, interessada. E outras vezes era apenas cumprir tarefas. Quando isso era cumprir tarefas, cumprir uma demanda, isso poderia acontecer de uma forma tranquila como poderia gerar questões, insatisfação, de diversas naturezas (Fábio Osório, 2018).

Por outro lado, esta era uma visão de quem estava muito alinhado aos ideais do Dimenti traçados por Ellen e Jorge, tanto em termos de criação quanto de produção. Pois, Osório era e continua sendo o braço direito de Ellen na produção e também tem muita afinidade com as proposições artísticas de Jorge, tanto que mesmo nos principais trabalhos dirigidos por Jorge fora do Dimenti, Osório estava como intérprete. Mas na visão de Paula isso soa um pouco diferente; ela observa, por exemplo, os termos do envolvimento de cada um como o grupo. Para Jorge e Ellen, o Dimenti é projeto de vida, segundo Paula Lince - é um filho deles, tanto que legalmente quem é responsável pela marca são os dois. Por outro lado, os integrantes do grupo construíram outras trajetórias profissionais, acadêmicas etc., que não estavam vinculadas diretamente ao grupo.

[...] a gente chegou ao ápice de desenvolver uma metodologia lá do caderninho que a gente fazia. Você contabilizava as horas que você tinha dado extra palco, extra cena, e isso se transformava em cachê, tinha uma medida de valor por hora trabalhada. Na época a gente estava começando a ganhar mais direitinho. E super não deu certo, porque todas as outras pessoas tinham outros desejos, outras roupagens na vida. Tipo outras graduações, ninguém queria ser produtor do Dimenti. É difícil você fechar, é difícil você ter essa estrutura de grupo em que todos trabalham para o grupo. Como pensar um Galpão da vida, que é subsidiado pela Petrobrás em caráter vitalício, e você configurar o mesmo sistema com pessoas que tão ainda entendendo como é que era ganhar dinheiro e se sustentar na vida, né? (Paula Lince, 2018).

Para o Grupo Alvenaria também havia a dificuldade de lidar com a estrutura criação-produção. Diferente do Grupo Dimenti, o Alvenaria não tinha uma figura responsável pela produção do grupo. Segundo os relatos tanto de Raíza Bomfim quanto de Daniel Guerra nas entrevistas, eles eram jovens e inexperientes no campo da produção, o que gerava um desequilíbrio de interesses e de possibilidade de autonomia dos integrantes. No projeto criativo, eles conseguiam gerenciar melhor esse desequilíbrio. Então, a distribuição de trabalho acabava não sendo equilibrada entre todos e uns trabalhavam mais, o que geravam conflitos.

No Couve-Flor, Ricardo Marinelli relata que a imaturidade característica de artistas que estão começando suas trajetórias não foi empecilho para que eles pudessem desenvolver suas atividades. A capacidade de ampliação dos modos de fazer a partir do encontro entre eles era a forma de possibilitar a realização de suas ideias:

[...] uma coisa que nunca deixou de ser clara, nunca foi confusa pra nós é a importância da gente se manter como artistas independentes, que a gente tivesse essa condição de produzir as nossas coisas, ainda que em diversos projetos a gente colaborasse artisticamente, essa comunidade se tratava de a gente potencializar a nossa possibilidade de fazer aquilo que a gente gostaria de fazer. [...] pra mim a leitura que eu faço, é que naquele momento era muito importante pra nós que a gente tivesse uns aos outros para nos apoiar. Porque todos nós éramos imaturos em diversos aspectos e somando os nossos superpoderes, a gente usava essa nomenclatura inclusive, são os superpoderes que cada um tem pra colocar na roda, somando nossos superpoderes nós não éramos tão inexperientes assim. Nós não éramos tão iniciantes, tão principiantes. [...] Essa que foi a grande vantagem. Eu não tenho dúvida que eu demoraria sei lá... Eu até poderia conseguir desenvolver as coisas que eu desenvolvia com o Couve-Flor trabalhando sozinho, mas trabalhando sozinho eu demoraria 10, 12, 15 anos. Juntos, a gente criou uma visibilidade pra aquilo que a gente estava fazendo (Ricardo Marinelli, 2018).

Por outro lado, na medida em que estes artistas vão ampliando suas redes de interconexões, ampliação provocada pela maior capacidade de visibilidade e realização de seus projetos condicionadas pela capacidade de cooperação do coletivo, ocorre um problema muitas vezes difícil de superar e que pode gerar muitos ruídos ou, em alguns casos, o fim do coletivo. Na medida em que as redes individuais se ampliam, surgem novas possibilidades de colaborações, novos interesses ético-estéticos, outros desejos. Orquestrar a diversidade dessas singularidades e os dissensos gerados é apontado como uma grande dificuldade tanto no Couve-Flor quanto no Dimenti:

Eu acho que a gente começou a ter problema quando a gente já tinha asa para voar, quando a gente começou a se conectar com outras coisas, quando a gente já estava mais seguro mesmo das coisas que a gente estava fazendo e com quem a gente queria se relacionar, administrar a coletividade foi ficando cada vez mais difícil (Ricardo Marinelli, 2018).

[...] as instituições são as pessoas que as compõem, se as pessoas estão alinhadas por um desejo, um projeto comum, obviamente esta instituição tem chances, tem maior potencial para atingir seus objetivos, suas metas, sua missão, o que quer que seja. A partir do momento que as pessoas desta instituição, no caso Dimenti, começam a ter interesses artísticos, éticos, sei lá, qualquer coisa, interesses distintos, prioridades distintas, isso começa a enfraquecer a formação (Fábio Osório, 2018).

No caso do Grupo Alvenaria de Teatro, é interessante perceber na entrevista com Raíça Bomfim, quando ela narra que a força do encontro entre os artistas se revelava na cena de modo muito evidente. Havia uma cumplicidade gerada pelo convívio e pela cooperação em grupo que possibilitava confiança e entrega na cena. Tal característica é bastante comum de ser percebida nos trabalhos de grupo de Teatro e de Dança, qualidade nem sempre encontrada em trabalhos mais pontuais ou desenvolvimento de projetos artísticos mais perenes.

Paula Lice desenvolve mais este pensamento contrapondo as diferenças que ela observa em sua experiência artística que perpassou pelo Dimenti e pelo VAGAPARA. Na sua perspectiva a relação centralizada comum aos grupos possibilita certa adesão que a fragmentação inerente ao pensamento contemporâneo, que fundamenta a constituição dos núcleos e coletivos, não faz germinar:

Então, é difícil. O pensamento contemporâneo ele é muito difícil, ele exige uma maturidade muito maior, porque a centralidade ela cria identidade, ela cria eixo, ela cria empatia. Então quando você via os espetáculos do Dimenti seguidamente você queria ver aquele tipo de linguagem, aquelas pessoas, aquele pensamento de Jorge, estriados naqueles corpos. VAGAPARA você não sabia o que esperar, não tem uma unidade nesse sentido, então pro espectador que gostava do trabalho do VAGAPARA, gostava de ver as diferenças daquelas pessoas. É completamente diferente eu acho a adesão e o apego (Paula Lice, 2018).

A ideia que Paula Lice reflete nesta fala desestabiliza a tendência, mesmo que de maneira indireta, de pensar que a estrutura maleável, mais autônoma e menos hierarquizada comum aos coletivos e núcleos, seriam atitudes mais interessantes para lidar com os desafios

de um poder na atualidade. Entretanto, há muitas competências que um trabalho de grupo possibilita que são enfraquecidas diante das estruturas dos coletivos, como veremos na fala a seguir:

[...] a gente tinha um lema muito grande no Dimenti que era: não se separa vida de arte, não se separa vida de obra. Então, a gente era amigo antes de tudo. Então, é engraçado, porque da maneira como você enuncia fica parecendo que o VAGAPARA é mais livre, porque se organiza de uma forma mais autônoma, mais colaborativa. Mas o Dimenti foi a experiência da minha vida. Se eu fosse dizer... Eu não tenho dito isso muito, mas porque o fim do Dimenti fez também com que eu tivesse que reconstruir isso. [...] tudo o que eu quis falar no Dimenti no âmbito da roda eu falei claramente, enquanto aquelas pessoas ainda estavam juntas, e foi a coisa mais impressionante que eu vivi, e foi mais impressionante justamente por ter esse formato amoroso centralizado. É uma coisa que o fragmento contemporâneo não faz, o fragmento contemporâneo não cria essa adesão. Então, o VAGAPARA formou um relacionamento maravilhoso, mas foi um relacionamento, quando acabou a gente nem se encontrou pra acabar (Paula Lice, 2018).

Outra questão que também é observada nesses ambientes de compartilhamento é o processo de formação que os integrantes vivenciam. Tal questão é observada em todas as conversas que me dediquei a fazer com os artistas dos cinco agrupamentos que compõem esta tese. É realmente muito evidente em cada um de nós os traços e as marcas que a experiência da coletividade imprimiu. As discussões, as superações de dificuldades, as crises, as realizações, os desejos compartilhados, as leituras, as experimentações tudo isso compõe um campo de interações significativas que são determinantes para os artistas e/ou pesquisadores que somos hoje.

Eu também não tenho dúvidas de que como artista eu fui profundamente afetada por esse encontro. A minha formação em arte, a minha formação em dança, na arte que eu quero fazer, que eu faço hoje, aconteceu nos anos do Couve-Flor. Junto ali com os anos de Casa Hoffmann emendando... Casa Hoffmann, Couve-Flor. Ainda que eu já tivesse uma formação clássica e moderna, que eu já tivesse passado por diversas escolas de formação técnica, eu sinto que foi nesse encontro com essas pessoas, do jeito que a gente se questionava, do jeito que a gente pensava, do jeito que a gente metia o bedelho nas coisas uns dos outros, porque nunca fomos... Era do tipo... mesmo quando não era chamado, chegava sentava no canto assim: "Escuta, é isso aí mesmo né? Tem certeza que é né?" (Ricardo Marinelli, 2018).

A conversa com estes artistas me atou em uma rede de nós; se, por um lado, a convivência possibilita ampliação de capacidade produtiva e novas conexões na rede, por outro, a convivência também revela as fragilidades e as questões que não serão possíveis de resolver na cooperação. Estamos diante de fenômenos complexos, o processo colaborativo, neste sentido, compreende antagonismos e contradições. No caso dos núcleos e coletivos, por exemplo, percebe-se que muitas vezes a ampliação das redes individuais, as novas conexões com artistas e ideias externas ao coletivo e o desenvolvimento da autonomia, apesar de serem pressupostos político-ético-estéticos desse tipo de coletividade, pode provocar a diluição das conexões que mantém o sistema, provocando a morte ou fim desses agrupamentos.

Falaremos, a seguir, sobre uma questão que diz respeito a esse tensionamento de forças em uma abordagem estético-política. Buscaremos refletir, sem apontar respostas assertivas, mas analisando contextos e apresentando problemas. Como lidar com a liberdade de cada integrante de construir suas próprias conexões e estabelecer outros encontros para além do grupo ou do coletivo? E como não se perder em novos encontros deixando de fazer sentido à construção coletiva no grupo? Como compreender a liberdade mediada pelos acordos do coletivo? Como lidar com a dinamicidade da vida que provoca instabilidade a todo o momento?

1.2 AUTONOMIA-COLABORATIVA: exercícios da partilha do sensível

Nos anos 2000, Rancière publica seu livro *Le partage du sensible*, traduzido para o português com o título *A partilha do sensível: Estética e Política*, lançado no Brasil pela primeira vez em 2005. Nele, desenvolve este conceito que aparece pela primeira vez no prefácio de outro livro seu chamado *Políticas da escrita*⁴⁹, onde o autor propõe que pelo termo de constituição estética a partilha do sensível dá forma à comunidade (RANCIÈRE, 2009). Sendo assim, é compreendido como partilha do sensível o modo como se determina no sensível a relação entre o comum partilhado e as partes específicas.

Em *O desentendimento: Política e Filosofia*⁵⁰, o autor retoma essa questão se referindo à partilha do sensível como sendo o cerne da política, ou seja, constituiria certa

⁴⁹ Publicado pela Editora 34, em 1995.

⁵⁰ Publicado pela Editora 34, em 1996.

estética da política (RANCIÈRE, 2009). Nos rastros desse pensamento poderia dizer que a partilha do sensível é o que dá forma à comunidade política. Finalmente, no livro dedicado a discutir este conceito, o autor define da seguinte maneira:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas (RANCIÈRE, 2009, p. 15).

Assim, uma vez que a constituição de uma comunidade dissensual faz emergir a partilha do sensível e que compreende algo construído e partilhado por todos, há, simultaneamente, algo que é de cada um. Abre-se aí uma janela importante para compreendermos a autonomia neste circuito: relações que englobam certa parcela de liberdade (escolhas exclusivas mediadas pelo comum) e de dependência (comum partilhado mediado pelas escolhas individuais). É relevante dizer que estas políticas se reelaboram e se reconstróem em contextos e tempos diferentes, sendo assim, cada comunidade em um tempo-espaço promove arranjos específicos que conformam e põem em crise a liberdade e a corresponsabilidade pelo que se constrói em coletivo.

Quando é trazida à tona a questão da autonomia nos processos colaborativos, podemos correr o risco de cometer um equívoco. Muitas vezes, a ideia de autonomia é colocada enquanto uma liberdade para fazer tudo que se deseja. Entretanto, esta afirmação parece não fazer sentido visto que não estamos sozinhos no mundo, somos seres sociais e construímos coletivamente regras, leis, normas de conduta e outros mecanismos que dão conta de estabelecer certa ética global. Ou seja, ninguém pode fazer tudo o que deseja e do jeito como deseja em qualquer lugar, pois autonomia é correlação entre liberdade e dependência.

Edgar Morin vem desenvolvendo no contexto da *Teoria da Complexidade*, uma discussão interessante sobre autonomia e dependência. Mas, para compreendermos esta discussão, precisaremos adentrar um pouco mais no que ele constrói enquanto fundamentação sobre a complexidade. De antemão, é importante dizer que o entendimento de complexidade nos termos tratados nesta argumentação não é sinônimo de algo complicado ou difícil de realizar. Sabemos que, no senso comum, é bastante usual se referir a esses termos como similares, por exemplo, “essa discussão é muito complexa”. Por outro lado, complexidade nos termos da teoria que estamos tratando, tem a ver com a qualidade

dos sistemas de estabelecerem relações e trocas. Quanto mais relações e nexos se estabelecem na rede, mais complexa ela se torna.

O princípio sistêmico foi formulado na *Teoria Geral dos Sistemas* (TGS), inicialmente desenvolvida pelo biólogo Ludwig Von Bertalanffy, a partir dos anos 1950. Trata-se de uma teoria de caráter bastante amplo e apresenta a ideia de que “num certo sentido, toda realidade conhecida, desde o átomo até a galáxia, passando pela molécula, a célula, o organismo e a sociedade, pode ser concebida como sistema, isto é, associação combinatória de elementos diferentes” (MORIN, 2011, p. 19). Uma coreografia, uma dança, por exemplo, podem ser compreendidas como sistema, ou seja, associação de elementos diferentes: as pessoas que dançam, os espaços onde ocorre a dança, o público que assiste, a iluminação, o cenário, o figurino, o roteiro do espetáculo, o coreógrafo etc.

Os sistemas na TGS são distribuídos em sistemas abertos e sistemas fechados, de acordo com a capacidade de trocas de matéria/energia que estabelecem com o ambiente e com outros sistemas. Sendo assim, os sistemas fechados se encontram em estado de equilíbrio, ou seja, a taxa de troca de matéria/energia com o exterior é nula (MORIN, 2011). Já o sistema aberto, é caracterizado pelo desequilíbrio e pela instabilidade proveniente das trocas ininterruptas. No entanto, é importante saber que todo sistema há de se manter, em alguma medida, fechado ao exterior, o que possibilita a preservação das qualidades que o constituem, caso contrário ele se desintegraria.

Interessa perceber aqui a característica ambígua dos sistemas abertos: eles se alimentam das trocas, mas precisam se fechar para manterem-se enquanto tal. Por isso que, metodologicamente, é muito difícil estudar os sistemas abertos de maneira isolada, pois, só podem ser compreendidos se neles incluímos o ambiente que lhes são, ao mesmo tempo, íntimo e exterior. Esta questão remete, por exemplo, aos coletivos artísticos que se abrem para trocas e colaborações com outros artistas e grupos externos, entretanto, tal abertura não pode superar a própria constituição do coletivo, que se fecha para manter suas qualidades enquanto sistema.

Outro ponto importante do pensamento complexo é que ele surge com a intenção de religar o conhecimento. Temos assim, um velho paradigma que nos ensinou a separar, a cindir e a reduzir (paradigma simplificador). Apesar de significar grandes avanços na ciência moderna, este pressuposto não nos possibilita compreender a complexidade das relações. Por isso, MORIN (2011) vem propondo a revolução do pensamento que compreende a necessidade de outro paradigma capaz de reunir, contextualizar e conectar (paradigma

complexo). A complexidade, nestes termos compreende o singular e o plural, a parte e o todo; ela não nega a simplificação, pelo contrário, busca ir além, integra, mas não se restringe a ela.

É, neste contexto, que se introduz a discussão sobre autonomia como parâmetro sistêmico-social:

A noção de autonomia humana é complexa, já que ela depende das condições culturais e sociais. Para sermos nós mesmos é preciso aprender uma linguagem, uma cultura, um saber, e é preciso que essa própria cultura seja bastante variada para que possamos escolher no estoque das ideias existentes e refletir de maneira autônoma. Portanto, essa autonomia se alimenta de dependência; nós dependemos de uma educação, de uma linguagem, de uma cultura, de uma sociedade, dependemos claro de um cérebro, ele mesmo produto de um programa genético, e dependemos de nossos genes (MORIN, 2011, p. 66).

Diante dessa concepção que entrelaça liberdade e dependência na construção das autonomies e da compreensão da partilha do sensível como um regime político de constituição da comunidade que, por sua vez, entrelaça o comum e o individual, remontemos à nossa conversa acerca dos processos colaborativos. A rede complexa tecida nos trabalhos artísticos em colaboração provoca a necessidade de repensar a dicotomia afirmada pela cisão entre singular e plural e entre liberdade e dependência. A autonomia-colaborativa é, neste sentido, compreendida como exercício de religamento ao possibilitar que os artistas lidem com suas escolhas exclusivas e com os acordos estabelecidos em coletividade.

É por tudo isso que se torna um contrassenso pensar que o diretor ou coreógrafo do grupo pode dar autonomia para que os intérpretes possam desenvolver suas próprias criações. Autonomia não se dá. Trata-se de um processo de construção relacional que cada sujeito vai mediar, avaliando seus desejos, os desejos dos outros, os acordos éticos internos a cada contexto e as condições naturais de um corpo vivo que habita o planeta Terra. O que parece mais interessante observar, nas construções de autonomies em processos colaborativos, é ver que na medida em que os sujeitos vão tendo consciência do seu papel no coletivo, bem como dos limites em que sua atitude não sobrepõe o projeto comum, a imagem daquela figura que “comanda o grupo” e gera os acordos, vai se desfigurando, como é possível de observar no Grupo Alvenaria de Teatro:

O Alvenaria passou por muitas transformações. No início, o papel do diretor era muito proeminente. Nessa época, não existia um pensamento de gestão e produção do coletivo enquanto empresa. Depois, os atores começaram a ganhar autonomia e a função do diretor começou a entrar em crise (Daniel Guerra, 2018).

O processo colaborativo pressupõe a cooperação, portanto, os sujeitos estabelecem acordos que sustentam o projeto comum. Nesse contexto, o exercício da autonomia é sempre permeado pela colaboração. Essa qualidade que observamos nos processos artísticos colaborativos que chamamos de autonomia-colaborativa: exercício da manutenção de um ambiente comum que resulta da correlação entre individual e coletivo e entre liberdade e dependência. Essa ambivalência é possível de identificar na fala de Isaura Tupiniquim sobre o TeiaMUV:

Reconheço o exercício de autonomia e colaboração em todos os projetos. Mas, também reconheço que a autonomia associada à colaboração não lhe dá poder de se mover só, de decidir pelo outro e por si. Entendo hoje como uma relação de codependência, pois foi nos deparando com as situações que compreendemos que algumas tinham mais experiência, ou disposição para realizar certas coisas. Era também um aprendizado sobre si, sobre como nos posicionávamos diante das coisas que surgiam desse encontro, que não eram apenas profissionais, mas também pessoais e afetivas (Isaura Tupiniquim, 2018).

Parece que retornamos aqui à questão do encontro dissensual como condição da coletividade, mas o que interessa agora refletir é o dissenso como cerne da autonomia-colaborativa. Isaura, na citação acima, diz que “não é possível se mover só” e mover-se junto requer um trabalho de sair de si em direção ao outro. NACHMANOVITCH (1993) nos fala em seu livro *Ser criativo: o poder da improvisação na vida e na arte*, sobre a necessidade de uma disciplina mútua da consciência do outro. É necessário saber ouvir com cuidado e confiar no outro - o que envolve riscos.

Na experiência de Gustavo Bitencourt, quando integrante do Couve-Flor, ele observa algo bem interessante, que um processo colaborativo não significa necessariamente um ambiente onde todos respondem por tudo e com a mesma propriedade. As questões do coletivo passam por discussões amplas onde todos falam e se escutam, mas há uma distribuição de funções que delimita o lugar de fala de cada um no processo:

Desde o começo a gente já sacava que as nossas decisões não funcionavam com votação. A maioria querer uma coisa não resolvia. Não era o suficiente chegar numa decisão que agradasse à maioria de nós. Então a

gente discutia exaustivamente tudo, tudo. Com o tempo, isso foi ficando impraticável, porque não dava pra ficar três semanas trocando e-mail sobre um release pra imprensa, ou o último parágrafo do projeto, senão não acontecia nada. E aí a gente foi entendendo que em certos casos a pessoa que estava com a batata quente na mão tinha que poder tomar certas decisões em nome do coletivo, e os outros tinham que ter confiança o suficiente na pessoa pra bancar a decisão dela. Mas não era tudo, porque certas coisas precisavam de mais elaboração e mais gente pensando. E pra decidir quais eram essas coisas, às vezes não era tão fácil também (Gustavo Bittencourt, 2018).

No Núcleo VAGAPARA, a qualidade fluida que permitia transitar por diferentes funções, gerou uma maior profissionalização dos integrantes. Pensando nesta questão, é interessante perceber o coletivo como espaço também de formação que possibilita a construção de autonomias, não apenas para lidar com as questões referentes ao próprio coletivo, mas que extrapola, provocando sujeitos atuantes no mercado de maneira politizada:

Cada proponente de uma ideia poderia compartilhar com outros integrantes a fim de estreitar laços para realizar os trabalhos, não necessariamente com todos os integrantes do núcleo. Tínhamos ideias em comum e gostávamos de estar juntos discutindo e desenvolvendo essas ideias. Acho que foi um modo de operar aonde pude perceber um exercício de autonomia enquanto artista que se relaciona com a criação para fins de uma produção para o mercado, por exemplo. Pude entender melhor como os nossos posicionamentos sobre as decisões de uma criação artística acarretam responsabilidades de ordem político-econômica (Jorge Oliveira, 2018).

Importante dizer que a estrutura de um grupo talvez possibilite menos dos integrantes nas diferentes funções, mas isso de modo nenhum é condição de cerceamento do desenvolvimento das autonomias. Apesar das funções fixas, a convivência entre os integrantes e o desenvolvimento do trabalho podem revelar interesses de atuação e serem valorizados e potencializados como ocorreu no Dimenti:

No caminho, fomos testando diferentes modos de colaborar que abarcaram estruturas mais definidas no que diz respeito a funções e posições de trabalho - “diretor”, “produtora”, “intérpretes/performers” etc. - até quando criamos meios favoráveis a um descentramento maior. Vale ressaltar que, mesmo com funções no trabalho, os integrantes já se experimentavam em outras posições: a produtora atuava como assistente de direção (Ellen Mello); um performer como diretor assistente, maquiador e figurinista (Márcio Nonato); um performer como produtor (Fábio Osório Monteiro); uma intérprete como dramaturga (Paula Lice) e por aí foi... (Jorge Alencar, 2018).

Como podemos perceber, a autonomia-colaborativa como exercício de partilhas do sensível não é privilégio e sim, construção. Enquanto o projeto comum durar e a coletividade fizer sentido, haverá exercícios, em diferentes graus, de autônias-colaborativas. Portanto, proponho pensar que, as relações que dão forma à partilha do sensível como constituição de uma comunidade política, são exercícios de autonomia e colaboração.

Ao tomar, portanto, a partilha do sensível como princípio estético da política e da coletividade. E a autonomia-colaborativa compreendida no âmbito de exercícios da partilha do sensível. Poderíamos dizer que, tal exercício do comum partilhado pressupõe não apenas estados de visibilidade como acordos éticos e comportamentos. No rastro desse pensamento, buscaremos compreender como ética e estética estão coimplicadas uma na outra na constituição de grupos, núcleos e coletivos de Dança e Teatro.

1.3 GRUPOS, NÚCLEOS E COLETIVOS: éticas/estéticas dos encontros

Já dizia Aristóteles, em sua *Ética a Nicômaco*, que a ética nos ensina a viver, ela, para ser vivida, é práxis e não propriamente *theoria* ou *poiesis* (FIGUEIREDO, 2008, p. 01).

Como viemos falando ao longo do texto, nós, seres sociais, construímos em nossa evolução como espécie, parâmetros que orientam o comportamento humano. A linha da Filosofia responsável por investigar os princípios que distorcem ou disciplinam tais comportamentos em qualquer realidade social é a Ética. É importante compreender que a Filosofia é o campo de conhecimento que está relacionado com a criação e atualização de conceitos. Neste sentido, “a reflexão filosófica é puramente especulativa e não normativa, isto é, dirige-se a definir conceitos e não a estabelecer normas” (PAREYSON, 2001, p. 03).

Historicamente, o conceito Ética vem sendo debatido, desde a Grécia antiga, há aproximadamente 500 anos a.C. Nessa época, filósofos como Sócrates, Platão e Aristóteles se empenharam em refletir sobre os modos de agir dos seres humanos e fundamentaram pensamentos que, até hoje, vigoram a respeito da moral. Antônio Macena Figueiredo⁵¹,

⁵¹ Doutor em Ciências da Saúde (UnB/DF), Mestre em Educação, Advogado, Enfermeiro, Especialista em Ética Aplicada e Bioética (Fiocruz); Professor de Ética Profissional da Universidade Federal Fluminense – UFF. Prof. do Curso de Especialização em Direito Médico e de atualização em Perícias Médicas da Faculdade de Direito da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ.

reflete que “uma das principais obras de Aristóteles foi ‘A Ética’, de Nicômaco. Esse tratado é reconhecido como uma das obras-primas da filosofia moral. Nele, é apresentada a questão fundamental de toda a investigação ética ao se questionar: qual o fim último de todas as atividades humanas?” (FIGUEIREDO, 2008, p. 02).

Ética é considerada uma disciplina da Filosofia que se interessa em estudar o juízo de aprovação e de desaprovação a respeito da conduta social (FIGUEIREDO, 2008), seus costumes, seu caráter, sua moral, a fundamentação das normas, suas proibições e suas possibilidades: “a grande preocupação da ética é esboçar as linhas gerais de uma teoria normativa que possa auxiliar na solução de problemas e na identificação do que é correto e de como devemos agir considerando os valores morais vigentes.” (FIGUEIREDO, 2008, p. 08).

Em se tratando de processos colaborativos, o que compreendemos como ético são os acordos e as regras que os integrantes estabelecem com o objetivo de manter o projeto comum e, ao mesmo tempo, levando em consideração os limites e interesses específicos dos integrantes. Sendo assim, toda coletividade politicamente organizada pressupõe acordos éticos como afirma Lia Lordelo em entrevista: “O acordo coletivo pressupõe ética - entendendo que as regras específicas são construídas justamente para poder conviver. A ética é inescapável no encontro coletivo; aliás, tenho a impressão de que ela é o ponto de partida” (Lia Lordelo, 2018).

Outro grupo de filósofos se interessou por discutir as questões relacionadas ao que seria o belo nas artes, consolidando outra disciplina chamada de Estética. Uma vez que os conceitos não são fixos e precisam se transformar na medida em que a própria sociedade está em constante transformação, assim, a noção de estética foi se reelaborando no tempo, na medida em que os próprios entendimentos de arte e de belo se atualizaram. A arte já foi compreendida como a representação da vida; hoje, com a *performance art*, bem como o alargamento conceitual e poético na Dança e no Teatro, esta ideia já não corresponde ao pensamento de arte na contemporaneidade. Se, num determinado momento, o belo tinha a ver com simetria, hoje parece ir muito além desta perspectiva. Como diz Nicolas Bourriaud⁵², em seu livro *Estética relacional*: “a atividade artística constitui não uma essência imutável, mas um jogo cujas formas, modalidades e funções evoluem conforme as épocas e os contextos sociais” (BOURRIAUD, 2009, p. 15).

⁵² Curador e crítico de arte nascido na França.

Segundo PAREYSON⁵³ (2001), não cabe à Estética estabelecer o que é arte e o que é belo, por outro lado, “tem a incumbência de dar conta do significado, da estrutura, da possibilidade e do alcance metafísico dos fenômenos que se apresentam na experiência estética” (PAREYSON, 2001, p. 03-04). Já para Rancière,

[...] o sentido mesmo do que é designado pelo termo estética: não a teoria da arte em geral ou a teoria da arte que remeteria a seus efeitos sobre a sensibilidade, mas um regime específico de identificação e pensamento das artes: um modo de articulação em maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada ideia de efetividade do pensamento (RANCIÈRE, 2009, p. 13).

Esta fala de Rancière nos aponta a uma pista que possibilita pensar o entrelaçamento entre Ética e Estética. Observe que o autor relaciona as maneiras de fazer e as formas de visibilidade. Ora, as maneiras de fazer têm a ver com as relações construídas no sistema de normas de conduta de cada contexto. Ou seja, o jeito como fazemos determinado trabalho em grupo, tem correlação direta com os modos de organização do próprio coletivo. Seria, portanto um exercício de lidar com acordos e dissensos em prol da construção da composição artística: uma elaboração ética e estética. Tal correlação é observada na experiência do grupo *Alvenaria de Teatro* a partir da perspectiva de que “a emergência e a política específica desses encontros coletivos são justamente a indiscernibilidade entre ética e estética. Uma altera a outra, e na verdade, uma já é a outra” (Daniel Guerra, 2008).

Quando lidamos com processos colaborativos, há de se reconhecer que muitas das normas de conduta não são estabelecidas em documentos e tratados, mas em um plano do sensível. São acordos que permeiam as partilhas do sensível. Seria, neste sentido, o que BOURRIAUD (2009) chama de estética relacional. O autor define que não se trata da busca por enunciados de uma origem ou de um destino, mas sim uma teoria da forma.

O que chamamos de *forma*? Uma unidade coerente, uma estrutura (*entidade autônoma de dependências internas*) que apresenta as características de um mundo: a obra de arte não detém o monopólio da forma; ela é apenas um subconjunto na totalidade das formas existentes (BOURRIAUD, 2009, p. 26).

⁵³ Luigi Pareyson é filósofo italiano nascido em 1918 e falecido em 1991.

Ainda no desenvolvimento de sua argumentação, ele nos lança algumas questões que parecem ser bastante pertinentes à nossa conversa: “o que se torna uma forma quando está mergulhada na dimensão do diálogo? O que é uma forma essencialmente *relacional*?” (BOURRIAUD, 2009, p.29). Tais indagações nos encaminham novamente a pensar os limites entre individual e coletivo - questão que vem sendo bastante recorrente quando se fala de trabalhos em grupo. No caso de BOURRIAUD (2009), ele nos instiga a pensar sobre o que seria uma forma compartilhada. Dito de outro modo, como se acomodam as perspectivas individuais na elaboração de uma obra cuja estética é relacional? Não há como fugir, se adentrarmos nesta discussão, iremos novamente esbarrar nas normas de conduta internas ao coletivo. Ou seja, nas relações de poder que criam condições para que haja partilhas do sensível. Se temos um diretor que seleciona o que vai para a cena ou não; se esse lugar da direção é compartilhado por mais pessoas ou não, se quem assume a direção tem uma postura mais ou menos hierárquica, tudo isso implica nos modos como se acomodam as perspectivas individuais na obra coletiva.

A proposta que trazemos no subtítulo acima *GRUPOS, NÚCLEOS E COLETIVOS: éticas/estéticas dos encontros*, evidencia que em processos artísticos desenvolvidos em coletividade há uma relação de codependência entre Ética e Estética. Ou seja, o modo como se organizam os sujeitos em suas relações e os acordos que são feitos configuram uma forma específica que só é possível a partir daquela organização. Se mudássemos os modos organizacionais, estaríamos necessariamente mexendo nas possibilidades da obra vir a ser. Entretanto, é necessário pensar que tanto os acordos internos quanto os modos de dar forma e visibilidade ao trabalho artístico se atualizam em tempos e espaços distintos. É muito comum, por exemplo, grupos de artistas que passaram muitos anos juntos, reconhecerem traços de permanências e, ao mesmo tempo, novas emergências.

Os modos como ética, estética e afetividade se dão em um coletivo articulam-se e expressam-se no tipo de trabalho feito. E na própria obra. A cada vez que nossas agendas políticas iam ficando mais claras para nós, o jeito de pesquisar a até mesmo de configurar uma obra se modificava. Nosso pensamento sobre colaboração, dramaturgia, corpo foi se modificando à medida que íamos questionando que realidade queríamos produzir, que cosmologia queríamos performativizar. Desde o primeiro trabalho, muitas dessas relações ético-estéticas já estavam apontadas como: o questionamento do lugar da autoria; a urgência de pensar a coexistência de diferentes corpos com suas capacidades e desejos; o intuito de dismantelar hierarquias como profundo X superficial; erudito X popular; arte X entretenimento, entre outras (Jorge Alencar, 2018).

Outro aspecto interessante de observar decorre das diferenças entre grupos, núcleos e coletivos. Entre os artistas que compõem o corpus desta pesquisa, quando temos na estrutura do agrupamento um diretor que permeia a maior parte das criações nesta função e que propõe a maioria das ideias a serem desenvolvidas, há uma tendência a delinear um traço ético-estético mais reconhecível na poética do grupo. Nos núcleos e coletivos, por terem uma diversidade de proposições bastante específicas, esses traços ficam mais borrados. Observem, no entanto, que quando falo de “traços mais borrados”, provoco uma imagem metafórica ao me referir à forma. Portanto, no borramento ou delineamento mais firme, há sempre traços, marcas de um processo e dos modos de configurar os modos de visibilidade.

Gustavo Bitencourt reconhece, no caso do Couve-Flor que, os acordos éticos emergiam do/no encontro entre os integrantes do coletivo:

Acho que foi possível que aquelas pessoas, todas muito diferentes, conseguissem trabalhar juntas por oito anos, porque havia alguns princípios éticos comuns. Todo mundo tinha vontade de produzir coisas que mudassem o mundo de algum jeito; todo mundo questionava em alguma medida certas noções comuns de hierarquia, sociedade, gênero, capacidade, qualidade artística, cânones, etc. [...] Esteticamente acho que a gente começou mais próximo, até porque dividia com mais frequência os mesmos espaços, se relacionava com os mesmos nichos, mas ao longo do tempo, começamos a nos distanciar mais. Como eu não acredito em estética sem ética, é claro que eu identifico alguns desses princípios éticos comuns no trabalho que cada um vem fazendo até hoje, mas foram tomando formas muito diferentes (Gustavo Bitencourt, 2018).

Por outro lado, diferente da estrutura do Couve-Flor, onde os integrantes tinham liberdade para desenvolver projetos sem a participação efetiva de todos os integrantes e, até mesmo com outros colaboradores que não faziam parte do coletivo, é possível perceber que em termos estéticos há uma certa diluição de recorrências e traços comuns entre os trabalhos do repertório. Isso se dá pelo fato de não haver uma única pessoa responsável pela concepção artística dos trabalhos. Bem diferente do que aponta Lia Lordelo em relação ao Grupo Dimenti onde, apesar de todos trabalharem no processo criativo de maneira colaborativa, havia um diretor que assinava todos os trabalhos do grupo:

[...] esteticamente, nosso grupo instalou um jeito de criar e de encenar, muito guiado por seu diretor, mas professado no coletivo, certamente. Acho que é possível prescindir de concepções estéticas definidas explicitamente, num grupo; mas foi característica do nosso dar importância

a esses parâmetros, como uma marca, algo que nos distinguia e caracterizava (Lia Lordelo, 2018).

Se pensarmos como BOURRIAUD (2009), então compreenderemos o vínculo que se estabelece entre Ética e Estética nos processos colaborativos, pois, no início do processo artístico está o comportamento do artista, suas ideologias e perspectivas de mundo; “a obra de arte é “transparente” porque os gestos que a caracterizam e lhe dão forma, sendo livremente escolhidos ou inventados, fazem parte do seu *tema*.” (BOURRIAUD, 2009, p. 58). Cecília Almeida Salles também compreende a indissociabilidade entre o gesto criador e o resultado poético:

[...] observo a impossibilidade de se estabelecer uma separação entre o artista e seu projeto artístico de natureza ética e estética, ou mesmo os princípios que direcionam sua ação artística. Projeto e artista estão imbricados de modo vital e estão sempre em mobilidade. São redes em permanente construção. Daí falarmos de processos de criação também como percursos de constituição da subjetividade (SALLES, 2017, p. 45).

Esta relação se dá justamente porque estamos a todo o momento falando de corpo. É no corpo e não fora dele onde estas questões se evidenciam. Podemos aqui retornar à Teoria Corpomídia (KATZ e GREINER, 2005) para afirmar que, nos processos artísticos-colaborativos em Dança e em Teatro, o corpo é corpomídia das materialidades ético-estéticas. Uma vez que,

o corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas (GREINER, 2005, p. 131).

Sendo o corpo, um emaranhado de informações e contaminações decorrentes do entrecruzamento entre ele próprio, o contexto e os outros corpos que constituem este contexto, há de se convir que os modos como se dão as relações em um determinado coletivo também determinam o jeito como este corpo cria condições de existência. Partindo desse pressuposto, fica evidente porquê em processos de criação colaborativos, éticas e estéticas não se separam.

Se pensarmos nas relações descritas por integrantes do Dimenti, que nutriam uma paixão por Jorge Alencar e suas ideias, observaremos que devido a essa admiração que sustentava os acordos e, conseqüentemente, descreviam éticas de convivência e de trabalho

coletivo, muitas vezes confundiam os desejos, os fetiches e os trabalhos desenvolvidos entre vontades do coletivo e a vontade de Jorge Alencar, como diretor do grupo. Paula Lince fala sobre certos questionamentos que emergiram em uma residência artística que o Dimenti desenvolveu em Curitiba/PR junto aos integrantes do Couve-flor. As experiências distintas desses dois agrupamentos artísticos desenhavam éticas e produtos estéticos distintos entre si. Houve, naquele momento, uma crise detonada pela contraposição entre éticas diferentes:

Inclusive, eu lembro de uma pergunta crucial de Ricardo Marinelli no começo da crise do Dimenti que foi 2007, quando a gente foi pra lá pra Curitiba apresentar uns trabalhos e Marinelli virou pra gente, acho que a gente foi pra uma oficina coletiva uma coisa assim, Couve-flor e Dimenti. E Ricardo falou assim: mas o que é que vocês querem? Aí a gente dizia coisas que não era claro se era a gente que queria ou se era coisa de Jorge, e ele disse: Não, não. Isso é o que Jorge quer; o que é que vocês querem? E a gente não tinha resposta, porque a gente queria o que Jorge queria e isso pra gente não é ilícito (Paula Lince, 2018).

Já no grupo Alvenaria de Teatro, apesar de manter a posição de Daniel Guerra como o único diretor, não havia uma admiração, por parte dos demais integrantes, pelas ideias dele maior do que os interesses específicos de colocarem no mundo suas próprias ideias. Isso não significa que no Dimenti a criação e gestão fossem realizadas de maneira autoritária, pelo contrário, apesar das ideias e da mão autoral de Jorge Alencar havia nas relações do grupo, espaços de colaboração, de discussão e de respeito às diferenças. Mas, não à toa, Raíça Bomfim reconhece uma poética realmente coletiva no Grupo Alvenaria. Isso se dava porque, diferente do Dimenti, os trabalhos criados nem sempre eram ideias do diretor, ou esta figura tinha uma assinatura tão forte que suprimisse as proposições do coletivo e, devido a isso, Raíça percebe mudanças na poética do grupo no decorrer dos anos:

No Alvenaria, eu sinto que a poética era realmente coletiva. Isso eu acho que foi realmente construído no encontro daqueles corpos. Tanto é que foi pra um lugar totalmente diferente do que começou, não existia uma, como é que chama? Uma coerência no sentido assim, se você pegar *Bakxai*, *Fogueira*, *Butô de bêbado*, *Travessias*, os espetáculos cada um, nenhum dá pra ser comparado com o outro. [...] Foi realmente uma poética que emergiu naquele encontro daqueles corpos, então nesse sentido, eu acho que foi uma construção poética bastante horizontal, era uma assinatura do grupo (Raíça Bomfim, 2018).

1.4 ENTRE NÓS 1

Ao finalizarmos este capítulo, peço atenção do leitor para que possamos retomar algumas questões afim de deixá-las mais presentes para seguirmos nosso caminho sem perder de vista nossa busca por observar como vêm se configurando as relações de poder nos processos colaborativos de alguns artistas da Dança e do Teatro no Brasil.

Sendo o corpo um resultante provisório da troca de informações com o ambiente e com outros corpos, assumir o encontro e a colaboração nos grupos, núcleos e coletivos como potência⁵⁴ criativa na produção artística significa uma resposta dos artistas a uma estrutura de poder que se configura de maneira menos hierárquica e centralizadora. O que gera a diluição da imagem do diretor/coreógrafo como figura que detém o poder de posicionar suas ideias e desejos, e a emergência dos intérpretes-criadores com mais autonomia e responsáveis politicamente pela sua participação no coletivo.

O processo de criação enquanto investigação de princípios e dispositivos que geram objetos estéticos não se organiza de forma linear e não configura ponto de origem ou resultado final. Trata de um gesto inacabado que tem rastros anteriores inclusive ao momento em que se julga ter tido uma ideia para a criação de um trabalho e não finda no momento da apresentação da obra.

Entretanto, é necessário atentar para o fato de que o trabalho do artista não se limita à sala de ensaio e ao momento da criação. Existe toda uma logística de pré e pós-produção que inclui estudar mecanismos de fomento, escrever projetos, montar equipe de produção e de divulgação, gerir financeiramente o projeto, prestar contas etc. Tais atividades demandam tempo, disposição e engajamento do artista, tanto quanto o processo da criação da obra.

A cooperação como parte do processo colaborativo aponta a necessidade de lidar com algumas questões como: o deslocamento de si para ouvir os desejos e as propostas do outro; pôr em dúvida verdades e pressupostos afim de viver o encontro e o que pode ser

⁵⁴ Giorgio Agamben em seu livro *A potência do pensamento*, se pergunta: “O que significa: Eu posso?” Na esteira dessa pergunta o autor nos leva a pensar sobre a potência a partir da definição de Aristóteles: “Como pode, então, uma sensação existir na ausência de sensação, existir uma *aisthesis* no estado de anestesia? Essas perguntas nos introduzem imediatamente no problema daquilo que Aristóteles chama de *dynamis*, potência (um termo ao convém recordar que significa tanto potência quanto possibilidade e que os dois significados nunca foram dissociados” (AGAMBEN, 2017, p. 245). Outra questão bastante relevante apontada por Agamben neste texto é o fato de que toda potência é impotência. Nestes termos impotência não significa ausência de potência, mas a potência de não passar ao ato: “a tese define, assim, a ambivalência específica de toda potência humana, que, em sua estrutura originária, mantém-se em relação com sua privação, é sempre - e em relação à mesma coisa - potência de ser e de não ser, de fazer e de não fazer” (AGAMBEN, 2017, p. 249).

gerado no “entre” da relação; saber lidar com o dissenso como potência e fundamento político em contramão à ideia de consenso que gera a homogeneização e a padronização.

É no dissenso que reside a possibilidade do exercício de desenvolvimento das autonomias. Uma autonomia que se constrói em relação, mediada por acordos, restrições e possibilidades. O que se deseja fazer, o que se pode fazer, como é possível fazer e em qual contexto? Em uma coletividade, as opiniões são divergentes, conseguimos superar o ideal do consenso e aceitar os dissensos ao invés de impor acordos?

Em uma coletividade, com objetivos artísticos comuns, a relação entre o modo de fazer, ou seja, os acordos estabelecidos em processo, a metodologia da criação e as relações hierárquicas, tudo isso constitui a forma do trabalho artístico. Sendo assim, ética e estética estão coimplicadas e estabelecem uma relação de codependência. Isso se revela, por exemplo, quando percebemos que na estrutura de grupo do Dimentí que tinha um diretor fixo, a assinatura poética (traços singulares reconhecidos nas obras) do grupo era mais evidente. Em contramão, o Coletivo Couve-flor, por ter uma organização mais flexível onde cada artista desenvolvia projetos próprios e havia alternâncias nas funções se torna menos reconhecível essa assinatura comum, no entanto, é possível perceber que esta “forma” é resultado da própria descentralização do poder e do controle das proposições. Discutiremos, a seguir, de maneira mais cuidadosa essa questão das relações de poder nos processos colaborativos.

Segundo nó da questão

Algumas teses desenvolvidas por Foucault nos movem a pensar: o poder não é uma unidade, nem é exercido por uma identidade única, tampouco é matéria que pertence a alguns e não a outros. O poder é plural, é relacional, se emaranha em redes dinâmicas que moldam a vida em níveis muitas vezes imperceptíveis. Trata de um dispositivo desenvolvido historicamente que toca a todos sem distinção, ninguém escapa. Tal perspectiva contrapõe a ideia de poder unificado pelo Estado e pela figura do Soberano.

No estágio atual do capitalismo ocidental que vivemos: a subjetividade, a imaginação, a criatividade, o desejo, a cooperação, tudo se tornou capital imaterial. Ou seja, mesmo o que considerávamos mais íntimo e inviolável - o corpo e a vida, foram capturados pelo poder (PELBART, 2003).

Alguns autores como Hardt e Negri vêm reconhecendo na multidão meios de escape da lógica neoliberal e possíveis respostas que deslocam o poder que se imprime sobre a vida. O encontro e a coletividade com características específicas que tensionam hierarquias e representações em ambientes de assembleias e discussões, muitas vezes dissensuais, mas preservando o direito de fala e voto de todos, são exemplos dessa potência da multidão. No campo da Dança e do Teatro, este tipo de estratégia que convoca à participação do coletivo é bastante comum. Seria possível então pensar que os grupos, núcleos e coletivos de artistas são linhas de fuga que burlam os meios pelos quais se exercem o poder ao experimentarem novas formas de cooperação?

Por outro lado, o próprio capitalismo se alimenta e produz formas de cooperação e capacidade de colaboração. Pois uma rede tão complexa quanto esta não daria conta de permanecer sem estabelecer zonas de trocas, contágios, contaminações e fluxos de informações. Sendo assim, como é possível produzir coletividades que rivalizem e desacomodem as redes de poder dominantes?

CAPÍTULO 2
PROCESSOS ARTÍSTICOS EM COLABORAÇÃO E RELAÇÕES DE PODER

Como sempre, nas relações de poder, nos deparamos com fenômenos complexos que não obedecem à forma hegeliana da dialética. O domínio, a consciência de seu próprio corpo, só puderam ser adquiridos pelo efeito do investimento do corpo pelo poder: a ginástica, os exercícios, o desenvolvimento muscular, a nudez, a exaltação do belo corpo... tudo isto conduz ao desejo de seu próprio corpo através de um trabalho insistente, obstinado, metucioso que o poder exerceu sobre o corpo das crianças, dos soldados, sobre o corpo sadio. Mas, a partir do momento em que o poder produziu este efeito, como consequência direta de suas conquistas, emerge inevitavelmente a reivindicação de seu próprio corpo contra o poder, a saúde contra a economia, o prazer contra as normas morais da sexualidade, do casamento, do pudor. E, assim, o que tornava forte o poder passa a ser aquilo porque ele é atacado... O poder penetrou o corpo, encontra-se exposto no próprio corpo (FOUCAULT, 2007, p. 146).

Na década de 1970, quando desenvolvia seus estudos sobre a sexualidade, Foucault apresentou sua ideia sobre a biopolítica. O termo aparece, pela primeira vez, em uma conferência que o autor realizou na cidade do Rio de Janeiro, em 1974, intitulada *O nascimento da Medicina Social*⁵⁵. É importante lembrar que Foucault publicou, em 1975, *Vigiar e Punir*, onde ele vinha analisando os mecanismos de disciplinarização e docilização do corpo por meio das instituições de poder. Sendo assim, o conceito de biopolítica é traçado no estágio terminal de seus estudos acerca dos micropoderes. Em 1979, ele retoma sua ideia de biopolítica no último capítulo do volume I da *História da Sexualidade*.

O pensamento desenvolvido pelo autor remete a uma transição, por volta do século XVII, do poder soberano do exercício das grandes monarquias, para uma nova modalidade de poder que se organizava de modo a disciplinar os corpos. A principal chave que Foucault nos oferece para desvendar essas ideias é a de que o poder soberano decidia quem deveria morrer e quem deveria deixar viver. Por outro lado, o biopoder se ocupa de fazer viver e deixar morrer. Duas concepções distintas de vida, de corpo e de morte: “o soberano só exerce, no caso, seu direito sobre a vida exercendo seu direito de matar ou contendo-o; só marca seu poder sobre a vida pela morte que tem condições de exigir” (FOUCAULT, 2017, p. 146).

Tal transição é caracterizada pelo fato de que o poder soberano se exercia de modo a apropriar-se das riquezas, dos pertences, dos serviços e da vida dos súditos, possibilitando inclusive matar ou deixar viver. Já, o biopoder, funciona na base do controle, da vigilância, do reforço, ou seja, produzir vida para controlá-la.

⁵⁵ Esta conferência foi organizada como texto e publicada em 1979, por Roberto Machado, na organização do livro *Microfísica do poder* (Rio de Janeiro: Ed. Graal).

Durante décadas, estas ideias de Foucault ficaram adormecidas, visto que o próprio autor não conseguiu chegar a desenvolvê-las, dado sua morte prematura. Apenas na década de 1990 esta problemática foi reestabelecida e coube a Gilles Deleuze explicar algo que o próprio Foucault havia percebido e apontado, ainda que discretamente, que aquilo que o poder investia – a vida – era equivalente à potência da resistência contra ele, como numa reviravolta ou um contrapoder: ao poder sobre a vida (biopoder), responde o poder da vida (biopotência), pois é a potência política da vida que provoca a variação contínua de suas próprias formas e reinventa seus modos de enunciação. Deleuze trouxe ainda outra contribuição importante ao analisar o contexto biopolítico a partir da ideia de sociedade de controle – onde o poder é exercido através de mecanismos de vigilância mais difusos e flexíveis.

No Brasil, Peter Pál Pelbart⁵⁶, vem se destacando como pesquisador atento a tais questões e ele observa que o “fazer viver” que Foucault se refere, característico do biopoder se configura em duas formas principais: a disciplina e a biopolítica. A primeira, que aparece no século XVII e foi desenvolvida em *Vigiar e Punir*, trata de um sistema de controle e de vigilância que surge nos hospitais, nas escolas e nas fábricas resultando na docilização e no adestramento dos corpos. A segunda forma, segundo Foucault, marca sua transição por volta do século XIX e se ocupa da gestão da vida, não mais do corpo-sujeito, mas sim da população, do ser humano como espécie.

Daí uma tecnologia de dupla face a caracterizar o biopoder: por um lado, as disciplinas, as regulações, as anátomo-política do corpo, por outro a biopolítica da população, a espécie, as performances do corpo, os processos da vida – é o modo que tem o poder de investir na vida de ponta a ponta (PELBART, 2003, p. 57).

Logo no início do último capítulo do livro I da *História da Sexualidade*, Foucault reflete que se para Aristóteles o homem era um animal vivo capaz de existência política, já em tempos modernos, o homem seria um animal que coloca politicamente em questão o seu caráter de ser vivente. O que Foucault descobriu não foi a fragilidade ou a inoperância do poder soberano, mas a eficácia de um conjunto de poderes que atuavam discretamente na

⁵⁶ Graduado em Filosofia pela Sorbonne (Paris IV) e Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP). Atualmente é professor titular da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Trabalha com Filosofia Contemporânea, atuando principalmente nos seguintes temas: Deleuze, Foucault, tempo, loucura, subjetividade, biopolítica.

produção de modos de ser, por meio de processos disciplinadores e normalizadores (DUARTE, 2008).

Se observarmos a citação de Foucault na abertura deste subcapítulo, veremos que ele desloca sua observação acerca do poder do aparelho do Estado (característico do movimento marxista⁵⁷) para o corpo. Tal procedimento, segundo o próprio autor, se deu pela necessidade de afastar a tese de que o poder nas sociedades capitalistas teria negado a realidade do corpo em detrimento da alma e da consciência. Na verdade, para Foucault “nada é mais material, nada é mais físico, mais corporal que o exercício do poder” (FOUCAULT, 2007, p. 147).

Outro ponto importante que Foucault percebe é que a transição da estrutura soberana para a disciplinadora não faz reduzir a violência, pois a politização da vida (valorização da vida enquanto instância política) revela outras características. As guerras, os massacres e os genocídios não são mais exercidos em nome da defesa do soberano, mas em nome da defesa da vida, da existência de todos. Segundo DUARTE (2008), é por isso que na virada do século XIX há uma transformação decisiva no racismo, que transcende a relação de preconceito com a raça ou com a religião e se transforma em doutrina política, em um instrumento que justifica a ação mortífera nos estados. Isso se revela mais radicalmente no século XX, tendo nos regimes nazista e stalinista seus ápices, ou seja, a questão biológica toma consistência política.

Na esteira do pensamento de Foucault, o filósofo contemporâneo Giorgio Agamben desenvolve o conceito de *vida nua* em seu livro *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*. Segundo o autor, os gregos faziam uma distinção entre *zoé*, que revela a condição de ser vivente comum a todos os seres e *bios*, que qualifica o modo de ser/viver particular de cada sujeito. Para AGAMBEN (2010), o poder sempre se sustentou nessa separação entre o fato de vida e as formas de vida. Ao conectar as pesquisas de Foucault e de Arendt, sobretudo, no que se refere ao totalitarismo, Agamben observa que nos campos de concentração os mulçumanos⁵⁸ são reduzidos ao contorno de “mera silhueta”, fazendo aparecer a perversidade de um poder que não mata, mas mantém o corpo numa zona intermediária entre a vida e a morte, entre o humano e o inumano. Sobreviventes. O biopoder contemporâneo reduz, desse modo, a vida a uma sobrevida biológica – a vida nua.

⁵⁷ Sistema ideológico que critica o capitalismo e defende a emancipação da humanidade numa sociedade sem classes. As linhas básicas do marxismo foram traçadas entre 1840 e 1850 pelo filósofo social alemão Karl Marx e o revolucionário alemão Friedrich Engels.

⁵⁸ Maneira como os soldados nazistas chamavam os prisioneiros nos campos de concentração.

Neste sentido, diferentemente de Foucault, Agamben propõe que não há uma transição do poder soberano para o biopoder. Segundo PELBART (2003), o que Foucault não percebeu ou não desenvolveu é que a vida nua poderia ser o elo para articular os dois processos que ele reconheceu - as técnicas de disciplinarização e docilização do corpo-sujeito e os procedimentos de totalização da população, ou seja, a biopolítica é um mecanismo de exercício do poder soberano e, por este motivo, tão antiga quanto a exceção soberana.

Este ponto é importante de ser entendido. A correlação entre estado de exceção e soberania foi postulada por Carl Schmitt (1922) em seu livro *Politische Theologie*, ao afirmar que soberano é aquele que decide sobre o estado de exceção. Este termo se instaura no limite entre o direito e a política, por provocar um desequilíbrio entre o direito público e o fato político (AGAMBEN, 2004). Ou seja, o estado de exceção se caracteriza pelo poder que o soberano detém de instaurar um ambiente de suspensão onde as regras e normas não se aplicam. No contexto atual já observamos que o poder soberano não se configura mais centrado na figura do monarca, foi-se moldando para o exercício dos Estados, dos juízes, dos ministros da justiça etc. PELBART (2003) observa que:

se o soberano sempre teve a prerrogativa de decidir, num estado de exceção, qual vida poderia ser eliminada sem que isso fosse qualificado como homicídio, na época do biopolítico esse poder tende a se emancipar do estado de exceção para transformar-se em um poder de decidir a partir de que momento a vida deixa de ser politicamente pertinente (PELBART, 2003, p. 64).

Quando AGAMBEN (2010) se aproxima das pesquisas de Arendt sobre os campos de concentração como espaços de totalitarismo, ele conclui que, no campo, o estado de exceção foi tornado regra. Assim, os sujeitos são privados de seus direitos e podem ser assassinados sem que isso se configure como crime. Por isso, para o autor, o campo é o paradigma biopolítico contemporâneo (PELBART, 2003). Atualmente, segundo Pelbart, isso é reconhecido, por exemplo, nas zonas de espera dos aeroportos internacionais onde são detidos os estrangeiros impossibilitados de falar com suas famílias e destituídos de seus direitos, nas prisões, nos territórios sob ocupação militar, nos manicômios, todos estes lugares podem ser considerados espaços onde a ordem jurídica normal é suspensa e essa suspensão é tornada norma.

No desenvolvimento deste pensamento, Peter Pál Pelbart remonta à ideia deleuziana de que existem duas direções principais do poder no estágio atual do capitalismo. A

primeira, descreve a ação dos mecanismos de controle que são anônimos e flexíveis, pois o poder se tornou pós-moderno e se configura não mais com um núcleo central, mas em rede e sem centro:

O poder tomou de assalto a vida. Isto é, o poder penetrou todas as esferas da existência, e as mobilizou inteiramente, a pôs para trabalhar. Desde os genes, o corpo, a afetividade, o psiquismo, até a inteligência, a imaginação, a criatividade. Tudo isso foi violado, invadido, colonizado; quando não diretamente expropriado pelos poderes. Mas o que são os poderes? Digamos, para ir rápido, com todos os riscos de simplificação: as ciências, o capital, o Estado, a mídia etc. (PELBART, 2007, p. 57).

Por outro lado, quando a vida parecia, de certo modo, submetida e controlada, revela-se simultaneamente uma potência que é a própria fagulha da vida e que sempre esteve ali agindo em contraposição. Entretanto, tal ação não significa que são duas polaridades opostas ou que uma responde a outra, pois como lembra FOUCAULT (2007), não se trata de uma dialética, um pergunta e o outro responde (causa e consequência). De outro modo, *biopoder* (poder sobre a vida) e *biopotência* (potência de vida), são como o avesso um do outro, como uma fita de *möbius*, se você seguir por um lado chegará ao outro. Negri e Hardt discutem estas questões em seus livros *Império* e, posteriormente, em *Multidão*. Os autores propõem uma certa inversão do sentido forjado por Foucault que tomava biopolítica como *poder sobre a vida* - para eles interessava reafirmar então a *potência da vida*.

Dito isto, interessa observar que as esferas de atuação do biopoder são ondulantes e acentradas, uma contraposição à perspectiva de poder soberano que estabelecia alguém, ou alguma instituição, que determinava de maneira arbitrária e vertical as condutas sociais. Nessa configuração atual, “já mal sabemos onde está o poder e onde estamos nós. O que ele nos dita e o que nós dele queremos. Nós próprios nos encarregamos de administrar nosso controle, e o próprio desejo já se vê inteiramente capturado” (PELBART, 2007, p. 58). Esta citação de Peter Pál Pelbart nos encaminha a um fato extremamente importante para compreendermos que as esferas de atuação do poder não lidam apenas, com o controle em termos de repressão e policiamento. O poder se camufla e se revela com efeitos positivos, abraça inclusive nossa alegria, nossos sonhos e nossa sensação de prazer. Foucault já dizia:

Pois se o poder só tivesse a função de reprimir, se agisse apenas por meio da censura, da exclusão, do impedimento, do recalçamento, à maneira de um grande super-ego, se apenas se exercesse de um modo negativo, ele seria muito frágil. Se ele é forte, é porque produz efeitos positivos a nível

do desejo – como se começa a conhecer – e também a nível do saber. O poder longe de impedir o saber, o produz (FOUCAULT, 2007, p. 148-149).

Poderia passar despercebido, mas a citação acima revela, de maneira sutil, uma questão problemática que coloca a relação entre conhecimento, poder e privilégio. O conhecimento é uma esfera de atuação do poder e pode se configurar de maneira soberana. Podemos pensar, por exemplo, na boa parte da população brasileira não tem acesso à educação básica e nesse número que é reduzido, vertiginosamente, ao se falar em Ensino Superior. Também existem as questões raciais e da transfobia e das dificuldades que essas comunidades encontram para ter acesso a um ensino de qualidade. É preciso reconhecer que nossas universidades brasileiras ainda são, em sua maior parte, brancas e heteronormativas, apesar dos consideráveis avanços conquistados pelos movimentos sociais e pela implementação das ações afirmativas durante as gestões do governo do ex-presidente Luís Inácio Lula da Silva (2003-2011)⁵⁹.

Quando discutimos no capítulo anterior sobre o trabalho artístico, vimos, na fala de alguns artistas, a necessidade de conhecer os mecanismos de fomento, saber escrever projetos culturais, entender de prestação de contas etc. Ou seja, trata-se de um recorte que considera uma pequena parcela de artistas que, em sua maioria, passou pelo Ensino Superior, sendo assim, uma parte ínfima da população brasileira que acessa as universidades e/ou as faculdades privadas. Logo, podemos afirmar que tais artistas encontram-se em situação de privilégio e de certo poder, em relação aos demais artistas, ou seja, aqueles que não têm acesso às informações, que não possuem nenhuma assessoria em seus municípios, que não circulam, que não possuem recursos mínimos para produção etc.

Ao tratarmos dessas relações, temos sempre de levar em consideração o desenvolvimento do capitalismo e do pensamento neoliberal que impõe uma moeda de valor e transforma tudo: objetos, ideias, sentimentos e o próprio corpo, em mercadoria. E não apenas isso, confronta o sujeito em sua condição de produtor e consumidor simultaneamente. Os pesquisadores, Michael Hardt e Antonio Negri ao refletirem sobre o triunfo e a crise do neoliberalismo e as mudanças que ocorreram na vida econômica e política constatam que:

⁵⁹ Ações afirmativas são políticas públicas desenvolvidas pelo governo ou pela iniciativa privada com o objetivo de corrigir desigualdades raciais e de gênero presentes na sociedade, solidificadas ao longo de anos. Nos governos de Lula foi a primeira vez na história do Brasil que um governo desenvolveu políticas específicas neste sentido. Um exemplo são as cotas para pessoas que se declarem afrodescendentes, indígenas e/ou transexuais ingressarem em universidades, tanto em cursos de graduação como de pós-graduação.

A sociedade se tornou uma fábrica, ou melhor, a produção capitalista se expandiu de tal maneira que a força do trabalho de toda sociedade tende a estar subordinada ao controle capitalista. O capital explora progressivamente toda a gama de nossas capacidades produtivas, nossos corpos e nossas mentes, nossas capacidades de comunicação, nossa inteligência e criatividade, nossas relações afetivas mútuas etc. A própria vida foi atrelada ao trabalho (HARDT e NEGRI, 2014 p. 24).

A este modelo político-econômico que impera atualmente, NEGRI (2015) chama de biocapitalismo e se refere ao mercado de trabalho que explora a vida enquanto *bios* e não só como força de trabalho, mas como forma de vida. Essa relação é um enfrentamento cruel que os artistas precisam lidar, pois a arte lida com o mundo do sensível, do intangível, do criativo e o império do capitalismo impõe esses elementos como sendo moeda de trabalho. É possível valorar o sensível? Quanto vale o potencial criativo e o trabalho artístico de alguém?

Nunca o capital penetrou tão profundamente no corpo e na vida das pessoas, em seus modos de pensar, em seus desejos, em seus imaginários, como podemos observar atualmente; em suma, o capital se instaurou no núcleo de nossa vitalidade, ou seja, o capital não produz apenas objetos: roupas, carros etc; no estágio em que vivemos neste século XXI, o capitalismo capturou, principalmente, a produção do sensível, do imaterial, do imaginativo. A potência inventiva e a criatividade são os maiores bens do capitalismo contemporâneo. E se, “a invenção não é prerrogativa dos grandes gênios, nem monopólio da indústria da ciência, ela é a potência do homem comum” (PELBART, 2003, p. 23), então todos nós estamos capturados, mesmo aqueles que não estão vinculados diretamente ao processo produtivo, pois em um capitalismo conexcionista, produzir o novo é criar novas formas de cooperação, novos jeitos fazer juntos. “Todos e qualquer um inventam, na densidade social da cidade, na conversa, nos costumes, no lazer – novos desejos e novas crenças, novas associações e novas formas de cooperação” (PELBART, 2003, p. 23). O que se deseja de cada um de nós é nosso poder de invenção, pois a capacidade inventiva se tornou o maior bem do biocapitalismo.

Dito de outro modo, consumimos mais do que bens, formas de vida (PELBART, 2003). Através, das redes de televisão, dos rádios, das propagandas, da internet, consumimos diariamente toneladas de subjetividade; “nessa economia afetiva, a subjetividade não é efeito ou superestrutura etérea, mas força viva, quantidade social, potência psíquica e política” (PELBART, 2003, p. 23).

Mas, o que esta conversa tem exatamente a ver com a nossa questão nesta tese? Ora, estamos falando de artistas que produzem, no bojo de seus projetos estéticos, principalmente, subjetividades. E de maneira direta somos resultado do contexto em que vivemos, do mesmo modo que o contexto é resultado de quem nele vive. Ou seja, somos coimplicados e codeterminantes entre si - corpo e ambiente se configuram enquanto estados provisórios (em constante aprontamento), resultantes de trocas ininterruptas de informações, uma rede de trocas e cooperações.

A maneira como os artistas se relacionam em seus modos de produção não está separada do contexto social, político e econômico, onde eles vivem e desenvolvem seus trabalhos. Diante de uma realidade onde o poder se configura diluído, ondulante e descentralizado, onde o poder soberano parece não fazer mais tanto sentido, a emergência de grupos, núcleos e coletivos que negam o papel fixo de um diretor/corógrafo e promovem ambientes de autonomia e colaboração é, de certo modo, um ajustamento circunstancial às lógicas do biopoder e do biocapitalismo⁶⁰. Um ajustamento inteligente, mas que não promove ruptura, por outro lado, adere à lógica do capitalismo atual, mas não sem resistência. O encontro entre os sujeitos promove também linhas de fuga e enfrentamentos.

A grande crise que se instaura quando retomamos nossa conversa acerca dos processos colaborativos é reconhecer que o encontro e a cooperação são resultados induzidos pela própria estrutura de um capitalismo que promove as conexões em redes ou, por outro lado, poderia ser compreendido como a emergência da biopotência - pontos de resistência, de fuga, de desvio de uma lógica dominante.

Essa é com certeza uma questão que moveu NEGRI e HARDT (2005) a desenvolver o conceito de *multidão*. Para eles, a multidão responde a essa ambivalência que caracteriza a subordinação e a contraposição ao biopoder. Para PELBART (2003) em *Vida Capital*, a potência da multidão em sua capacidade de inteligência coletiva, afetação recíproca, criação de laços, força inventiva e produção de novas formas de cooperação, é fonte primordial de riqueza do próprio capitalismo:

Assim, o que vem à tona com cada vez maior clareza é a biopotência do coletivo, a riqueza biopolítica da multidão. É esse corpo vital coletivo reconfigurado pela economia imaterial das últimas décadas que, nos seus poderes de afetar e de ser afetado e de constituir para si uma comunidade expansiva, desenha as possibilidades de uma democracia biopolítica (PELBART, 2003, p. 24).

⁶⁰ Termo utilizado por Antônio Negri no livro *Biocapitalismo* (2015).

Importante também observar algumas características que compõem a multidão. Diferente da perspectiva bastante usual no senso comum de se referir a multidão como uma massa homogênea e muitas vezes consensual, a multidão - como definida por Negri e Hardt - é plural, heterogênea, dissensual e não constitui uma unidade política. Ela não se vincula à lógica soberana e não delega direitos a um representante: “o comum é um reservatório de singularidades em variação contínua” (PELBART, 2003, p. 30). Diante destes argumentos, propomos pensar a coletividade que se instaura nos coletivos e núcleos de artistas que se organizam de modos menos hierarquizados, que preservam espaços de discussões, de votação e de respeito às diferenças. Onde não há um único representante que fala pelo grupo, onde há alternâncias de lideranças e autorias compartilhadas, poderiam ser considerados “ensaios de multidão”. Ensaios não no sentido de ser algo que se faz linearmente antes da apresentação principal, mas no sentido de reconhecer espaços de experimentação da biopotência da multidão em menor escala - por envolver um quantitativo de pessoas pequeno em relação à multidão.

No enredamento complexo dos ensaios de multidão, os artistas da Dança e do Teatro se deparam com questões enoveladas. Nós que entrelaçam política e economia em uma teia tensionada ao limite de suas próprias condições de existência, ao sustentar o projeto capitalista e neoliberal. Adiante, iremos ao encontro desses *nós* para ver sob outro prisma. Abrir espaço para uma discussão necessária sobre os modos de produção no campo das artes, em especial da Dança e do Teatro.

2.1 ENTRELAÇOS: política, democracia, economia e produção artística

A proposta de um regime político democrático surge na Antiguidade Clássica na cidade-estado de Atenas, na Grécia. O termo, etimologicamente, deriva de duas palavras gregas *Demos* (povo) e *Kratos* (poder ou domínio). Sendo assim, democracia é compreendida como a participação dos cidadãos nas decisões políticas do Estado ou, no caso de Atenas, da cidade-estado.

Entretanto, é relevante compreendermos que desde seu surgimento a perspectiva de democracia já trazia em si certa exclusão, visto que em Atenas não era qualquer pessoa que podia ser considerada cidadão. Cabia a esta delimitação apenas os homens, filhos de pais e

mães atenienses, nascidos na cidade-estado e que fossem proprietários de terras. Os demais, mulheres, escravos e estrangeiros não participavam das decisões políticas.

Atualmente esta concepção foi (de certa maneira e não em todos os países do mundo) superada com a ampliação do que se entende como sendo um cidadão ou uma cidadã, cabendo homens e mulheres de qualquer classe social. A evolução da ideia de democracia, no tempo, veio se adaptando a diferentes contextos e hoje existem três tipos de formas de governo democráticos. Temos a Democracia Parlamentarista, onde são eleitos um colegiado de ministros(as) e um Primeiro(a) Ministro(a) para ser o(a) chefe de Estado. Temos a Democracia Presidencialista, em que o povo elege um(a) presidente(a) que irá governar o país. E temos ainda, a Monarquia Constitucional, onde existe um rei, uma rainha ou um imperador como chefe de Estado e um(a) Primeiro(a) Ministro(a) como chefe de governo.

Existem, ainda, três tipos de democracia: a direta, onde o povo decide sobre as questões por meio de plebiscitos, consultas populares e referendos; a indireta em que um(a) presidente(a) é posto no poder sem a consulta popular; e a semi-direta, a que vivemos hoje no Brasil, onde o povo elege um grupo de representantes que irá decidir sobre as questões políticas. Isso fica evidente no artigo primeiro, parágrafo único da Constituição Federal, que explicita que todo poder emana do povo através dos representantes eleitos. Atualmente, considerando os últimos anos, vivemos uma crise profunda no Brasil justamente por conta de uma descrença na representatividade real dos políticos acerca das questões populares.

A crise política que vivemos, instalada há anos e emergida após o golpe parlamentar de 2016, quando uma presidenta (a primeira mulher) eleita pelo povo, Dilma Rousseff, foi deposta do cargo (impeachment) e Michel Temer foi conduzido a assumir a presidência da república brasileira, acirrou a discussão acerca da validade representativa dos políticos que representam o povo. Neste contexto, muito foi discutido (tanto pelos que defendiam Dilma quanto por seus opositores) sobre o Estado Democrático de Direito e a necessidade de lutar por ele. É importante perceber a contradição atual do sistema democrático brasileiro. Conceitualmente, o termo Estado Democrático de Direito compreende três termos: Estado que significa o conjunto de instituições que controlam e administram a nação⁶¹, o termo democrático que pressupõe a participação de todos os cidadãos nas decisões políticas e, por fim, Direito que compreende o conjunto de leis que regem o Estado.

⁶¹ No Brasil, temos a distribuição de três poderes que compõem a nação, presentes nas instituições do Judiciário, do Legislativo e do Executivo.

A necessidade de defesa de um Estado Democrático de Direito perpassa pela possibilidade de participação do povo nas esferas de decisão; em tese, garante que não haja um governo repressor e autoritário e reafirma a diversidade de pensamentos e o embate de ideias e desejos. Esta questão também trata de um problema que enfrentamos ao resistir contra um pensamento neoliberal e capitalista, em prol do reconhecimento das diferenças e das necessidades específicas, sem incorrer no erro de homogeneizar o povo, por meio da noção de massa uniforme, que pensa da mesma maneira, que tem as mesmas necessidades e que vive os mesmos problemas.

Um dos aspectos mais marcantes – e mais surpreendentes – da teoria política das últimas décadas foi a decadência do conflito. Percepções da política e da democracia que enfatizam o valor, a necessidade e a possibilidade do consenso ganharam preeminência a partir dos anos 1980, deslocando em primeiro lugar as narrativas centradas na dominação, mas também acabando por atingir o pluralismo liberal que até então ocupava uma posição hegemônica (MIGUEL, 2017, p. 15).

Assim, tratamos sobre a perspectiva de uma coletividade dissensual quando discutimos as potências e as dificuldades do encontro. Ficou evidente, naquele momento, que a busca pelo consenso sinaliza a contramão da racionalidade política. Luis Felipe Miguel, professor do Instituto de Ciência Política da Universidade de Brasília, publicou recentemente um livro intitulado *Consenso e Conflito na Democracia Contemporânea*. Nesta obra, o autor tece uma crítica aos desenvolvimentos recentes da Teoria Democrática e defende a ideia do conflito como fundador na democracia e não como um problema a ser superado com fins consensuais:

o reconhecimento das diferenças, por mais importante que seja, não apaga a vigência das desigualdades. E o ideal do consenso é inócuo para um mundo social marcado por interesses antagônicos e que não pode realizá-lo, exceto por meio do silenciamento das divergências (MIGUEL, 2017, p. 08).

O trabalho artístico em colaboração, como já sabemos, pressupõe a diferença e, possivelmente, o conflito - de ideias, de pontos de vistas, de propostas de encaminhamentos, de trajetórias para a criação etc. É preciso disposição para lidar com o coletivo e reconhecer, no encontro entre as singularidades, a possibilidade da construção de algo entre o eu e o outro - uma (com)posição. Devemos, pois, atentar para o fato de que escolher lidar com hierarquias mais fluidas e relações de poder mais horizontalizadas faz emergir as

divergências, uma vez que as questões são de responsabilidade de todos e não são determinadas de maneira soberana por um dos integrantes.

Em sua argumentação, MIGUEL (2017) ressalta que os ideais democráticos básicos são: soberania popular, igualdade política entre os cidadãos e oportunidades iguais de participação nas discussões públicas. Desse modo, seria possível compreender democracia não como um modelo pronto de governo, mas como projetos de enfrentamento das estruturas de dominação que se instauram e constituem uma sociedade. Sendo um projeto, compreendemos seu estado de processo que determina a necessidade de rever sempre os acordos que fundamentam o coletivo.

Seguindo as pegadas do percurso proposto por Miguel, propomos que os processos colaborativos vivenciados pelos artistas da Dança e do Teatro são exercícios de democracia. Ao diluir o poder soberano, descentralizar o lugar do diretor e possibilitar que todos se coloquem e votem sobre as questões que permeiam o coletivo, os integrantes exercem a soberania popular. As relações mais horizontalizadas permitem a igualdade política e a participação de todos nas discussões. Quando remonta ao que viveu junto ao Coletivo TeiaMUV, Isaura Tupiniquim reflete sobre essa participação de todas as integrantes nas decisões: “costumo dizer que a experiência com coletivo era uma prática de si e de democracia constante, pois, sempre precisávamos decidir as coisas juntas”.

E nesse movimento de estar-junto há uma manifestação política inerente à constituição do ambiente comum. HARDT e NEGRI (2014) vêm desenvolvendo juntos, pesquisas sobre a força e as possibilidades da atuação política que só são possíveis no encontro *corpo a corpo* - a emergência da multidão. Diante de ambientes de coletividade e de exercícios democráticos, os autores falam sobre o movimento de tornar-se singular em contraste ao tornar-se individual – que significa achar de novo a força subjetiva de estar juntos:

Uma subjetividade singular descobre que não há acontecimento sem a recomposição com outras singularidades, que não há estar juntos relativo a subjetividades singulares sem rebelião. O processo de singularização, portanto, é encarnado: uma autoafirmação, uma autovalorização, e uma decisão subjetiva que se abre toda a um estado de estar juntos. Todos os movimentos políticos nascem dessa maneira: de uma decisão de ruptura, a uma posição de agir juntos (HARDT e NEGRI, 2014, p. 51).

Outro aspecto trazido pelos autores que se relaciona com a questão da ética e estética dos encontros (discutida no capítulo anterior) é o fato de que a criação de verdades se dá sempre em coletividade. Só é possível criar uma verdade quando saímos do individual e nos

fazemos com os outros, elaborando linguagens comuns; “essas produções da verdade também envolvem a criação de afetos políticos, negociando os termos de nosso estar juntos na relação entre uns e outros. Expressar esses afetos políticos do estar juntos incorpora uma nova verdade” (HARDT e NEGRI, 2014, p. 58). Sendo assim, os acordos circunstanciais que cada coletivo, grupo ou núcleo de artistas elabora de maneira comum, ou seja, a ética que emerge do/no encontro, são parte dessas novas verdades incorporadas.

Quando falamos de exercícios democráticos nas práticas colaborativas dos artistas cênicos afirmamos, a partir do entendimento apresentado por Luis Felipe Miguel, reconhecer que a democracia enfatiza a possibilidade da autonomia coletiva. Entretanto, o próprio autor ressalta o problema gerado pela relação, um tanto familiar, entre democracia e economia. Primeiro que um dos fundamentos democráticos básicos, como já nos referimos, é a garantia da igualdade política e que o regime econômico faz emergir a diferença: quem tem mais e quem tem menos; quem pode mais e quem pode menos; quem é ouvido e quem é silenciado. Segundo que a ordem econômica impõe severas limitações ao desenvolvimento da autonomia coletiva.

Em suma, a junção entre capitalismo e democracia envolve a acomodação entre esta última e a desigualdade econômica. A capacidade de mobilização e de influência política está ligada ao controle de recursos materiais; sua distribuição excessivamente assimétrica viola o princípio de igualdade política que é básico na democracia (MIGUEL, 2017, p. 154).

E o que está em jogo nesta discussão? A possibilidade de exercício da autonomia. O pensamento democrático compreende que as regras que regem a sociedade devem ser elaboradas coletivamente por quem estará submetido a elas. Quando um grupo pequeno da sociedade monopoliza a esfera econômica, então o projeto de autonomia coletiva se encontra ameaçado. Faremos uma discussão mais aprofundada sobre estas questões no Capítulo 3, quando observarmos a relação entre os mecanismos de fomento (em modelo de editais) e o cerceamento da autonomia de criação, execução de projetos e de gestão financeira dos artistas.

Os artistas da Dança e do Teatro, muitas vezes, apontam linhas de fuga para lidar com a captura cotidiana do capitalismo. Em seus exercícios de multidão eles alternam lideranças e funções, de acordo com as necessidades e demandas do coletivo. A seguir, analisaremos as relações de hierarquia que os artistas estabelecem em seus contextos de criação e produção.

2.2 HIERARQUIA SITUACIONAL: trânsitos de funções e fluidez nas lideranças

Ao começarmos esta discussão, é preciso dizer que o termo hierarquia situacional trata de uma proposta que venho desenvolvendo principalmente no campo dos processos criativos e pedagógicos em Dança. Trata de reconhecer nos processos artísticos colaborativos, duas questões: a possibilidade dos integrantes de um coletivo circularem por diferentes funções e responderem, em cada caso, por demandas específicas que confluem com a função desenvolvida; e a fluidez de lideranças que ocorrem, por exemplo, quando estamos discutindo ou investigando determinado aspecto da criação e há alternâncias de lideranças em termos de proposição e de encaminhamentos. Sendo assim, é necessário fazer uma distinção da perspectiva de Liderança Situacional⁶² que emerge no campo empresarial, proposta que está mais atrelada a uma perspectiva mercadológica e de produtividade.

Retomemos nossa questão com algumas das características mais proeminentes das novas estruturas de coletividades artísticas e que, de certa maneira, delimitam nosso olhar acerca dos processos colaborativos na Dança e no Teatro e que dizem respeito ao modo como esses artistas articulam-se em funções e delimitam lugares de responsabilidades em relação à construção desse ambiente comum.

É preciso refletir sobre o fato de que os artistas que se autodominaram integrantes de um *grupo* apresentam estruturas mais rígidas, ou pelo menos, mais estáveis. No caso do Dimenti, como já vem sendo relatado, havia um diretor de criação e uma diretora de produção que mantinham suas posições/funções em relação ao grupo e delimitavam o que seria desenvolvido, não de forma arbitrária e sem conversa, mas, via de regra, eram essas figuras as responsáveis pela escrita de projetos, direção de cenas e gestão financeira. Já no caso do Alvenaria, houve uma transição de um momento onde o diretor tinha um papel mais determinante, mas que foi se diluindo na medida em que os demais integrantes desenvolviam autonomia para propor ideias e se fazerem presentes na produção dos projetos.

⁶² Termo proposto pelos norteamericanos Paul Hersey e Kenneth Blanchard em seu livro *Psicologia para Administradores: A Teoria e as Técnicas da Liderança Situacional*. Trata de uma teoria sobre a liderança que sugere que o mais importante é adaptar o estilo de liderança de cada um à situação em causa. Ou seja, um bom líder não se utiliza apenas de um estilo de liderança, deve moldar sua maneira de liderar de acordo com cada contexto.

É extremamente relevante reforçarmos que todo discurso é carregado de uma ideologia. Logo, a palavra proferida ou escrita tem poder. Queremos dizer com isso que a escolha de nomear grupo, núcleo ou coletivo revela perspectivas ideológicas de como os integrantes compreendem o encontro entre eles. Não é à toa que os dois *grupos* observados nesta pesquisa mantinham relações mais centralizadas, como aponta Lia Lordelo, ex-integrante do Dimenti:

Meu grupo passou por várias etapas de organização da produção e gestão, à medida que as necessidades e anseios se complexificavam, e também ao passo que os mecanismos de financiamento da cultura no Estado se desenvolviam. Sempre trabalhamos com uma estrutura minimamente colaborativa – em especial no que tangia às tarefas de produção mais simples, logística de viagem, revezamento de tarefas na desmontagem e montagem, arrumação de cenários etc. No meio de sua vida útil, passamos a colaborar mais na produção, por um apelo e reflexão que passavam pela diretora de produção e diretor artístico; mas as diferenças no grau de dedicação geraram diferentes modelos de mensuração do trabalho e, conseqüentemente, remuneração dentro do grupo. Dentro de todo o espírito colaborativo, as funções e direção de produção e criação sempre estiveram resguardadas, bem como as responsabilidades que vinham com tais funções (Lia Lordelo, 2018).

Apesar disso, Jorge Alencar (2018) enfatiza que em sua perspectiva “O fato de haver pessoas assumindo cargos de direção - de produção e artística - demarcava instâncias hierárquicas. No entanto, tais funções eram exercidas com responsabilidade e fora de qualquer enquadramento autoritário e de dominação”. No entanto, quando observamos a fala de Fábio Osório sobre esta questão, podemos perceber que sim, haviam espaços de discussão, mas também havia uma assinatura forte e um poder de decisão que cabia sempre a Jorge:

Jorge sempre dirigiu, era quem assinava as criações, embora ele de fato tem uma assinatura muito forte do tipo de criação dele, da forma que ele organiza a composição da cena, a gente tinha muita abertura pra propor, pra modificar, pra questionar, pra tudo isso, a gente colaborava. Sempre foi tudo muito colaborativo, mas a assinatura no final das contas era e sempre foi de Jorge. Jorge que dirigiu os trabalhos, a gente dá *pitaco*, a gente comenta, a gente interfere, a gente questiona, a gente... pode até discordar em algum momento, mas a assinatura era sempre de Jorge. [...] E em produção, sempre foi Ellen, fazendo a direção de produção, eu como essa segunda pessoa e, durante um tempo, teve a figura de Daniel Moura, que ficou com essa produção executiva, uma pessoa que chegou mais perto de Ellen (Fábio Osório, 2018).

Esta divergência de pensamento é realmente um problema que enfrentamos, frequentemente, quando lidamos com processos colaborativos. Muitas vezes, por mais que haja o esforço de quem está como mediador do processo, de tornar as relações mais flexíveis e horizontalizadas, escorregamos quando esquecemos que, ainda assim, a hierarquia e o poder se revelam nas práticas colaborativas. Pois, os corpos/ as pessoas já são materialidades bipolíticas. Seus hábitos, desejos e decisões são realidades constituídas bipoliticamente. Se há funções distintas, por mais que ocorram discussões coletivas sobre os vários aspectos da criação (luz, cenário, propostas de investigação, produção etc.), ainda assim, o poder de decisão é de quem ocupa determinadas funções. A pergunta é: em que medida, de fato, as escolhas são compartilhadas e como se dão as decisões específicas de cada função? Será que agrupamentos com características mais fluidas são estratégias mais eficazes de sobrevivência em um contexto biopolítico? Ou não?

Quando observamos o percurso dos grupos Alvenaria e Dimenti e as transformações que ocorreram nestes percursos, observamos que o primeiro, antes de terminar, reconheceu a necessidade de promover um ambiente mais democrático nas proposições que envolviam o grupo; o segundo passou por um processo de se desfazer enquanto grupo e se reorganizar, com outros integrantes, enquanto uma plataforma mais ampla de criação e produção que leva o mesmo nome, mas sem a definição de grupo. Será que estas transformações revelam, de certo modo, a tendência a se enquadrar em um novo modelo? Os modos de organização mais maleáveis, com hierarquias situacionais e alternâncias de lideranças, são contradispositivos ou são ajustamentos ao biopoder?

No Grupo Alvenaria, esta crise entre subverter e se submeter às lógicas do poder é bem evidente. A diluição do papel do diretor centrado na figura de Daniel Guerra foi sentida e é reconhecida pelos demais integrantes. No entanto, ele continuava assinando as obras como diretor, o que gerava conflitos não superados, no sentido de que eles colocaram em crise a forma clássica que prevê um diretor e um grupo de intérpretes. Mas, apesar de terem chegado a lugares importantes nessa crise, eles não deixaram de manter a estrutura nas fichas técnicas. Na montagem do espetáculo *Fogueira*⁶³, que foi proposto por uma das integrantes, houve a primeira crise em relação ao papel de Daniel Guerra. Naquele momento, havia um desejo das mulheres do grupo em falarem sobre suas questões e, a

⁶³ Espetáculo criado pelas 04 mulheres do grupo. Era um ritual cênico todo improvisado que acontecia em roda e Daniel Guerra ficava entre o público e a cena, tocando alguns instrumentos e mantendo uma pulsação sonora. É uma resignificação daquele fogo que condenava o feminino à mudez, transformando-o agora num aliado para a purificação que se dá através da expressividade do corpo e da voz.

direção de um homem, pareceu não satisfazer os anseios delas. Essa crise perdurou ainda no trabalho seguinte como relata Raiça Bomfim. Nos primeiros trabalhos do grupo, Daniel tinha uma mão mais forte de diretor; a ideia era dele e a posição era mais definida entre quem dirigia e quem encenava. Nos trabalhos seguintes, na medida em que o grupo foi ganhando autonomia para falar, propor e questionar as coisas, foram se modificando. Entretanto, Daniel era e continua sendo, por formação e atuação artística, diretor e não performer ou ator. Assim sendo, qual seria o lugar dele senão fosse dirigindo o grupo? Essa era uma questão que todos se perguntavam. Ele reflete, da seguinte forma, sobre este momento: “Eu percebi que ficar de ‘fora’ do espetáculo não condizia com o que a realidade necessitava em *Fogueira*, por exemplo, que foi a primeira vez que eu realmente estava em cena, ficava tocando uma coisa vestido de Ekedí. Ekedí das meninas, né? Porque eram quatro mulheres” (Daniel Guerra, 2018);

[...] eu comecei a ficar um pouco perdido inclusive em termos metodológicos, em termos de como tomar decisões, como se faz para o espetáculo se formatar desta maneira para que todos tenham seu poder de criação, legítimo e igual, então eu comecei a ver o que um diretor poderia fazer nessa conjuntura. Então eu deixei de ser aquele que vai formatar tudo no final, pra ser um provocador. Pra ser alguém que servia de conexão entre as vontades e os acontecimentos (Daniel Guerra, 2018).

Ele conta ainda, que escreveu um texto na época refletindo sobre a máscara do diretor. Ele reconhece que, nos primeiros trabalhos, ele usou a máscara de diretor. Em *Fogueira* ele era uma *ekedi*⁶⁴ das mulheres na cena; em *Butô de bêbado não tem dono*⁶⁵, ele assumia o papel de garçom que ficava no bar, de óculos escuros, vendo tudo. Uma sátira ao próprio papel de diretor.

Por outro lado, os núcleos e coletivos traziam, como principal característica, o fato de haver uma diversidade de proposições e propositores. Nos projetos desenvolvidos, os integrantes podiam ocupar diferentes funções; nem sempre os projetos envolviam todos participantes; havia abertura para parcerias artísticas com outros artistas que não faziam parte do coletivo; os integrantes eram corresponsáveis pelas criações e pela manutenção da

⁶⁴ Palavra originária do movimento da diáspora africana e das religiões afrobrasileiras. É um cargo muito importante das mulheres no candomblé: “zeladora dos orixás”. Nos rituais é a pessoa responsável por cuidar dos santos incorporados. Nas entrevistas, em anexo, podemos perceber que o próprio Daniel Guerra se refere ao seu papel no trabalho *Fogueira* como *ekedi* das mulheres. Entretanto, gostaria de frisar que no contexto do candomblé, o equivalente à *ekedi* para os homens seria *ogã*.

⁶⁵ A obra foi criada para ser apresentada dentro de um bar. Nela personagens se misturam com os clientes do bar e compõem uma cena/situação onde não se sabe ao certo quem performa e quem assiste.

coletividade; cada artista decidia o projeto que desejava propor, como desejava participar e se desejava desenvolver este projeto dentro do coletivo. O conjunto dessas características delimita o que aqui estamos chamando de hierarquia situacional.

A hierarquia situacional se configura sempre de maneira contextual, o que implica dizer que é transitória, pois tem a ver com a função que cada integrante desenvolve em um determinado projeto. Há uma descentralização do poder em dois aspectos: as funções são móveis, logo mudam também as relações de poder; em processos colaborativos há uma ênfase no exercício da democracia, o que implica em escuta e diálogo e não em decisões arbitrárias. Vejamos o que nos fala Jorge Oliveira sobre como esta questão se dava no Núcleo VAGAPARA:

Como tínhamos a liberdade de transitar entre as propostas, assim como podíamos agregar qualquer outro artista que não necessariamente integrava o núcleo, as funções se alternavam a depender da demanda acordada de cada projeto envolvido. A relação de poder e hierarquia assim como tudo no processo estavam sempre em negociação (Jorge Oliveira, 2018).

A flexibilidade, recorrente nesse modo de organização, longe de ser uma tarefa simples e harmônica, pode gerar problemas como, por exemplo, a distribuição do trabalho em níveis desiguais e comprometimentos distintos com as questões que envolvem o coletivo. Tal problemática é bastante familiar entre os artistas e faz parte do cotidiano dos que trabalham em colaboração, como podemos observar na entrevista de Gustavo Bitencourt. Ele relata que poucos projetos do Couve-flor envolveram todos os integrantes. Quando tinham todos os integrantes no projeto, eles assumiam funções e atividades distintas. Um dava oficina, outros mostravam um vídeo, alguns queriam fazer uma performance etc. Então, nessa distribuição, no início, eles assumiam a ideia de que eram todos artistas-produtores. A ideia era pensar a produção como parte da criação artística. Só que na prática isso nem sempre foi possível, porque no coletivo tinham Ricardo Marinelli e Cândida Monte que gostavam de produzir, mas os outros não. Então, para os que não gostavam acabava se tornando uma atividade pesada e maçante.

Ainda sobre o Couve-flor, Princesa Ricardo Marinelli descreve algumas mudanças de entendimentos nos acordos do coletivo que orientavam a distribuição de trabalhos. Ele relata que, no início, as funções eram distribuídas a partir das zonas de interesses e competências. No entanto, este acordo que fixa o especialista que responde por cada demanda, gera

desequilíbrio. E então, começam a gerar problemas que são de ordem relacional, econômica e ética:

Quando o volume de trabalho começou a ficar grande, quando a gente começou a ter bastante coisa para administrar, aí a gente teve que reestabelecer essas estratégias de quem é que faz o que. A gente testou diversas configurações. [...] Isso coletivamente não é fácil fazer, você começar a de fato olhar para cada um dos trabalhos que estão sendo executados, estabelecer um valor para cada um desses trabalhos, e aí negociar quem vai fazer o que, é sempre muito delicado e não adianta a gente querer dizer que não, quanto mais dinheiro a gente tem envolvido mais delicado vai ficando. Porque aí tem um monte de outras coisas que começam a ficar, começam a aparecer. Mas, eu diria assim, essa coisa da distribuição das funções só passou a ser uma questão pra gente quando não dava mais. Quando sei lá, quando tinha muita coisa para uma pessoa fazer e muita pouca coisa para outra pessoa fazer. Foi bem isso (Ricardo Marinelli, 2018).

A fala acima revela como se deu os acordos em temporalidades distintas do percurso do Couve-flor, no que se refere à realização dos projetos. No entanto, quando se estabelece um coletivo existem algumas questões que são de uma ordem mais ampla e que se referem à própria existência do coletivo para além dos projetos específicos. No caso do Couve-flor, havia ainda um diferencial em relação aos demais entrevistados que era o fato deles terem mantido, durante alguns anos, uma casa sede que se chamava *Cafofó*. Quando questionada sobre como eles lidavam com a manutenção da casa e o caixa coletivo, por exemplo, Princesa Ricardo responde da seguinte maneira:

Tinha lá uma sala no *Cafofó* um arquivo onde a gente ia colocando, sei lá, chegava conta de luz, bota ali naquele negócio. A ideia era de que qualquer um poderia fazer tudo. Eu poderia tomar a iniciativa de ir lá, no dia 10 e pagar todas as contas. [...] Só que começou a ficar claro que ou eram sempre as mesmas pessoas que estavam fazendo. Ou se as pessoas não faziam a conta ficava lá, né? A gente só percebia quando a luz cortava. Aí a gente decidiu pagar um de nós. Alguém que estava precisando de grana, que não estava em um momento massa, ia ter ali uma graninha pra essa pessoa cuidar dessas burocracias mínimas de manutenção do espaço. Daí funcionou durante algum tempo, mas aí chegou uma hora também que a gente percebeu que não era saudável pra ninguém. [...] Se essa pessoa era Michele, começou a rolar assim, umas cobranças do tipo: a faxineira não veio essa semana. Aí era culpa da Michele, sabe assim? Começou a centralizar em um de nós e não era nenhum pouco saudável para a nossa relação nos projetos, na vida. Aí a gente falou: bom, então vamos contratar uma pessoa. Aí nos últimos três anos de *Cafofó* a gente teve uma pessoa, que na verdade era a pessoa [...] a gente podia ficar um pouco mais tranquilos pra conversar com ela sobre a faxineira não veio essa semana, porque daí não era um de nós (Ricardo Marinelli, 2018).

A estratégia dos integrantes do Couve-flor para lidar com a dificuldade de gerir um espaço comum remete a uma ideia bastante recorrente no capitalismo contemporâneo: a terceirização de serviços. Isso também era percebido no VAGAPARA quando contratávamos um produtor ou um contador para cuidar da gestão financeira de algum determinado projeto. A ilusão de que todos farão tudo e de que haverá em uma organização mais des-hierarquizada onde ninguém delega funções e, ao mesmo tempo equilibrada em termos de distribuição de trabalho, também é assunto do TeiaMUV:

Mas de um modo geral a figura de Miliane era muito importante, ela não só teve a ideia de juntar nós cinco como era a mais ativa em termos de produção. Normalmente, no início, eu e Mili escrevamos os projetos, criávamos os argumentos e elaborávamos as estratégias de ação, mas todo material sempre passava por todas, que ao seu modo modificava e contribuía com a proposta (Isaura Tupiniquim, 2018).

Isaura Tupiniquim fala também que, em geral, todas as decisões do coletivo perpassavam por todas as integrantes. O fato de estarem comprometidas com todas as instâncias de representação e de escolhas do coletivo revela que, apesar de haver distribuição de funções a serem desenvolvidas, todas as integrantes do TeiaMUV eram corresponsáveis pelas decisões do coletivo e opinavam acerca de todo o material. Este aspecto observado na fala de Isaura e que ecoa em muitos outros encontros de artistas e pesquisadores de arte, tem ressonância na questão da crise que se instaura entre representação e projetos democráticos a partir do final do século XX. Observemos porquê.

É muito frequente aceitarmos de maneira pouco questionável o fato de que na democracia votamos em políticos que nos representam nas instâncias de decisão e de poder. No entanto, esta correspondência pode significar um perigo para a implementação de um Estado democrático, pois “estabelece um governo no qual o povo é evocado como titular nominal da soberania, mas está ausente dos espaços de efetivo exercício do poder” (MIGUEL, 2017, p. 41). Sendo assim, é preciso reconhecer, como afirma HARDT e NEGRI (2014), que a representação não é um veículo da democracia, mas um obstáculo para sua efetivação. O que vivemos atualmente no Brasil é uma grande descrença nos políticos e pessoas afirmando não se sentirem representadas e nem ouvidas nas instâncias do poder público.

Vivemos, na Dança e no Teatro aqui no Brasil, um momento em que boa parte dos artistas não se contenta em ficar somente executando coreografias ou peças criadas por outros coreógrafos/diretores. Eles desejam imprimir suas próprias questões, elaborando com seus trabalhos artísticos jeitos de expressarem poeticamente suas inquietações em relação a um contexto social. Não desejam mais serem representados por outra pessoa, nem terem suas vozes silenciadas por alguém que fala por eles. E aqui está uma chave importante para compreendermos a frequente diluição da figura fixa do diretor do grupo e a busca por ambientes mais democráticos onde todos possam se colocar, exercer a autonomia e se fazerem presentes nas decisões, em contramão ao representado que:

atua na sociedade destituído de inteligência e manipulado pela imbecilidade ensurdecidora do circo midiático, sofrendo a opacidade da informação como ausência de virtude e registrando apenas a transparência cínica do poder da riqueza, tornada mais vulgar pela falta de responsabilidade (HARDT e NEGRI, 2014 p. 42).

Entretanto, estamos em meio a um período de transição paradigmática onde o capitalismo e o neoliberalismo parecem estar à beira de desmoronar, pois já não há perspectivas de avanços democráticos diante das desigualdades econômicas impostas pelo biocapitalismo. Por outro lado, não temos em vista nenhuma outra solução que se apresente com condições reais de superar o modelo capitalista que vivemos. HARDT e NEGRI (2014) descrevem os movimentos de multidão que se disseminaram em 2011 por diversas partes do mundo e que teve sua maior visibilidade no *Occupy Wall Street*, como ensaios de uma nova possibilidade de articulação política com características comuns aos coletivos e núcleos de artistas como: ausência de um único líder, decisões tomadas em assembleias, o encontro presencial (corpo a corpo) etc.

Como os paradigmas coabitam e sabemos que, apesar da diluição da figura centralizadora e detentora de todo o poder, existem demonstrações da permanência do poder soberano, mesmo no exercício democrático. Também reconhecemos que há uma dificuldade gigantesca de encontrar outros modos de agir que não esbarre na democracia representativa. Por vezes, é possível que os artistas em coletividade venham a optar pela escolha de um representante que irá responder pelo grupo em determinadas instâncias, mas é importante ter em mente que tal escolha é sempre mediada pela necessidade de manter o diálogo e certa horizontalidade nas relações. Tais reflexões nos aproximam da perspectiva do professor Luis Felipe Miguel:

Da forma como indico aqui, a representação política democrática não resume a uma relação vertical entre representante e representado, mas inclui, como uma dimensão igualmente importante, a relação horizontal entre os representados. [...] A ausência da necessidade de promover, ativa e permanentemente, a ampliação da capacidade de interlocução entre representantes e representados, bem como da produção autônoma das preferências pelos últimos, é um retrocesso importante em relação às correntes da democracia participativa (MIGUEL, 2017, p. 53).

Outra questão que se vincula à ideia de representação e que permeia o contexto dos processos artísticos em colaboração é a autoria. Seguiremos adiante com o objetivo de aprofundarmos, ainda mais, os *nós* das relações de poder que se atam, desatam e provocam novos estados de tensão na teia complexa das relações artísticas em Dança e Teatro.

2.3 COAUTORIA EM REDE

O problema da autoria vem movendo diversos artistas, filósofos e pesquisadores de diversas áreas e não é de hoje. Questões como: o que é um autor? De quem é a autoria? Como se dá o processo de autenticação da obra? Entre tantas perguntas, essas são algumas das que aparecem com frequência. Acrescentamos ainda outra questão bastante atual que evidencia um problema que alguns artistas vêm se debatendo: como lidar com a autoria nos processos colaborativos? Como podemos perceber, a questão da autoria representa problemas de diferentes ordens: artísticas, filosóficas e jurídicas. Serão apontadas aqui, algumas pistas que possam representar respostas circunstanciais para tais perguntas.

Em 1969, o filósofo Michel Foucault proferiu a conferência *O que é um autor?* diante dos membros e convidados da Sociedade Francesa de Filosofia com a finalidade de provocar a plateia que ali se encontrava a questionar sobre a noção de originalidade vinculada à ideia de autoria. Foucault, ao começar sua fala, lança uma pergunta intrigante citada a partir de um texto de Beckett: “o que importa quem fala, alguém disse, o que importa quem fala”.

Alguns anos depois, Roland Barthes provoca novamente os artistas e filósofos ao anunciar a “morte do autor”. Para BARTHES (1988), muito mais que proclamar a morte (propriamente dita) do autor o que importava era apresentar a distinção entre a vida do autor (sua biografia) e o texto que ele escreve, uma vez que em sua perspectiva é a linguagem que fala e não o autor. Segundo Barthes, a escritura de um texto não é algo original em termos

de novidade, pois o autor apenas imita signos já emitidos: “o escritor só pode imitar um gesto sempre anterior, jamais original; seu único poder está em mesclar as escrituras, em fazê-las contrariar-se umas pelas outras, de modo a nunca se apoiar em apenas uma delas” (BARTHES, 1988, p. 69).

Entretanto, se observarmos com cuidado a frase de Beckett, citada por Foucault, e o título do texto de Barthes, iremos perceber que há duas contradições. A primeira está no enunciado citado por Foucault: “o que importa quem fala, alguém disse, o que importa quem fala”. Percebe-se, como observa Agamben, que existe alguém que:

mesmo continuando anônimo e sem rosto, proferiu o enunciado, alguém sem o qual a tese, que nega a importância de quem fala, não teria podido ser formulada. O mesmo gesto que nega qualquer relevância à identidade do autor afirma, no entanto, a sua irreduzível necessidade (AGAMBEN, 2007, p. 55).

Já no texto de Barthes, apesar dele anunciar a morte do autor, o texto carrega uma assinatura que reconhece Barthes como o responsável pelas articulações das ideias ali postas. Ou seja, o que de certa forma aparece como uma revolução - a morte do autor, revela simultaneamente as contradições inerentes ao próprio objeto de estudo - a autoria.

Tais contradições não estão descoladas da crise do sujeito na pós-modernidade e resultam da transição de um pensamento moderno e simplificador que distingue, classifica e fundamenta a busca pela originalidade, para outro modo de compreensão do mundo e do sujeito - uma realidade complexa onde há trocas, contaminações, atravessamentos e corresponsabilidades. O sujeito contemporâneo é fragmentado, diluído, supera os limites geográficos de sua própria pele, o que põe a necessidade de atualizar conceitualmente a noção de identidade diluindo a rigidez do que eu sou, para reconhecer o que eu estou sendo em relação ao outro.

A pesquisadora de Dança Jussara Setenta observa que se trata de um sujeito construído por muitos outros, provenientes de encontros, colaborações e cooperações. O que interessa perceber é que esta revolução paradigmática que implica no reconhecimento de uma identidade mais fluida e porosa provoca de certa maneira a necessidade de novos entendimentos acerca da noção de autoria:

É um corpo que não se entende como sendo constituidor de um sujeito isolado, mergulhado somente em sua criatividade. Essa concepção de sujeito articula um outro entendimento do conceito de autoria. Ao invés de associada a algo que se fundamenta na existência de um original, uma

proposta particular de um dono único, questiona a necessidade de sustentar a existência desse original para legitimar o que, de fato, é único - mas único na forma como organiza informações que são compartilhadas com muitos outros sujeitos. E se são compartilhadas, tais informações caem fora da moldura do “original”, uma vez que se tornam origens múltiplas. A autoria, pois, resulta sempre de ações compartilhadas (SETENTA, 2008, p. 89).

Tais características que apontam para uma autoria tecida em rede são reconhecidas pelo próprio BARTHES (1988) quando diz que todo texto é uma composição de enunciados já proferidos, ou seja, trata de uma (re)organização criativa e não de originalidade do discurso. Pois, se antes pensávamos no autor como o detentor da ideia original, o gênio criador, hoje, precisamos compreendê-lo como um organizador de elementos preexistentes. O novo não se constrói do nada: são articulações contextuais de questões que estão no mundo.

Giorgio Agamben, que vem desenvolvendo e ampliando as questões tratadas por Foucault, observa que um dos principais argumentos apresentados na conferência *O que é um autor?* é a de que é necessário uma distinção entre o autor como sujeito e a função-autor. Segundo Agamben, a função-autor se caracteriza por ser “uma função trans-discursiva, que constitui o autor, para além dos limites de sua obra, como ‘instaurador de discursividade’” (AGAMBEN, 2007, p. 56).

Assim, a autoria seria compreendida como um princípio funcional que regula, limita e cria condições específicas para a livre circulação, a livre manipulação e a livre composição da ficção (AGAMBEN, 2007). É importante lembrar que a liberdade é sempre uma relação, então, essa livre manipulação se dá em um circuito que esbarra inevitavelmente na questão dos direitos autorais. O poder sobre a obra é reconhecido por uma assinatura, uma publicação que, juridicamente, garante ao autor-criador certos direitos em relação ao objeto estético e sua consequente distribuição. Por outro lado, as ideias estão no mundo e uma assinatura não dá, ao autor, o direito vitalício sobre o que poderá ser feito a partir de sua obra. Afinal, terá sempre alguém que poderá se apropriar das ideias e construir novas teias.

Ivana Barreto⁶⁶ observa uma problemática trazida por Foucault quando ele discorre sobre a centralidade da figura do autor no contexto jurídico e ressalta que o discurso passa a ser responsabilidade de quem o emite estabelecendo, assim, uma relação de autoridade e propriedade:

⁶⁶ Pesquisadora, professora e criadora carioca atuante nas artes cênicas, com ênfase em dança e performance. Graduada em Letras pela UERJ; Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro da UNIRIO; e Doutora pelo Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP.

Ao produto artístico estaria diretamente relacionada a autoridade, no sentido jurídico, e ainda o direito de propriedade, no sentido econômico. Se a autoridade, por um lado, autoriza uma punição, situando o autor no campo do ilícito e do blasfemo, por outro lado, permite a participação no sistema social, usufruindo do direito de propriedade da obra. Essas duas palavras “autoridade” e “propriedade”, são importantes nesta discussão, pois vinculam o problema autoral a um reconhecimento social e institucional, e não exatamente a uma questão artística (BARRETO, 2017, p. 25).

Retomando as questões trazidas por Foucault (2011), em sua emblemática conferência, é interessante pensar quando ele lança a proposição de que a marca do autor está justamente em uma aproximação da autoria com a morte. Assim, o autor se mostra não pela sua presença, mas pela singularidade de sua ausência. Ou seja, existe um sujeito-autor que se atesta nos sinais de sua ausência. Para Agamben, “o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central” (AGAMBEN, 2007, p. 59). Um gesto que provoca um vazio, uma ausência. Um espaço aberto - possibilidades.

Esta abertura que resulta do gesto de alguém que desempenha a função-autor poderia, neste sentido, ser exercida pelo espectador da obra, na medida em que cria relações e (des)organiza os enunciados diante de suas contingências? Em certa medida sim. Pois,

O lugar - ou melhor, o ter lugar - do poema não está, pois, nem no texto nem no autor (ou no leitor): está no gesto no qual autor e leitor se põem em jogo no texto e, ao mesmo tempo, infinitamente fogem disso. O autor não é mais que a testemunha, o fiador da própria falta na obra em que foi jogado; e o leitor não pode deixar de soletrar o testemunho, não pode, por sua vez, deixar de transformar-se em fiador do próprio inexausto ato de jogar de não se ser suficiente (AGAMBEN, 2007, p. 62-63).

Ivana Barreto complementa ainda o pensamento de Agamben e desenvolve um argumento acerca do autor como um mediador. Seria, portanto, um agente que constrói relações entre as questões do mundo e as organiza em termos de objetos estéticos e como em um gesto criador instaura uma abertura onde o espectador pode criar sua própria rede de relações. Um autor que é sempre coautor.

Essa compreensão é importante porque introduz o compartilhamento como qualidade inerente à obra, a autoria como espaço aberto pelo gesto entre um corpo que escreve e outro que o lê, para experimentá-lo e novamente instalar ali um vazio; [...] situa o autor como mediador, entre sua particular

versão, ou seu testemunho incompleto – e outro que o experimenta, recriando-o (BARRETO, 2017, p. 28).

Se, no entanto, esta noção tecida por Barreto instaura uma ideia de autoria que é sempre compartilhada, quando lidamos com processos colaborativos esta questão parece se configurar de maneira ainda mais complexa. Diante disso, a própria pesquisadora nos instiga com uma pergunta bastante relevante para nossa discussão: *como separar o que foi feito por um ou por outro, se a criação acontece no “entre”?*

Quando lidamos com as questões de autoria na dança também nos deparamos com diversos modos de configuração e distintas acepções sobre o que é um autor. Isso se torna ainda mais problemático se estivermos imersos em processos colaborativos. Surgem sempre questões como: a autoria está no encontro? Uma vez que diretor(a)/coreógrafo(a) tem a função de delimitar as regras, os tempos para cada exercício e os procedimentos a serem desenvolvidos, ele será sempre o autor? Se em um processo colaborativo as singularidades se evidenciam no que está sendo configurado em coletivo, então como identificar quem é o criador?

Os artistas entrevistados nesta pesquisa vêm lidando de maneiras diferentes no decorrer de suas trajetórias, dentro e fora dos coletivos que integraram. Se percebermos, por exemplo, na fala de Daniel Guerra do grupo Alvenaria de Teatro, reconheceremos a questão que ele mesmo já apontou anteriormente e que trata da diluição da figura do diretor enquanto proponente e detentor da responsabilidade em dar a palavra final e responder pela obra, bem como, o consequente desenvolvimento das autonomias dos intérpretes-criadores: “No início era o diretor (eu) quem assinava a direção, mas com o tempo todos assinavam como Alvenaria (criadores)”.

A percepção da diluição do papel de Daniel Guerra no grupo não se deu de maneira harmônica, pois foi motivo de muita crise. Apesar de internamente os integrantes perceberem a diluição da autoria e uma assinatura mais compartilhada, para quem era de fora do grupo Daniel continuava assinando como diretor dos trabalhos. Mesmo que os demais integrantes tivessem autonomia para desenvolver suas ideias no grupo, o fato de ter a assinatura de Daniel Guerra como diretor, agregava em seu trabalho, um valor simbólico, diferenciado dos demais integrantes:

É a direção que é entendida como a responsável por esta estética. E isso começou a nos incomodar porque a gente falou que não é só a questão burocrática de linguagem, é uma questão que quem tá ganhando o bônus de

estar movendo esteticamente isso ainda é Daniel. Sendo que na prática não há uma preponderância conceitual, filosófica e estética da proposição desta pessoa diante das outras. Isso foi virando uma crise, inclusive com muitas discussões. E eu não acho que é uma crise, não culpo Daniel por esta crise, acho que ele também estava entendendo. [...] Eu sinto assim que... eu não responsabilizo Dan em termos de... não acho que foi ele que arquitetou para manter, mas acho também que ele foi pouco corajoso em abrir mão disso, ele também não quis abrir mão desse lugar da direção de que “estão falando meu nome” sabe? Também era um lugar gostoso de estar. Então, não o culpo, mas também não vou bater palmas no sentido assim, também não foi feito tudo o que poderia ser feito (Raiça Bomfim, 2018).

Já para as meninas do Coletivo TeiaMUV, havia a consciência de que o trabalho coletivo sobrepunha os desejos e as ideias das singularidades; o que importava era assumir a criação coletiva como posicionamento político e estético afirmando o nome do coletivo e a criação colaborativa:

Internamente, sabíamos de onde “partiam” determinadas ideias entre nós, mas sempre assinávamos tudo como criação coletiva, que era o que de fato era, já que intervíamos nas ideias umas das outras quando apresentávamos algo juntas. Havia a confluência de particularidades e interesses, e daí, surgiam as performances TeiaMUV (Isaura Tupiniquim, 2018).

No Couve-flor, como observa Gustavo Bitencourt, cada integrante gostava de ver seu nome ao lado da função que tinha, de fato, desempenhado. Para ele, isso não era apenas para satisfazer o ego do artista mas, principalmente, compreender a autoria como dado histórico que permite outras pessoas observarem o desenvolvimento de uma trajetória. Já em relação à marca Couve-flor, houve inicialmente a necessidade de enfatizar nas ações o nome do coletivo, mas no decorrer dos anos, com o surgimento de outras parcerias para além do coletivo, essa posição foi sendo revista e tomando outras formas.

No Dimenti, observamos inclusive divergências de entendimentos acerca de como se dava a autoria dos trabalhos do grupo. Para Fábio Osório, a direção assinada por Jorge Alencar não fazia dos demais integrantes menos autores. Havia, para ele, uma autoria compartilhada. A forma colaborativa e multifocal como se dava o processo de criação, gerava pertencimento coletivo: “vai além dessa linha lá que dizia direção de Jorge Alencar. Era da forma como a gente entendia que a gente produzia coisas, óbvio que Jorge tem uma assinatura muito forte, ele era o diretor dos trabalhos, mas a autoria sempre foi coletiva né? Compartilhada” (Fábio Osório, 2018). Por outro lado, o próprio Fábio Osório reconhece que os trabalhos dirigidos por Jorge Alencar, fora do Dimenti, inclusive com outros intérpretes,

se aproximava bastante esteticamente do que vinha sendo desenvolvido no Dimenti, o que enfatiza de certo modo a força da assinatura de Jorge Alencar enquanto criador.

Já Paula Lice, que também integrou o Dimenti, contrapõe sua experiência no grupo com sua passagem pelo Núcleo VAGAPARA. Em certa medida, ela discorda de Fábio Osório, pois ela reconhece que a assinatura de Jorge Alencar como autor/diretor era inegável. Evidentemente que o processo de criação era colaborativo, mas isso não provocava a diluição do sujeito-autor. Para justificar seu argumento, Paula Lice recorre ao mesmo problema identificado por Fábio Osório: nos trabalhos realizados por Jorge Alencar fora do grupo (até hoje), é possível de reconhecer características marcantes similares aos trabalhos do Dimenti. O que afirma, segundo Paula Lice, a força autoral de Jorge Alencar nos trabalhos criados pelo Dimenti no período do grupo.

No Dimenti eu sempre vi como, acho que Jorge não gosta muito de se colocar nesse lugar da assinatura, mas pra mim isso é muito claro. Tanto é claro que, tipo agora Jorge acabou de fazer uma série pra TV, porque as pessoas dizem: nossa isso tem a cara do Dimenti na primeira fase. Não é uma coincidência. Isso é uma assinatura, de boa. Tipo assim, de uma “autoralidade” de pensamento estético, textual que tá ali, e com colaboração nossa inevitavelmente, mas pra mim, o que eu entendo por autoria pelo menos, eu diria que o Dimenti tem uma assinatura mais forte que o VAGAPARA. O VAGAPARA nunca se interessou muito por assinatura coletiva, ter essa coerência (Paula Lice, 2018).

Ainda divergindo de Fábio Osório no que tange à colaboração no grupo, Paula Lice percebe que nem sempre os processos se deram de maneira colaborativa. No início os trabalhos eram dirigidos por Jorge Alencar que também criava as coreografias e definia os textos a serem falados. No decorrer dos anos, isso foi se modificando diante de outros pressupostos que foram compondo a trajetória artística e acadêmica do próprio Jorge e dos demais integrantes do grupo:

Do *Alienista* pra o último espetáculo que eu fiz no Dimenti com Jorge dirigindo *Chuí*, não *Batata*, mudou a maneira de Jorge pensar isso, eu acho. No início, tinha uma onda muito mais coreográfica. Então, assim, Jorge trazia os textos prontos e montava as cenas, então a gente tinha uma marca muito... *O Alienista* é todo coreografado. Então, tinha uma marca muito precisa que a gente cumpria e a gente, claro, dava opinião e tal, mas a gente não criava as cenas da peça, a gente seguia uma direção dele. [...] Então, em *Chuí* a gente tinha demandas de cenas, de criação, que a gente pensava em casa, criava e trazia e Jorge ia costurando. Tanto que tem textos em *Chuí* que são textos meus, de minha autoria. Foi a primeira vez que eu me senti à vontade inclusive de fazer isso, e a partir de *Chuí* em diante já foi acontecendo mais dessa forma assim, a gente propunha coisas

e em diálogo com Jorge ia transformando. Mas pra mim isso acontece em *Chuí* (Paula Lize, 2018).

Ao observar os processos relatados acima, reconhecemos que em muitos casos houve certa diluição na imagem do autor como gênio criador e a consciência de uma rede colaborativa na criação; isto levou à necessidade de atualizar a ideia de autoria para haver uma melhor correspondência com a realidade dos artistas em seus contextos. Sendo assim,

a autoria se processa de forma complexa, em rede, porém se organiza singularmente na relação com os meios da sua produção, em acordos políticos circunstanciais. Isso significa que a autoria é construída com base nos dispositivos políticos nos quais está mergulhada, num contexto gerado pelo processo de articulação do artista (BARRETO, 2017, p. 11).

Há, neste sentido um aspecto ideológico na maneira como se configuram as relações de autoria em cada coletividade. As escolhas representam posicionamentos e pontos de vista. Quando os artistas optam por colocar, em uma ficha técnica, intérpretes-criadores ou intérpretes, criação compartilhada ou uma obra de “fulano de tal”, eles assumem uma posição que não é apenas artística, mas também ideológica. Quando um coreógrafo, mesmo reconhecendo sua função de uma liderança situacional diante do grupo, abre espaço para que haja um processo emancipador e democrático. Não se trata apenas de uma escolha em termos de criação. Trata-se de uma posição política carregada de discursos que pode reforçar paradigmas hegemônicos ou contrapor essas ideias e apresentar outras possibilidades.

Já que estamos falando sobre posicionamentos que reforçam ideias, é importante dizer que, mesmo diante das mudanças paradigmáticas que vêm ocorrendo na contemporaneidade, há ainda certo extrato moderno sobre autoria, centralizado na figura de um suposto detentor da ideia original. Tal permanência é refletida no depoimento de Lia Lordelo, quando remonta a experiência vivenciada em grupo no *Dimentir*. A permanência dessa concepção emerge de maneira sutil, pois coabitava no grupo a perspectiva de um diretor fixo com uma noção de colaboração e de criação coletiva.

Estamos diante de um desafio grande. Sabemos que o surgimento de um pensamento não anula o que existia antes, ambos podem ser considerados paradigmas que coabitam. Contudo, é preciso tensionar as ideias a fim de provocar outros entendimentos: a autoria colaborativa garante a diluição do sujeito autoral enquanto unicidade a partir do compartilhamento e da cooperação, de forma a não reconhecer tão objetivamente quem criou o quê?

Sendo o sujeito um compartilhador de outros sujeitos, ele deixa de ser isolado, pois carrega muitos em si mesmo, além de também estar em muitos. O compartilhamento, contudo, não impede a ação de autoria, mas ela passa a existir como uma espécie de coautoria. O sujeito passa a entender suas ações como sendo as de um reorganizador. O resultado da reorganização é autoral, mas não no sentido de original. É autoral a partir de compartilhamentos, de processos de contaminação (SETENTA, 2008, p. 92).

Atualmente, com o grande impacto das novas mídias tecnológicas e dos hipertextos, é necessário repensar o lugar do autor e qual a sua função na composição de uma obra. Falamos e escrevemos em rede, em simultaneidade. Construimos uma realidade *online* que conectou discursos e intensificou o fluxo de informações (textos, imagens, áudios). Este movimento na constituição da sociedade provoca inevitavelmente outros contornos na perspectiva do que é autoria. Não percamos de vista, por exemplo, sites como o *Wikipedia* - espécie de enciclopédia virtual e colaborativa onde qualquer pessoa pode editar informações já disponíveis ou inserir novas.

Em um processo de criação colaborativa, a função-autor pode ser exercida por diferentes sujeitos. E mesmo que seja exercida apenas por um dos integrantes do coletivo, ainda assim, é resultado de processos colaborativos e de compartilhamentos tanto com os integrantes do processo, quanto com os espectadores que, porventura, acessem a obra do artista.

Ao assumirmos a proposta de tratar a autoria sempre como coautoria em rede, estamos lidando com uma perspectiva complexa que dialoga com o pensamento de SALLES (2017). Estamos compreendendo um ambiente de interações, laços, conectividades, trocas e contaminações, perspectiva que se opõe a uma proposta disjuntiva e de segmentação.

Temos, assim, um velho paradigma que nos ensinou a separar, a simplificar e a reduzir. Este pressuposto não nos possibilita compreender a complexidade das relações, buscamos outro paradigma capaz de reunir, contextualizar e conectar. Um paradigma que nos possibilite fazer reconhecer o singular e o plural, a parte e o todo. A complexidade não nega a simplificação, pelo contrário, busca ir além, integrando-a, contudo não se restringindo a ela. Reconhecemos os gestos autorais individuais integrados ao que se constrói no entre:

Proponho, assim, um conceito de autoria, exatamente nessa interação entre o sujeito e os outros. É uma autoria distinguível, porém não separável do diálogo com os outros; não se trata de uma autoria fechada em um sujeito,

mas não deixa de haver espaço de distinção. Sob esse ponto de vista, a autoria se estabelece nas relações, ou seja, nas interações que sustentam a rede, que vai se construindo ao longo do processo de criação (SALLES, 2017, p. 39-40).

2.4 ENTRE NÓS 2

Ao final desse capítulo, que discorre sobre temas diversos, é preciso ter em mente que todas essas discussões trazidas aqui, confluem para tecermos um panorama complexo acerca das relações de poder na atualidade e suas implicações nos processos artísticos colaborativos.

No estágio atual do capitalismo que vivemos, é possível observar que o poder deixou de ser soberano e invadiu todas as esferas de atuação da vida se configurando como biopoder. Diluiu-se nas veias dos corpos capturando nossos desejos, sonhos, ideias, nossa criatividade e até nossa capacidade de produzir conhecimento. Simultaneamente, a vida age em contrapartida ao poder com uma potência incontável. O movimento que se instaura na tensão entre biopoder e biopotência move artistas em diferentes contextos a se encontrarem para, juntos, desenvolverem projetos democráticos de criação e gestão de grupo, bem como questionar as hegemonias e os modelos neoliberais que tendem a sufocar a democracia.

Como toda coletividade pressupõe diferenças, então a política que emerge no encontro dos artistas é pautada em uma perspectiva dissensual, o que descreve o conflito como fundamental ao desenvolvimento da racionalidade política e não como um obstáculo a ser superado. Em seus grupos, núcleos e coletivos, os artistas enfatizam princípios democráticos como soberania popular (a coletividade é quem decide em assembleias), igualdade política e de participação nas instâncias de poder (todos são corresponsáveis pelos acordos e pelas decisões). Desse modo, os artistas desenham uma proposta de democracia que é compreendida como possibilidade de exercício da autonomia coletiva. A correlação entre democracia e economia gera problemas que podem inviabilizar o projeto democrático e o sufocamento da autonomia coletiva, uma vez que a economia produz desigualdades, na medida em que a democracia almeja a igualdade política. O que NEGRI (2015) considera como biocapitalismo, revela que a própria vida e toda produção de subjetividade foram colocadas como mercadoria, de modo que não há como fugir, somos todos produtos e produtores desse sistema.

A crise da representação que se instaurou nos países democráticos no final do século XX, também é um dado relevante para esta pesquisa. Apontada por diversos autores das ciências políticas como algo que inibe o desenvolvimento da democracia, a representação configura uma proposta de democracia que alude à soberania popular, mas não permite ao povo a participação efetiva nos espaços deliberativos de exercício do poder público.

Em suas coletividades, muitos artistas vêm encontrando soluções provisórias para enfrentar e resistir as estruturas de dominação. Com formatos mais flexíveis, eles têm optado por não eleger um único líder, não se fechar em seus próprios grupos, estabelecer parcerias e colaborações com outros artistas, colocar suas ideias como proposições artísticas e políticas, além de se fazerem presentes, e não representados por outrem, nos espaços decisórios e de debate. Consideramos estes processos como resoluções temporárias e respostas circunstanciais dos artistas, ao contexto político e econômico atual no Brasil.

Entre pesquisadores e artistas que trabalham em colaboração, outras formulações também vêm sendo consideradas acerca da noção de autoria, dialogando com a perspectiva de sujeito pós-moderno. Ou seja, um sujeito constituído de identidades transitórias e fluidas, em contraponto à ideia que delimita o sujeito enquanto indivíduo fechado em si e possuidor de uma essência imutável. No terreno da autoria, esta questão se formula a partir da diluição do sujeito autoral - considerado o gênio criador - em direção a um autor que é entendido como organizador de discursos pré-existentes. Neste sentido, o novo - em termos autorais, se encontra no modo singular como são organizadas as informações que já existem no mundo. Um autor que em sua singularidade é plural, feito de encontros e trocas com os outros.

Assim, há uma transferência da noção de autoria do sujeito para a ação. Um gesto autoral que só se completa no encontro com o outro, um espectador que ao acessar a obra constrói sentidos, captura ideias e cria suas próprias relações. Ao criar e compartilhar sua obra, o artista propõe uma abertura de espaço para o encontro, sendo toda criação também cocriação, e toda autoria também coautoria. Constitui-se, assim, uma rede complexa de discursos que se contaminam entre si, provocando outras e outras e outras relações. Um movimento que não se estanca. Uma coautoria que se tece junto, em rede.

SEGUNDO DESENHO DA PESQUISA

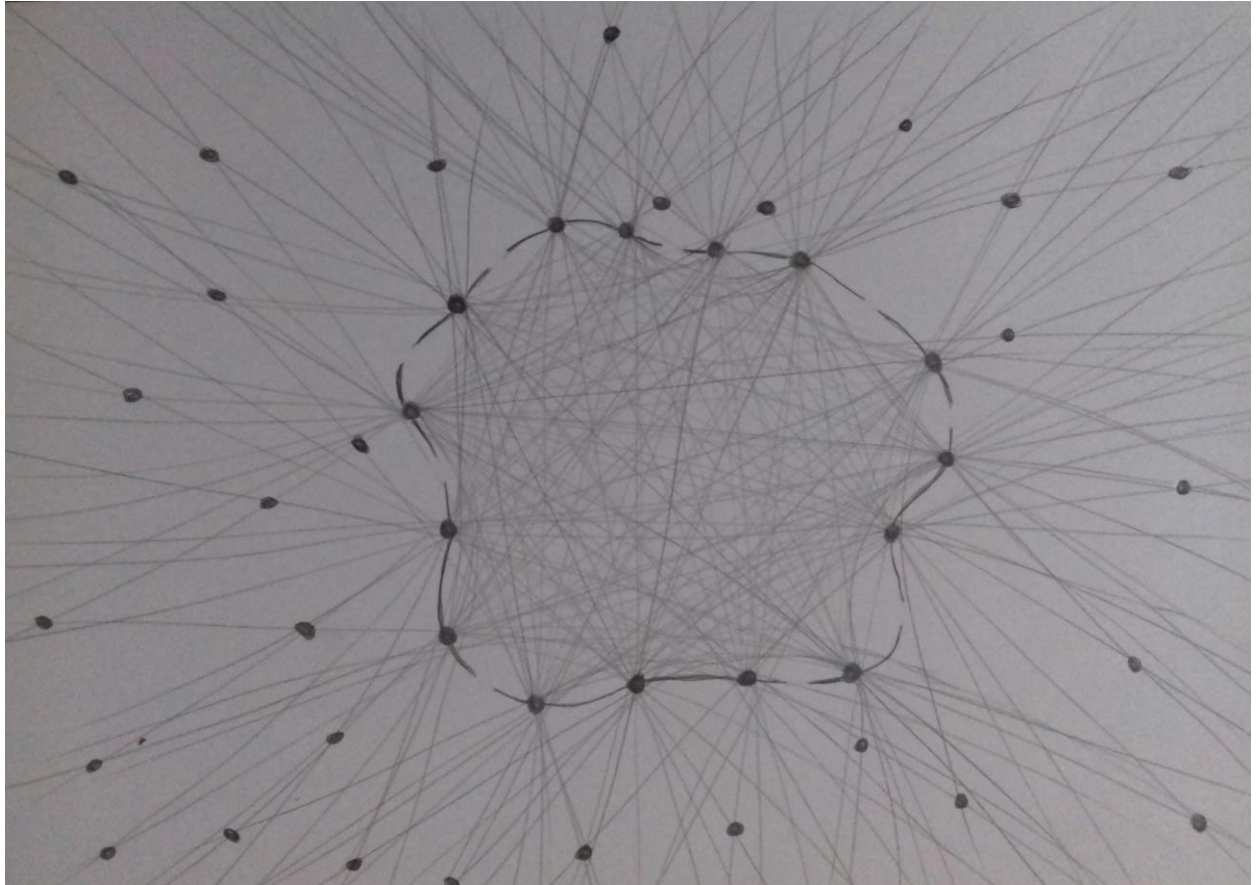


Figura 31 – Segundo desenho da pesquisa. Imagem autoral (Fevereiro/2018).

O reconhecimento de que não há pureza e nenhum sistema está isolado no mundo, me levou ao segundo desenho da pesquisa. Neste momento revelei outros encontros e trocas entre os integrantes do grupo com outros sujeitos, para além dos componentes do coletivo, que alimentam o próprio fazer da coletividade. Entretanto, ainda permanece a ilusão de uma membrana que delimita um único grupo e aponta outros encontros pontuais que não configuram coletividades.

Terceiro nó da questão

Ao chegar neste momento nossa conversa dará uma nova guinada, sem perder de vista que estamos tratando - em diferentes direções, das relações de poder nos processos artísticos em colaboração. Cabe agora apresentar um panorama das políticas públicas no Brasil. Sendo assim, interessa observar a maneira como se configuram relações de poder entre os agentes culturais, o Estado, as empresas privadas e as instituições de fomento. Neste circuito instável de trocas e negociações se observa, muitas vezes, a omissão do Estado Brasileiro no que tange às políticas culturais. Em outros momentos o que se percebe é a ação do Estado com práticas de censura e de repressão e o investimento em produções e projetos culturais que se alinhem aos pensamentos do governo.

A instabilidade tanto econômica, em termos de investimento, quanto política, em termos de gestão e representatividade do Ministério da Cultura, também é outro problema que atinge os agentes culturais e o desenvolvimento de Políticas Públicas de Estado com temporalidades maiores do que os limites de cada governo.

O nó da questão fica ainda mais tenso quando adentramos na discussão acerca das “políticas de editais”, um problema evidenciado pelo fato de que o instrumento de distribuição de recursos que é o edital se traveste de política cultural. Esta prática gera projetos desenvolvidos em curto prazo e a não continuidade dos trabalhos dos agentes culturais, que ficam a mercê do edital abrir e dos seus projetos serem aprovados.

Por fim, chegaremos na discussão do que representam os editais de manutenção de grupos. As demandas observadas no contexto da produção cultural foram encaminhadas pelos agentes culturais ao Estado. Dentre essas demandas havia a crítica ao modelo de editais que permitia trabalhos temporários, mas não subsidiava de fato a continuidade dos trabalhos dos artistas e certa estabilidade financeira. Por este motivo, começaram a ser criados os Editais de Manutenção de Grupos Artísticos, que tinham por objetivo possibilitar a continuidade das ações de grupos. No entanto, esta pseudo-estabilidade esbarra nas burocracias, nos prazos de execução predelimitados e nas demandas de produção que acabam por minar a fluidez das relações nos núcleos e coletivos exigindo hierarquias e funções mais fixas.

CAPÍTULO 3
PROCESSOS ARTÍSTICOS EM COLABORAÇÃO E AS POLÍTICAS PÚBLICAS
DIRECIONADAS À CULTURA

3.1 O MONTA-DESMONTA DAS POLÍTICAS CULTURAIS NO BRASIL DE GETÚLIO VARGAS A MICHEL TEMER

Para adentrarmos com mais precisão na conversa proposta neste capítulo, é necessário compreendermos, de partida, o que chamamos de políticas culturais. Neste sentido, nos aproximaremos da definição traçada por Teixeira Coelho⁶⁷ que concebe esta ideia como um "programa de intervenções realizadas pelo Estado, por instituições civis, entidades privadas ou grupos comunitários com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas" (COELHO, 2008, p. 293). Ou seja, nesta perspectiva, quando falarmos de políticas culturais estaremos necessariamente nos referindo às relações de corresponsabilidade entre Estado, empresas privadas e sociedade civil.

Sendo assim, cabe delimitar a diferença entre políticas estatais e políticas públicas. As primeiras, segundo RUBIM⁶⁸ (2011), dependem apenas da atuação do Estado. Enquanto que as segundas precisam ser submetidas à discussão e ao debate público e, mais que isso, serem capazes de incorporar proposições advindas da sociedade civil.

As políticas culturais no Brasil surgem na década de 1930, segundo Albino Rubim. Duas experiências que aconteceram, quase simultaneamente, marcaram o início das políticas culturais no país: a passagem de Mário de Andrade pelo Departamento de Cultura da Prefeitura da Cidade de São Paulo (1935-1938) e a implantação do Ministério da Educação e Saúde em 1930, tendo a presença logo em seguida de Gustavo Capanema à frente deste Ministério (1934-1945).

Pode ser um tanto estranho pensar que uma gestão em nível municipal como a de Mario de Andrade possa ter sido um marco da inauguração das políticas culturais em nível federal. No entanto, o próprio Rubim aponta para contribuições importantes que esta gestão deixou como legado para o desenvolvimento das políticas culturais:

⁶⁷ José Teixeira Coelho Netto é graduado em Direito pela Universidade de Guarulhos, mestre em Ciências da Comunicação pela ECA-USP, doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela FFLCH-USP. É professor titular aposentado e Professor Emérito da ECA-USP. Foi diretor do Museu de Arte Contemporânea - MAC da USP (1998-2002), curador-coordenador do Museu de Arte de São Paulo - MASP (2006-2014), cocurador da Bienal de Curitiba 2013 e curador-chefe da Bienal de Curitiba 2015.

⁶⁸ Antônio Albino Canelas Rubim é atualmente professor titular da Universidade Federal da Bahia, atuando como docente do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade e do Programa de Artes Cênicas, ambos da UFBA.

Algumas contribuições da passagem de Mário de Andrade pelo Departamento de Cultura da Prefeitura da Cidade de São Paulo: 1) Estabelecer uma intervenção estatal sistemática abrangendo diferentes áreas da cultura; 2) Pensar a cultura como algo “tão vital como o pão”; 3) Propor uma definição ampla de cultura que extrapola as belas artes, sem desconsiderá-las e que abarca, dentre outras, as culturas populares; 4) Assumir o patrimônio não só como material e associando às elites, mas também como imaterial e pertinente aos diferentes seguimentos da sociedade; 5) Patrocinar duas missões etnográficas à região amazônica e ao Nordeste para pesquisar e documentar seus significativos acervos culturais (RUBIM, 2011, p. 20).

Getúlio Vargas como presidente (1930-1945) e Gustavo Capanema como Ministro da Saúde e Educação inauguram uma atuação sistemática do Estado no âmbito cultural. Segundo RUBIM (2011), o Estado Brasileiro é caracterizado por três tradições que marcaram as políticas culturais: ausência, instabilidade e autoritarismo. E o governo Vargas tenta superar uma dessas tradições que é a ausência do Estado na efetivação de políticas culturais. No entanto, este governo instaura a relação entre autoritarismo e políticas culturais nacionais, prática esta que foi adotada e aperfeiçoada com toda força na ditadura militar implantada em 1964.

Já a tradição de instabilidades que gera descontinuidades administrativas se dá em parte pelo monta-desmonta histórico do próprio Ministério da Cultura e das instituições ligadas a este ministério, como a Fundação Nacional das Artes (FUNARTE), como veremos a seguir; por outro lado, há o fato de que cada governo nega os projetos de seu antecessor e parece querer “inventar a roda” - projetos já em andamento, independente de seus resultados, são postos de lado e novos são implementados:

Logo, a instabilidade é uma das marcas da gestão pública no Brasil. No campo da cultura isto é ainda mais preocupante, pois na cultura, a exemplo de outras áreas como a ciência e a tecnologia, os projetos mais consistentes tendem a ser de prolongada maturação. Um grupo e mais ainda um movimento cultural significativo, demanda um longo e continuado período de gestação e de trabalho. Em outras palavras, as boas políticas culturais exigem tempo e continuidade para ter resultados satisfatórios (RUBIM, 2011, p. 72).

Cabe, portanto, delimitar o que significa política de governo e o que significa política de Estado. Política de Governo se refere à agenda de cada governo e suas especificidades, sendo assim, muda de acordo com cada gestão; já as Políticas de Estado se referem ao conjunto de projetos e leis cuja temporalidade transcende o limite de cada novo governo,

adquirindo uma continuidade que permita o desenvolvimento de programas culturais a longo prazo.

Retomando a questão das políticas culturais no período da ditadura militar, assumo que este assunto mereceria estudos mais aprofundados devido à complexidade de tal momento histórico e suas contradições. Não desenvolveremos este estudo aqui na tese, mas cabe reconhecer que, neste período, o estado brasileiro realizou um conjunto de intervenções na área da cultura articulando tanto proposições negativas como opressão, repressão e censura, quanto proposições afirmativas como investimentos, criação de leis e instituições culturais (RUBIM, 2011). Os militares compreendiam a cultura como instrumento de manipulação. Assim, cabia investir na produção cultural que estivesse de acordo com o pensamento político da época e reprimir qualquer movimento artístico que fosse contrário a tais ideias que, a rigor, tinham a ver com patriotismo e reconhecimento da legitimidade do poder militar.

Com o fim da ditadura militar em 1985 e início do mandato presidencial de José Sarney (1985-1990) foi praticamente inevitável a implantação do Ministério da Cultura, visto que a luta contra o regime militar contou com a participação ativa de intelectuais, artistas, professores e estudantes: “eles denunciaram a censura e as agressões da ditadura contra as instituições e os atores culturais, militaram a favor da democratização do país e reivindicaram do ‘novo’ governo o reconhecimento da importância da cultura e a criação do Ministério” (RUBIM, 2011, p. 24).

José Sarney, apesar de instalar o Ministério da Cultura e criar a FUNARTE toma, simultaneamente, medidas que fragilizam a própria implantação do ministério, como a inauguração das leis de incentivo fiscal. Em 1986 foi instituída a Lei Sarney, primeira lei brasileira de incentivo fiscal para financiar a Cultura. Esta modalidade de financiamento consiste da isenção, por parte do Estado, de impostos aplicados a pessoas físicas ou jurídicas que, por sua vez, destinam o valor que seria pago em tais impostos para financiar a Cultura. O grande problema desse mecanismo de fomento é que o Estado se isenta também da responsabilidade de gestão da distribuição do dinheiro público e delega tal gestão e poder de decisão de qual artista apoiar, por exemplo, para as empresas privadas, mais especificamente para os setores de *marketing* dessas empresas. O que acontece, em geral é que as empresas apoiam os artistas que têm maior visibilidade e, conseqüentemente, maior poder de divulgação da marca da empresa “patrocinadora”.

Em 1990, Fernando Collor é eleito presidente do Brasil e instaura o primeiro plano de governo neoliberal no país. Ele desmonta a área cultural e retrocede ao acabar com o Ministério da Cultura, transformando-o em Secretaria e com a FUNARTE. O governo Collor também cancela a Lei Sarney e, com poucas adaptações, aprova na gestão do então Secretário de Cultura Sérgio Paulo Rouanet, a Lei Federal de Incentivo a Cultura (Lei nº 8.313 de 23 de Dezembro de 1991), mais conhecida como Lei Rouanet.

A Lei Rouanet funciona da seguinte forma: o proponente apresenta uma proposta cultural ao Ministério da Cultura (MinC) e, caso esta seja aprovada, é autorizado a captar recursos junto a pessoas físicas pagadoras de Imposto de Renda (IR) ou empresas tributadas com base no lucro real, visando à execução do projeto. Ou seja, as grandes empresas, que são as principais utilizadoras deste mecanismo, utilizam a verba pública dos seus Impostos de Renda para realizar patrocínios culturais. Sendo assim, são os departamentos de marketing dessas empresas que elegem quais projetos são merecedores de receber o montante financeiro destinado pelo Governo Federal para a área cultural, através deste mecanismo de fomento, de acordo com o público alvo e perfil de atuação de cada empresa que, obviamente, tem suas marcas atreladas aos projetos culturais que patrocinam (MONTEIRO, 2014, p. 28).

Mais uma vez, o Estado fragiliza a articulação entre democracia e políticas culturais ao assumir uma nova modalidade de ausência no campo cultural, à qual Albino Rubin se refere como uma ausência neoliberal.

Quando Fernando Collor foi destituído do cargo por meio de um *impeachment* em 1992, seu vice Itamar Franco assumiu o cargo no período entre 1992 e 1994, e recriou em 1993 o Ministério da Cultura e a FUNARTE⁶⁹.

Nas eleições de 2004, Fernando Henrique Cardoso (FHC) foi eleito, no primeiro turno, Presidente do Brasil, ficando no Governo por dois mandatos (1995-1998 e 1999-2002). Este momento foi marcado por um modelo neoliberal mais elaborado que o de Fernando Collor. Com a nomeação do Ministro Francisco Weffort para a pasta da Cultura, a ausência neoliberal atingiu seu ponto culminante, pois o Mercado tomou lugar do Estado na definição das políticas culturais nacionais.

O governo de Fernando Henrique Cardoso é considerado por RUBIM (2011) como o momento mais eficiente da implantação de um novo modelo econômico no Brasil por meio

⁶⁹ A criação da FUNARTE data de 1975, ainda durante o regime militar; porém, em março de 1990, ao assumir o governo, o então presidente Fernando Collor de Mello extinguiu a FUNARTE e criou o IBAC (Instituto Brasileiro de Arte e Cultura). Esta instituição, em 1994, durante o governo de Itamar Franco, passou a ser chamada novamente pela sigla FUNARTE.

de um projeto eminentemente neoliberal. Não à toa, a privatização das estatais se apresenta como característica marcante desse governo. Na área da Cultura, o que se observou foi uma ampliação maciça das Leis de Incentivo sendo implementadas, também, em nível Estadual e Municipal. Este mecanismo se tornou, no governo de FHC, o principal meio de distribuição e financiamento público na área da cultura⁷⁰.

Albino Rubim tece críticas bastante contundentes a este modelo implantado no governo de FHC que reforça a ausência do Estado nas políticas culturais nacionais:

1) O poder de deliberação de políticas culturais passa do Estado para as empresas e seus departamentos de marketing; 2) Uso quase exclusivo dos recursos públicos; 3) Ausência de contrapartidas; 4) Incapacidade de alavancar novos recursos privados; 5) Concentração de recursos. Em 1995, por exemplo, apenas 10 programas absorviam metade dos recursos (mais ou menos R\$50 milhões); 6) Projetos voltados para fundações criadas pelas próprias empresas; 7) Apoio equivocado à cultura mercantil que possui retorno comercial; 8) Diminuição da importância do público consumidor como modalidade de financiamento à cultura; e 9) Concentração regional dos recursos. Um estudo realizado em 1998-1999 pela Fundação João Pinheiro (FJP) indicou que a imensa maioria dos recursos da Lei Rouanet e da Lei do Audiovisual iam para algumas regiões das cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro (RUBIM, 2011, p. 35-36).

Foi esse panorama que Luís Inácio Lula da Silva (2003-2010) encontrou quando assumiu o governo em 2003. A escolha do cantor e compositor Gilberto Gil (2003-2008), para assumir a pasta do Ministério da Cultura foi decisão pessoal do presidente Lula, dentro do que se convencionou chamar de “cota do presidente”. Ou seja, a escolha não foi definida através de negociações com os partidos da base do governo, o que desde o início indica uma preocupação específica do presidente Lula com a área da Cultura, delimitada desde sua campanha eleitoral, com marcos definidos coletivamente com agentes e organizações culturais.

Durante a campanha eleitoral, o PT organizou a discussão de um programa para a área da cultura, envolvendo inúmeros militantes e personalidades do campo cultural com a realização de seminários nas cinco regiões brasileiras. Nestas discussões, foi organizado o documento “A imaginação a serviço do Brasil”. Dentre outros pontos deste documento foram afirmados: 1) As dimensões social, democrática e nacional da cultura; 2) A cultura como direito social básico; 3) A cultura como política pública para

⁷⁰ “O estudo sobre financiamento da cultura de Carlos Alberto Dórea, intitulado ‘Os federais da cultura’, mostrou que o uso de recursos sofreu profunda transformação no governo tucano entre 1995-2000. Em 1995, os recursos vinham 66% das empresas e 34% na renúncia fiscal. Em 2000, o percentual oriundo das empresas baixou para 35% e o proveniente da renúncia fiscal alcançou 65%” (RUBIM, 2011, p. 35).

o desenvolvimento e a democracia; 4) A cultura como ativo econômico; 5) A cultura como política de Estado; 6) A gestão democrática da cultura; 7) O direito à memória; 8) A interação entre cultura e comunicação; 9) O caráter transversal na contemporaneidade; e 10) A implantação do sistema nacional de cultura (RUBIM, 2011, p. 38).

O governo do então presidente Luís Inácio Lula da Silva, foi marcado por uma proposta mais democrática superando a tradição da relação entre autoritarismo e políticas culturais. No entanto, Edu O.⁷¹ em sua dissertação defendida no Programa de Pós-graduação em Dança (PPGDança) da UFBA, tangencia uma crítica oportuna a este governo que manteve a Lei Rouanet em vigor e sem alterações. Apesar de terem ocorrido mudanças significativas na área das políticas culturais brasileiras, no campo econômico, Lula se manteve fiel a certas tendências neoliberais herdadas dos governos anteriores:

Nesse período, com Gilberto Gil assumindo o Ministério da Cultura, inicia-se a ampliação do conceito de cultura, a formulação e implementação de políticas públicas que estimulassem ações de promoção da diversidade, incluindo a pluralidade cultural do país, na tentativa de compreender as demandas de setores específicos (CARMO, 2014, p. 25).

O autoritarismo estrutural que impregna a sociedade brasileira foi enfrentado, neste momento, dentre outras medidas, pela ampliação do conceito de Cultura. Ele passa de uma perspectiva sociológica para englobar uma perspectiva antropológica. Para compreendermos o que implica essa mudança, recorreremos à pesquisadora Isaura Botelho que define a abordagem sociológica da seguinte maneira:

É uma produção elaborada com a intenção explícita de construir determinados sentidos e de alcançar algum tipo de público, através de meios específicos de expressão. [...] trata-se de um circuito organizacional que estimula, por diversos meios, a produção, a circulação e o consumo de bens simbólicos, ou seja, aquilo que o senso comum entende por cultura (BOTELHO, 2001, p. 74).

Ou seja, neste arcabouço caberiam as artes em suas diferentes manifestações, mas que excluem da zona de interesse outros ambientes de produção simbólica e, portanto, cultural. Já na abordagem antropológica que foi inicialmente desenvolvida pelo pesquisador José Joaquim Brunner, posteriormente desenvolvida por Isaura Botelho, é possível reconhecer a ampliação de tal perspectiva, pois “a cultura se produz através da interação

⁷¹ Carlos Eduardo de Oliveira do Carmo, mais conhecido como Edu O. é artista, pesquisador e professor da Escola de Dança da UFBA.

social dos indivíduos, que elaboram seus modos de pensar e sentir, constroem seus valores, manejam suas identidades e diferenças e estabelecem suas rotinas” (BOTELHO, 2001, p. 74).

É importante reconhecer essa distinção para retornarmos ao fato de que o ministro Gilberto Gil entra para o Ministério da Cultura propondo considerar, numa perspectiva antropológica, o contexto cultural brasileiro a partir das dimensões cidadã, econômica e simbólica. Basicamente, compreende-se a dimensão cidadã enquanto o direito de cidadania, ou seja, o direito de acessibilidade e distribuição dos bens culturais; a dimensão econômica, ao reconhecer o potencial econômico da cultura com geração de emprego, renda e lucro; e a dimensão simbólica, ligada ao fato de que todo ser humano produz símbolos e simbologias. Sendo assim, esta dimensão reconhece as diferentes manifestações de arte, mas valoriza também outras possibilidades de criação simbólica, expressas nos modos de vida. Juca Ferreira, ao assumir o Ministério da Cultura (2008-2010), reforça este pensamento quando afirma que a cultura não é só Arte. Cultura é toda produção simbólica do povo.

Em termos práticos, esta ampliação colocou a cultura como um eixo de produção transversal, pois ao ampliar o leque de atuação do Ministério para além das especificidades artísticas, delineia a necessidade de atuar em corresponsabilidade com outros ministérios. Por exemplo, foram incluídas na seara do Ministério da Cultura as questões indígenas. Essa mudança é bastante significativa, pois antes do governo Lula tais culturas nunca tinham sido objeto de políticas do Ministério da Cultura, sendo tratadas apenas pela Fundação Nacional do Índio (FUNAI), órgão vinculado ao Ministério da Justiça. Outra área de atuação que revelou um diferencial deste governo foi o investimento nas culturas populares, maior valorização das culturas afro-brasileiras e atenção às questões de gênero e orientação sexual.

Mais um grande avanço em termos de democratização das políticas culturais no Brasil, neste momento da história, foi o início de uma maior aproximação entre o Estado e a sociedade civil. Ao assumir o ministério, Gilberto Gil implementou, inicialmente, as Câmaras Setoriais. Trata-se de um órgão consultivo que tem por objetivo estabelecer vínculos de diálogos entre a sociedade civil (segmentos artísticos) e o Governo Federal (MINC e FUNARTE) e está vinculado ao Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC) que, por sua vez, é instância deliberativa do Ministério da Cultura e foi criado para corroborar na formulação de políticas públicas em articulação com os governos federal, estadual, municipal e a sociedade civil. As Câmaras Setoriais foram implantadas preservando as demandas específicas de cada segmento artístico (Teatro, Dança, Música,

Artes Visuais e Circo) e tal ação inaugura a participação efetiva da sociedade civil na definição do conjunto de metas para a área da Cultura.

Um dado interessante de perceber é que todos os coletivos de artistas envolvidos nesta pesquisa viveram este momento de transformação nas políticas culturais e tiveram participação ativa nas Câmaras Setoriais.

Albino Rubim analisa este contexto como a possibilidade das políticas de Estado na área da Cultura se efetivarem, ou seja, priorizar programas e projetos com duração que transcende a temporalidade de cada governo e possibilita o desenvolvimento de atividades desenvolvidas a longo prazo. Sendo assim, ele observa que “são três movimentos que assumem lugar central na formação de políticas de Estado: a implementação e desenvolvimento do Sistema Nacional de Cultura⁷² (SNC) e do Plano Nacional de Cultura⁷³ (PNC) e a aprovação do Projeto de Emenda Constitucional (PEC) 150” (RUBIM, 2011, p. 74).

O Sistema Nacional de Cultura inicia-se em 2002 e estava previsto, já anteriormente, no Programa de Governo do candidato Lula à Presidência da República do Brasil. Espelhado no Sistema Único de Saúde (SUS), o documento “Estruturação, Institucionalização e Implementação do SNC” foi publicado em 2010 e sua elaboração contou com a participação dos agentes da cultura, através das consultas e indicações das Câmaras Setoriais⁷⁴.

Já o SNC foi incluído na Constituição Federal, através da Emenda Constitucional nº 71, promulgada em 29 de novembro de 2012.

⁷² “O Sistema Nacional de Cultura pretende articular de modo voluntário os entes federativos - União, estados e municípios - em um trabalho colaborativo e complementar. O termo da adesão voluntária ao SNC, prevê que cada ente federativo deve necessariamente constituir um órgão específico no campo da gestão da cultura (secretaria específica, secretaria compartilhada, fundação, departamento etc.), um conselho instituído em modos democráticos e um fundo de apoio, que estimule o desenvolvimento da cultura e possa inclusive receber repasses financeiros com tal objetivo. A implantação do SNC implica não só em potencializar estruturas e fluxos existentes no campo cultural, mas em aumentar de modo significativo a institucionalidade e a dinâmica culturais no país” (RUBIM, 2011, p. 75-76).

⁷³ O PNC é um dos elementos que constituem o SNC e engloba metas, objetivos, diretrizes e estratégias previstas até 2020, que devem orientar o poder público na formulação de políticas culturais. O plano prevê adesão voluntária dos municípios e estados e o repasse de verbas através do Fundo Municipal de Cultura. Os documentos oficiais do PNC “busca[m] atender as demandas culturais correspondentes a diversos grupos em todas as situações econômicas, localizações geográficas, origens étnicas, faixas etárias e demais situações identitárias” (CARMO, 2014, p. 34). Sendo assim, o PNC reforça a perspectiva antropológica definida pelo ministro Gilberto Gil, uma vez que está ancorada no reconhecimento da diversidade e das especificidades de cada contexto e grupo social.

⁷⁴ A implementação do SNC implicou na mudança das Câmaras Setoriais para Colegiados Setoriais; essa mudança ocorreu na ocasião da publicação que institucionalizou o Conselho Nacional de Política Cultural e os Colegiados.

De forma descentralizada e participativa, o Sistema Nacional de Cultura rege-se por princípios como: diversidade das expressões culturais; universalização do acesso aos bens e serviços culturais; cooperação entre os entes federados, os agentes públicos e privados atuantes na área cultural; transversalidade das políticas culturais; democratização dos processos decisórios com participação e controle social; descentralização articulada e pactuada da gestão, dos recursos e das ações, entre outros (CARMO, 2014, p. 32).

Outra instância de participação social criada no mandato do Ministro Gilberto Gil e desenvolvida por Juca Ferreira quando assumiu a pasta no segundo mandato do Governo Lula, foram as Conferências Nacionais de Cultura⁷⁵ (CNC).

O terceiro movimento descrito por Rubim que daria condições à implementação de políticas de Estado é a PEC 150, que prevê um piso orçamentário de 2% do orçamento nacional, 1,5% do orçamento estadual e 1% do orçamento municipal seja destinado para a área da cultura. Vale ressaltar que, desde o período do Governo Lula, aconteceu uma ampliação significativa dos recursos orçamentários do Ministério da Cultura, passou de 0,14% em 2003, para mais de 1% do orçamento federal, em 2010. No entanto, mais que o relevante aumento verificado neste período, o que mais importa é conquistar a vinculação orçamentária para a cultura prevista na PEC 150.

Entretanto, tais ações não foram suficientes para superar de maneira definitiva a instabilidade da área cultural em nosso país. Podemos observar, nos governos seguintes, já com Dilma Rousseff (2011-2014) que ocorreu uma descontinuidade no Ministério da Cultura e nos programas que vinham sendo desenvolvidos. Alguns sintomas dessa descontinuidade se refletem tanto no orçamento da Cultura que teve um decréscimo, bem como na própria alternância de ministros na pasta que durante este período teve: Ana de Holanda (2011-2012), Marta Suplicy (2012-2014) e o retorno de Juca Ferreira, que assumiu de 2015 a 2016, quando Dilma sofreu o *impeachment*, em circunstâncias bastante controversas, pois ela nunca foi considerada culpada em nenhum dos crimes que a ela foram imputados. Entretanto, os parlamentares votaram em sua maioria a favor do afastamento da então presidenta do seu cargo.

Em agosto de 2016, o então vice-presidente Michel Temer, assume o Governo e implementa uma agenda de governo neoliberal semelhante àquela dos governos Collor e

⁷⁵ Foram realizadas duas dessas conferências. A primeira em 2005 que definiu as diretrizes do Plano Nacional de Cultura (PNC) que após várias consultas populares foi aprovado em 2010, mesmo ano que houve a segunda conferência.

FHC. Como já era de costume nos governos mais alinhados ideologicamente ao que se convencionou chamar de direita, Temer (re)instaura a manutenção das oligarquias e fragiliza o pensamento democrático. A área da Cultura foi uma das primeiras a sentir o reposicionamento do pensamento político do Estado. Ao assumir a Presidência da República, uma das primeiras ações de Michel Temer foi extinguir o Ministério da Cultura, reduzindo-o a uma Secretaria. Temer alega a necessidade de cortes orçamentários no Governo e nomeia o então Deputado Federal José Mendonça Filho, do Partido Democratas (DEM), para assumir esta secretaria.

Diante da atitude de extremo retrocesso tomada pelo Governo Temer, irrompeu um movimento popular em nível nacional, sem liderança partidária e protagonizado pelos agentes culturais, intitulado *OCUPA MINC*. Artistas de diversas partes do país ocuparam, como ato de protesto e resistência, os prédios do Ministério da Cultura em cerca de 20 capitais brasileiras. Esses agentes organizaram agendas políticas com debates, performances, shows, oficinas artísticas e ações de conscientização social. O resultado dessas ocupações foi a reestruturação do Ministério da Cultura, entretanto, este movimento foi apenas proforma, visto que o governo Temer apesar de, aparentemente, ter cedido à pressão dos agentes culturais de todo o país, tratou de fragilizar o MINC por meio da extinção de programas culturais e mecanismos de fomento, da redução de orçamento do Ministério e da alternância de ministros: Marcelo Calero (05/2016 a 11/2016), Roberto Freire (11/2016 a 05/2017) e Sergio Sá Leitão (de 06/2017 até o momento, 12/2018).

Ao fim de 2018, vivemos mais uma vez, a falta de investimento e de propostas de políticas públicas para área da Cultura. Estamos, há dois anos, com o MINC e a FUNARTE novamente sucateados e fragilizados. Apesar de existirem oficialmente, não possuem investimentos expressivos nem projetos ofertados para a sociedade. São dois anos sem editais federais na área da Cultura e o que se observa são os artistas voltando a fazer suas produções sem financiamento ou construindo modos alternativos de financiamentos coletivos. O período que descrevo aqui compreende 2016 até o momento desta escrita, ou seja, dezembro de 2018. Entretanto, as perspectivas são ainda piores. O novo presidente eleito para assumir em janeiro de 2019, Jair Bolsonaro, já anunciou o fim do MINC novamente, assim como diversos ataques à classe artística e aos professores em geral. Há de se entender e configurar novos modos de agir, resistir e pressionar para que possamos nos organizar e afirmar o contra-ataque.

3.1.1 Breve panorama do contexto Bahia

Diante do panorama que relatei em nível nacional, abro um pequeno espaço aqui para observarmos certas especificidades do contexto cultural na Bahia. Esta escolha se dá principalmente porque boa parcela dos artistas que integram a pesquisa são ou foram residentes na cidade de Salvador/BA, exceto o Coletivo Couve-flor.

Dito isto, cabe observar que a Bahia foi governada por 17 anos consecutivos por candidatos do então Partido Frente Liberal (PFL), atual Partido Democratas (DEM). Começando com Antônio Carlos Magalhães (1991-1994), depois Paulo Souto (1995-1999), César Borges (1999-2002) e novamente Paulo Souto (2003-2007), este ciclo é encerrado com a eleição do candidato Jacques Wagner, do Partido dos Trabalhadores (PT) que governou a Bahia por dois mandatos consecutivos, entre 2007 e 2015.

Observem que a entrada de Jacques Wagner em 2007 coincide com o segundo mandato do Presidente Luís Inácio Lula da Silva. É importante perceber isto, pois foi um momento de alinhamento de perspectivas políticas entre governo federal e governo estadual. Antes deste momento, nos governos do PFL, a pasta da Cultura na Bahia estava submetida a uma Secretaria conjunta com o Turismo. Durante, praticamente, todo o tempo em que a Cultura e o Turismo estiveram atrelados à mesma Secretaria, quem estava à frente era Paulo Galdenzi (1995-2006).

A Secretaria de Cultura e Turismo, neste período, tinha uma perspectiva de tratar a cultura não como possibilidade de melhoria social, mas como fator econômico, com o objetivo de fortalecer o setor do turismo. Não havia nenhum tipo de participação social na implementação de políticas culturais, o que havia, como bem observa Fábio Monteiro, era apenas verba pública que vinha sendo distribuída direto para os executores de projetos:

prática que vulgarmente é conhecida como “apoio de balcão”. Esta forma de distribuição não atendia critérios claros e transparentes e sempre criava um desconforto e descontentamento de grande parcela da classe da dança, que não conseguia apoio financeiro para a realização dos seus projetos (MONTEIRO, 2014, p. 38).

No primeiro Governo de Paulo Souto (1995-1999) foi criado na Bahia o Fazcultura⁷⁶, Lei de incentivo fiscal em nível estadual, que segue até hoje como a principal forma de distribuição de orçamento público na área da Cultura.⁷⁷

Ao assumir o Governo do Estado em 2007, Jacques Wagner propôs a separação das secretarias⁷⁸; criou uma específica para a Cultura e convidou o diretor de teatro e gestor cultural, Marcio Meirelles, para assumir a Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SECULT). Assim, houve um alinhamento do PT no governo federal com Lula, no estadual com Jacques Wagner, no Ministério da Cultura com Gilberto Gil e na SECULT com Márcio Meirelles. Tal alinhamento se deu também em termos ideológicos, uma vez que foi adotada a perspectiva antropológica da cultura e implementada a “política de editais”. Neste sentido, Márcio Meirelles, ao assumir a gestão, propôs que a SECULT trabalhasse a partir de 05 linhas de atuação: diversidade, desenvolvimento, descentralização, democratização/diálogo e transparência (MONTEIRO, 2015).

A partir da abertura dos editais específicos para área da Cultura na Bahia, o principal meio de distribuição dos recursos para projetos artístico-culturais por parte da SECULT/BA, passou a ser o Fundo de Cultura da Bahia⁷⁹. Interessante perceber que foi a partir desta abertura que surgiram o Núcleo VAGAPARA, o Coletivo TeiaMUV e o Grupo Alvenaria de Teatro. Apenas o Grupo Dimenti, teve a experiência de viver o momento de Paulo Galdenzi e da “política de balcão”, onde a distribuição dos recursos públicos era feita de maneira pouco transparente e o apoio se destinava diretamente aos produtores culturais que tivessem influência para pleitear tais recursos junto às instituições públicas e seus gestores.

Após este breve panorama histórico, demonstramos a fragilidade eminente às instituições voltadas para a área da Cultura, bem como, a instabilidade vivenciada pela maior parte da classe artística no Brasil resultante do monta-desmonta das políticas públicas e da falta de implementação efetiva de políticas de Estado. Iremos agora analisar como os

⁷⁶ Criado com a aprovação da Lei 7.015 de 09 de Dezembro de 1996.

⁷⁷ No caso da Bahia, a construção de um pensamento de cultura atrelado à economia e ao turismo consolidou certos hábitos e certos circuitos que divulgam a imagem de uma “identidade baiana” como é possível observar nas grandes bandas de pagode e de axé, bem como de toda indústria carnavalesca. O que ocorre é a concentração de projetos apoiados pelo Fazcultura, que privilegiam estas bandas que tem grande poder de divulgação da marca da empresa.

⁷⁸ Criada a partir da aprovação da Lei 10.549, de 28 de Dezembro de 2006.

⁷⁹ “[...] criado em 2005, era utilizado apenas para patrocinar projetos, do próprio governo do estado, que eram ligados à cultura, ou também para repasses diretos, caracterizando a ‘política de balcão’. Em 2007, os critérios para a seleção de projetos no Fundo de Cultura foram reformulados, de modo a garantir uma maior democratização ao acesso, bem como a interiorização dos recursos, e não ficarem concentrados na capital (Salvador). Essa reformulação do Fundo de Cultura resultou em um impacto profundo na quantidade de projetos aprovados e também no volume de recursos distribuídos” (MONTEIRO, 2014, p. 47).

editais impactaram na vida dos artistas e como ele lidam com as relações de poder neste contexto. Quais as restrições e quais as possibilidades? O edital exclui ou democratiza? Sigamos.

3.2 OS ARTISTAS E A “POLÍTICA DE EDITAIS”: *submissão e subversão*

O que seria um edital? Importante nos perguntarmos antes de prosseguir nessa conversa. O edital é uma ferramenta legal prevista no direito administrativo que se formula como ato escrito e se afirma como uma resolução oficial de interesse público. Nele, são dispostas determinações, regras, avisos e comunicados, em geral divulgados em plataformas públicas (Diário Oficial da União, dos estados ou dos municípios e sites oficiais) e/ou nos principais meios de comunicação da imprensa oficial.

Esta prática perpassa todas as esferas de funcionamento das políticas do Estado e surge como principal meio de democratização e fiscalização da distribuição da verba pública. Desde o início do mandato de Gilberto Gil, no Ministério da Cultura, durante o primeiro governo de Lula, o Estado, por meio de suas instituições de incentivo e desenvolvimento de políticas culturais, adotou o que vem sendo chamado pelos agentes culturais de “política de editais”, como forma de distribuição democrática dos recursos públicos. Entretanto é importante evidenciar que “os editais não são políticas públicas, mas sim instrumentos de realização dessas políticas” (MONTEIRO, 2014, p. 32-33).

Neste mecanismo de fomento, apesar de ao longo dos anos ter possibilitado efetivamente maior distribuição e democratização da verba pública, é possível reconhecer algumas limitações apresentadas. Principalmente, quando o que deveria servir como instrumento para financiar atividades culturais se torna, em muitos contextos, a única possibilidade de desenvolvimento do trabalho dos artistas. Fernanda Perniciotti⁸⁰, pesquisadora da área do jornalismo cultural observa que:

Atualmente, as políticas culturais em todo o país, independente da área específica de atuação, respondem aos princípios dos editais e ao modo de compreensão da cultura a partir das leis de incentivo, mesmo quando não se tratam de renúncia fiscal. O edital funciona como um modo de compreensão da elaboração cultural, principalmente no que diz respeito ao

⁸⁰ Graduada em Comunicação das Artes do Corpo na PUC/SP, onde concluiu o Mestrado. Atualmente está doutoranda no programa de Comunicação e Semiótica pela PUC/SP.

tempo em que um projeto artístico pode ser pensado e financiado. A potente disseminação dos editais se transforma em uma mediação que, sem restrições se expande, independente do partido político ou perfil de governo do país, vide a sua vigência desde 1986 (PERNICIOTTI, 2015, p. 06-07).

Apesar dos editais serem praticados como forma de atuação dos governos desde os anos 80, a entrada do Governo Lula marca, principalmente, a redistribuição da verba pública. Neste momento, a FUNARTE retoma suas atividades após quase dez anos sem lançar nenhum edital. Então o governo começa a investir em editais específicos para os diferentes segmentos culturais inserindo, assim, no horizonte dos artistas, outras possibilidades de financiamento para seus projetos, além das leis de incentivo que contemplam, até hoje e majoritariamente, os artistas já consagrados nacional e internacionalmente e que possuem influência na opinião pública e nas práticas de consumo.

É interessante observar como este momento impacta na produção dos agentes culturais em todo o país: diversos grupos, núcleos e coletivos de artistas começam a emergir. Não é que antes esta prática de coletividade não existia, afinal sabemos que desde os registros do surgimento do teatro, na Grécia Antiga, haviam companhias e grupos de artistas organizados. Mas, interessa-nos perceber a grande proliferação desse modo de organização. Nas entrevistas realizadas, ao longo desta pesquisa, verificamos que praticamente todos os coletivos de artistas que integram o trabalho, exceto o Grupo Dimenti, falam sobre a experiência de terem surgido a partir de um edital que financiou algum projeto. E que, esses mesmos grupos, se mantiveram produzindo durante os anos que trabalharam juntos, basicamente via os editais. Ricardo Marinelli do coletivo Couve-flor, lembra que o primeiro edital dessa “geração Lula”, lançado pela FUNARTE, foi uma caravana de circulação de espetáculos. Naquele momento, os sete integrantes do coletivo tinham terminado sua temporada de estudos e investigações na Casa Hoffman e tinham, cada um deles, montado um solo. O Couve-flor se formou, oficialmente, ao ser contemplado nesse edital da FUNARTE para circular com os solos de seus integrantes. Além disso, no decorrer da existência do Couve-flor, eles viveram praticamente dos editais, apesar de inúmeras investidas em tentar subverter essa lógica e produzir criativa e economicamente, que não foram bem sucedidas.

O Couve-flor se manteve quase que exclusivamente por editais. A gente passou os oito anos continuamente tentando achar estratégias pra levantar grana que não fosse desse jeito, mas nunca aconteceu de fato. Quase toda

semana essa discussão surgia. Vamos fazer festa, vamos fazer jantar, vamos conseguir um *marchant*, vamos fazer *crowdfunding*, vender rifa. Tentamos algumas dessas coisas, mas não era viável, e ficou menos viável ainda a partir do momento em que a gente resolveu administrar uma sede. Então cada um mandava os seus projetos e já reservava uma verba ali de manutenção do espaço, que nem sempre era suficiente, passamos um monte de perrengue, fizemos um monte de dívida, mas sempre que estava todo mundo quase desistindo de manter o espaço, aparecia alguma grana milagrosa pra manter mais uns meses (Gustavo Bittencourt, 2018).

Já no caso do TeiaMUV, elas observam que nunca trabalharam com empresas privadas e que, desde o começo do coletivo, os editais foram importantes para o desenvolvimento dos trabalhos do coletivo:

Nunca tivemos fomento de empresas privadas, mas desde o começo só trabalhávamos mediante um projeto aprovado em edital. Essa relação com editais determinava bastante nosso modo de operar, e era ao mesmo tempo o que viabilizava e o que coagia nossa produção, pois muitas vezes precisávamos apresentar as coisas num tempo que não era o desejado por nós, ou limitava algumas mudanças estratégicas ou criativas no trabalho, nos exigindo a constante justificativa de absolutamente tudo que fazíamos, mas hoje, não entendo mais isso como algo tão desagradável como entendia naquele tempo (Isaura Tupiniquim, 2018).

A observação de Isaura nos encaminha a pensar sobre esta contradição que a “editalização” provoca. Se, por um lado, investe-se na produção cultural, distribue-se recursos de maneira mais transparente e faz emergir grupos, núcleos e coletivos, por outro, cerceia as possibilidades do trabalho artístico de se desenvolverem livremente. No contexto da Bahia, os editais da SECULT, com recursos do Fundo de Cultura do Estado da Bahia estão atrelados à legislação da Lei de Licitações do Estado. Isso implica dizer que há um grande número de restrições como, por exemplo: não poder comprar comida, para contratar algum serviço de empresas devem-se apresentar três orçamentos e contratar o menor, não poder comprar materiais permanentes, entre outros impedimentos. Essas restrições, na prática, constroem a própria criação, emoldurando dramaturgias e possibilidades de investigação.

Ainda sobre o TeiaMUV neste contexto na Bahia, quando houve o alinhamento político entre o Governo Federal, com Lula, e o Governo Estadual, com Jacques Wagner, ambos do PT, Isaura observa que:

O contexto, a meu ver, era muito favorável. Havia na Escola de Dança da UFBA, por onde todas nós passamos e nos conhecemos, um fervor criativo

e político muito grande, muitos grupos se formando e experimentando diferentes modos de criar, as políticas públicas para as artes tornando-se algo que podíamos alcançar e intervir. Foi o início da era Lula e havia um sentimento coletivo de esperança por melhoras significativas na vida das minorias, na cultura, na educação com a reforma universitária estimulando o encontro com as diferenças, o maior acesso a educação superior etc. Conjugando a efervescência criativa na universidade com a abertura de diversos editais estaduais e federais, foi possível, mobilizar o mercado ou a economia da arte. Contudo, havia crítica às formas de poder e de governo, havia crítica às formas de produção de subjetividade, de construção de corpos de cidade, enfim, havia uma sensação de que a arte estava agindo na micropolítica mesmo sendo estimulada e ao mesmo tempo cooptada pelo governo (Isaura Tupiniquim, 2018).

Importante reconhecer também que havia uma postura de abertura no governo Lula para que ocorresse a efetiva construção de políticas públicas e sua implementação e que foi decorrente da organização de movimentos sociais, principalmente compostos por artistas, gestores e demais agentes culturais. O movimento não foi unilateral. Houve uma mobilização nacional que foi crescendo e culminou com um governo cujo entendimento de Cultura foi sensível a tais vozes. Mas, sabemos que ainda há muito o que fazer e já temos pesquisas e dados significativos para avaliar a lógica da “editalização” e avançar nas propostas a serem desenvolvidas em futuros governos.

PERNICIOTTI (2015) ao discutir a questão da “editalização” na área da Cultura, observa que este modo de atuação se tornou cada vez mais recorrente em projetos como os das leis de incentivo, que configuram modos de privatização dos bens públicos, uma vez que, como já dito transferem o poder de decisão sobre os bens públicos para os setores de *marketing* das empresas privadas. Sendo assim, “a renúncia fiscal exercida via editais implantou um modelo de pseudopolítica cultural que acabou por reger todo um pensamento na cultura” (PERNICIOTTI, 2015, p. 05). Segundo a autora, esta prática escorre não apenas em projetos de empresas privadas que gerem a verba pública, mas também, nas empresas que usam financiamento próprio.

Outro problema gerado pelos editais é o fato de que, por serem um mecanismo jurídico, eles apresentam um vocabulário próprio da área e, portanto, pouco acessível à grande parte da população brasileira. Isso sem levar em consideração que, pelo próprio caráter de ser um ato escrito, o edital já exclui do seu campo de atuação, a parcela analfabeta ou semi-analfabeta da população, que infelizmente, em nosso país, ainda é uma realidade. Portanto, torna-se imprescindível observar que o edital, apesar de surgir como elemento democrático, é em si também excludente. Na área cultural, por exemplo, o modelo de

formulários de apresentação de projetos artísticos importou, na maior parte deles, a lógica de produção escrita de um projeto acadêmico que tem regras e vocabulários próprios. Ao fazer esta importação, os gestores culturais responsáveis pelas instituições de incentivo e apoio às produções culturais não promoveram as adaptações necessárias à área da cultura. Sendo assim, quando os editais começaram a se tornar o principal instrumento de fomento, quem dominava a técnica da escrita de projetos eram os artistas que estavam dentro dos centros acadêmicos. E o funil vai se fechando ainda mais, pois não trata de qualquer artista, nem de qualquer curso acadêmico, sabemos que a maior parte das graduações em Artes, no país, nem sempre preparam seus estudantes para escrever projetos. Em geral, essa atividade é desenvolvida nos trabalhos de conclusão de curso ou, posteriormente, quando os estudantes se interessam em ingressar em um curso de pós-graduação. É muito pouco.

Com esse panorama, uma parcela dos artistas que estava produzindo fora da academia, não conseguiu acessar, inicialmente, este modelo implantado pelos editais ou, se conseguiu, se associou à alguma Produtora cultural. Sendo assim, de certo modo a “editalização” provocou ou revelou um *apartheid* social. De um lado, os intelectuais e acadêmicos das artes, do outro, os artistas que não entraram na universidade e os “marginalizados” socialmente (culturas populares, culturas indígenas, culturas afro-brasileiras etc.). Entretanto, a conduta democrática do governo Lula, através dos Colegiados Setoriais e das Conferências Nacionais de Cultura (CNC), foram ao longo dos oito anos desse governo, aprimorando este mecanismo junto à FUNARTE. Com o tempo, os projetos puderam ser submetidos gravados em áudio e não apenas escritos - esta ação tinha o objetivo de facilitar o público que tinha pouco domínio da escrita. Também foram abertos editais específicos para atender à Cultura Negra e Indígena, bem como editais que consideravam questões identitárias e de gênero.

Outra crítica, desenvolvida por PERNICIOTTI (2015), diz respeito ao modo como os editais estabilizam certos hábitos cognitivos nos artistas, determinando jeitos de compor projetos e obras. Para fundamentar este argumento, Perniciotti recorre aos estudos de Helena Katz e Christine Greiner, já trazidos por nós em capítulo anterior, que dizem respeito à Teoria Corpomídia: “com o tempo, a reprodução de algumas estruturas vai sendo especializada pelo corpo que, por sua vez, fica cada vez mais apto em transitar pelos caminhos já reconhecidos” (PERNICIOTTI, 2015, p. 08).

A rede de pré-disposições que vem propondo o processo de financiamento à cultura como um equivalente da política cultural se tornou um hábito cognitivo do corpo, que não é capaz de rejeitar as informações com as quais entra em contato, e, contaminado, passa a reproduzi-las. Como proposto anteriormente, o que se produz não está desassociado das condições de produção, e as manifestações artísticas têm sido testemunhas disso (PERNICIOTTI, 2015, p. 08-09).

Ou seja, se pensarmos como a autora propõe, poderemos compreender como as condições do meio são codeterminantes para a construção de hábitos cognitivos. Etimologicamente hábito, vem do latim *habitus* que significa condição, aparência, comportamento. A partir do século XIV a ideia de hábito começa a ser associada no senso comum com as “práticas costumeiras”, com a recorrência. Se observarmos bem, tanto a significação etimológica como a noção construída no senso comum, revelam-nos e coadunam com as pesquisas em ciências cognitivas sobre hábito como processo determinante na construção cognitiva dos seres humanos. A repetição tem um lugar bastante relevante na aprendizagem, pois o hábito se constrói com a recorrência de certos padrões. Entretanto, sabemos que tais repetições não se conformam como cópias, pois é característica do corpo não haver reproduções idênticas; a cada nova repetição, há taxas de permanências e de transformações. Cabe observar que na Teoria Corpomídia não se estabelecem hierarquias na coimplicação corpo-ambiente. Ambos se constroem mutuamente e em relações de contaminação.

Entretanto, cabe observar que algumas estruturas que configuram os contextos são bastante rígidas. Neste sentido, as imposições do meio ao corpo podem se dar de maneira pouco equilibrada, criando restrições significativas, como no caso dos editais. Observada sobre outro prisma epistemológico, em certa medida até contrária ao adotado por Perniciotti⁸¹, esta questão é debatida por Giltanei Amorim Paes⁸² em diálogos que perpassam pela sociedade disciplinar - delineada por Michel Foucault em *Vigiar e Punir*, e a sociedade de controle - defendida por Edson Passetti em *Anarquismos e Sociedade de Controle*. Importante compreender que na perspectiva de Giltanei, não se trata de uma

⁸¹ Na Teoria corpomídia com a qual Perniciotti dialoga, não há hierarquias entre corpo-ambiente, eles coevoluem em processos de contaminação; sendo assim, a estrutura dos editais e os artistas estabelecem redes de codeterminações onde um está modificando o outro mutuamente e ininterruptamente. Por outro lado, na perspectiva da sociedade de controle, o poder do capital envolve o corpo de modo a cooptá-lo a trabalhar alimentando o próprio sistema capitalista, neste caso o corpo/artista fica aparentemente sem chance de subverter a ordem do capital, pois até as subversões são fruto dessa cooptação.

⁸² É criador de dança, produtor e curador. Possui licenciatura em dança pela Universidade Federal da Bahia e é mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA - <http://lattes.cnpq.br/5049517194134588> (acesso em 23 de fevereiro de 2019).

transição da sociedade disciplinar para a do controle, estes dois paradigmas coexistem “de modo correlacionado, que por horas chocam-se, compactuam-se, complementam-se e organizam uma sociedade que conserva e reconfigura parâmetros controladores” (PAES, 2015, p. 12).

O argumento desenvolvido por Giltanei passa, principalmente, pelos modos de produção e os mecanismos de poder, vinculados ao capital financeiro. Ele observa que o entendimento de produtividade na sociedade do controle se difere do da sociedade disciplinar, na medida em que, na disciplinar se deseja adestrar o corpo de modo que ele reproduza padrões predeterminados. Há, neste caso, a evidência de uma dicotomia que prioriza o saber manual em detrimento do intelectual, separando-os cognitivamente, enquanto que, na sociedade do controle, o que se busca é controlar a potência inventiva e criadora. Assim mantém-se a dualidade: “o saber manual não é descartado, apenas é controlado” (PAES, 2015, p. 46).

Ao contextualizar esse argumento no campo da Dança, Giltanei tece uma crítica aos editais que remonta àquela ideia trazida anteriormente de que os editais são excludentes e provocam uma separação entre os acadêmicos e os artistas que estão produzindo fora das universidades. Para ele, as relações entre os fazedores da Dança e o Estado seguem os mesmos protocolos da produtividade da sociedade do controle. Em cada novo edital aberto, inúmeras propostas são inscritas e um pequeno grupo é selecionado, diante da quantidade de propostas não aprovadas ou de processos de criação que se desenvolvem sem apoio institucional. Os selecionados validam um discurso bem elaborado e compreendido nos termos exigidos pelo edital, “em outras palavras, os agentes da dança que operam sobre a lógica da produtividade intelectual parecem ter mais oportunidades de se relacionarem com os mecanismos de fomento do Estado do que aqueles agentes que estão ‘limitados’ ao trabalho manual” (PAES, 2015, p. 46).

Instaurados como dispositivos de exames, os mecanismos de fomento, com seus formulários de apresentação de propostas culturais elaborados para serem utilizados pelos agentes intelectualmente habilitados, instauram, nas relações entre os agentes da dança, as noções de meritocracia e competitividade. São mercedores dos financiamentos aqueles considerados retoricamente legíveis; aqueles que, julgados sob os novos parâmetros da produtividade intelectual da sociedade de controle, são considerados produtivos. Diante da nova ordem da intelectualidade como parâmetro de meritocracia, a competição se torna acirrada. O outro já não é visto, apenas, como possibilidade de associação criativa, mas também, como possível ameaça ou como possibilidade de alianças que viabilizem a apropriação e/ou manutenção de poderes no centro dos mecanismos de

financiamento estatais. E os que conseguem estar no centro do poder, no centro da legitimação do que é considerado ideal produtivo, acabam por se tornarem os exemplos a serem seguidos por aqueles que se encontram na margem. Noções de melhor e pior proliferam-se no campo da dança (PAES, 2015, p. 48).

É neste momento da discussão que Giltanei coloca em dúvida o nosso próprio argumento desenhado no capítulo anterior, quando apontamos o encontro como um contra-dispositivo capaz de impulsionar os artistas em seus grupos, núcleos e coletivos a transgredir as normas neoliberais, apontando para outros modos de associação e de produção. Para Giltanei, a rede tecida pelo capitalismo na atualidade entrelaça cooperação e competição. Encontramo-nos e cooperamos para sermos mais fortes e competir com os outros. Ou seja, talvez o próprio encontro seja provocado pelos poderes controladores que nos fazem acreditar que estamos cooperando porque queremos e não porque somos levados a isso. Essa perspectiva parece chegar a um lugar bastante fatalista. Somos todos cooptados pelo regime capitalista e todo movimento feito é sempre um modo de consolidar as estruturas já postas e gerar mais renda e mais competitividade.

É interessante que o argumento de Giltanei parta de Foucault para chegar nesse lugar, uma vez que o próprio Foucault sugere, ao tratar da biopolítica, uma saída que posteriormente foi desenvolvida por Giorgio Agamben, Antônio Negri e Michael Hardt, e que nos parece mais conveniente. Se sobre a vida age o biopoder (poder sobre a vida), irremediavelmente sobre esse poder age uma potência de vida indomável (biopotência). E, no encontro, na multidão, segundo NEGRI e HARDT (2005), é possível acessar a biopotência da multidão. Uma força contrária ao que está posto pelos poderes que se manifesta pela própria necessidade de se manter vivo. Como uma fita de fita de *möebius*: um lado é o avesso do outro.



Figura 32: Fita de *möebius*. Ilustração autoral (09/12/2018).

Porém, tentaremos remontar o que tangencia uma possível conversa entre as questões trazidas por Pernicciotti que fala sobre os hábitos cognitivos produzidos pelos editais nos corpos dos artistas e as ideias propostas por Giltanei, quando ele observa explicitamente as relações de controle na temporalidade prevista pelos editais: tempo marcado para elaboração do projeto, tempo marcado para a execução e tempo marcado para a prestação de contas. Restrições como estas não levam em consideração a temporalidade do próprio processo de criação, que não obedece a uma cronologia preestabelecida, mas que necessita de tempo de maturação e investigação, tempo para depurar as informações. Esse tempo é variável e depende de questões subjetivas que dizem respeito ao próprio fazer artístico.

Tal crise que se instaura entre o tempo do Estado com seus cronogramas de execução de atividades e o tempo da criação, leva os artistas a criarem trabalhos feitos em série. O objetivo deixa de ser a investigação e passa a ser a adaptação ao tempo de cada edital que surge. Condicionados a viver apenas desse mecanismo, alguns artistas criam hábitos como: escrever vários projetos que se adaptem aos recortes específicos de cada edital; desenvolver processos de criação que, em geral, compreendem 04 meses previamente definidos; fazer uma temporada que, em geral, prevê 12 apresentações; prestar contas em até 30 dias; já escrever mais outros projetos, quando não, simultaneamente à criação de um trabalho. “Deste modo, o tempo da criação tende a se dar por descontinuidades, interrupções.

Colabora com tais abordagens a ideia de que é sempre necessário inovar, uma vez que na lógica do curto prazo o novo é sinônimo de valor” (PAES, 2015, p. 40).

Observa-se ainda outra problemática diante deste contexto. Como os editais, em geral, são anuais, os artistas inscrevem projetos e alguns são selecionados. Ocorre que normalmente há um atraso convencional para o pagamento, que deriva sempre das “burocracias da máquina” para a liberação da verba. Quem não foi selecionado desta vez, cabe esperar outra edição no outro ano, ou o próximo edital de outra instituição. Os que foram contemplados começam seus processos em 4 ou 5 meses e apresentam seus trabalhos em temporadas quase que simultâneas. Depois, segue um período novamente sem muita produção e circulação de trabalhos até que o grupo do ano seguinte novamente cumpra este cronograma. Ou seja, cria-se assim no decorrer do ano, um período fértil de produções e um período de estiagem, uma vez que não temos até hoje políticas culturais que garantam a continuidade dos trabalhos no setor da Cultura.

Por fim, para deixar ainda mais tenso o contexto, sabemos que voltar em cartaz com um trabalho após o período de temporada previsto no edital é quase impossível. Existem demandas de produção e gastos que vão de aluguel de sala de ensaio, pagamento dos artistas e técnicos envolvidos, pagamento de pauta de teatro (quando for o caso), material de divulgação, etc. Ou seja, boa parte dos trabalhos criados nessa lógica de “política de editais” acabam após a primeira temporada. Alguns conseguem aprovar outro projeto em editais de circulação, mas isto quando a comissão examinadora não compreende que este projeto, por já ter recebido apoio no ano anterior, não deve ser aprovado neste ano também, dando assim oportunidade a outros que ainda não foram apoiados.

Diante deste contexto, é interessante remontar a uma questão já trazida anteriormente por Giltanei, mas agora de maneira mais aprofundada: a relação entre cooperação e competitividade enredada no sistema capitalista atual. É importante perceber que, diante da competitividade imposta pelos mecanismos de fomento que hierarquizam, classificam e qualificam os projetos inscritos, é natural que os artistas comecem a se articular em redes para entrarem com mais força nesta competição, uma vez que as competências específicas ampliam a força coletiva. Claro que a formação desses coletivos e grupos passam também por questões ético-estéticas, afetivas e não apenas econômica, apesar desse ser um dos pontos determinantes. Giltanei observa que no contexto da Bahia, houve um aumento significativo de coletivos e redes de artistas se constituindo, nos mais diversos segmentos

artísticos. Ele ainda percebe uma diferença entre esse modo de organização e o modelo de grupos e companhias, pois:

Estes parecem assumir um lugar de protagonismo na sociedade de controle, sobretudo se comparado aos grupos e companhias, mais recorrentes na lógica disciplinar. Operam por modos organizativos que apostam em relações mais transversais do que as dos grupos e companhias (onde a função do diretor/ensaiador tende a explicitar hierarquias e centralizações de poder similares à figura do chefe das instituições disciplinares) (PAES, 2015, p. 58).

No rastro desse pensamento onde Giltanei aponta distinções entre os modelos de articulações entre artistas, ele escolhe se delimitar aos coletivos por compreender que estes são exemplos que condizem mais com a sociedade do controle do que os grupos que, no seu entendimento, teriam mais a ver com a sociedade disciplinar. Entretanto, é importante observar que quando esses modelos “grupos” e “coletivos” são compreendidos de maneira mais generalista, podemos incorrer no risco de criar certas padronizações e homogeneizações - sabemos que existem diversos grupos que vêm operando de maneira mais flexível e menos disciplinar.

Neste momento de sua pesquisa, Giltanei nos lança uma questão preciosa para compreendermos os processos artísticos colaborativos e as redes de colaboração entre diferentes artistas no contexto atual do capitalismo:

Vale questionar se estes tipos de associação entre os agentes da dança não se apresentam de modo circunstancial para atender a uma demanda imposta ou, melhor dizendo, como estratégias de sobrevivência e de aquisição de poder frente à lógica da produtividade da sociedade de controle e das instituições do novo capitalismo (PAES, 2015, p. 60).

Para compreendermos melhor esta questão, é necessário antes de tudo perceber que esse modelo de trabalho em rede não é exclusividade dos contextos artísticos. Nos mais diferentes campos profissionais, é possível identificar modos de associações e colaborações que atendem aos projetos do capitalismo na contemporaneidade, afinal há um tempo que as lógicas socioeconômicas vêm projetando e desenvolvendo trabalhos em rede. A própria bolsa de valores com suas relações de acionistas e de interdependência entre moedas e multinacionais é um grande exemplo disso. Uma vez considerando que não é exclusividade das artes, mas reconhecendo este campo como parte de um contexto onde as relações de

poder do capitalismo promovem redes colaborativas, cabe levar em consideração a emergência dos núcleos e coletivos na Dança e no Teatro:

[...] seria ingênuo pensar que tal surgimento não está interessado, também, na mercantilização dos produtos artísticos, na visibilidade e legitimação de discursos, e na aquisição de poder. Seria ingênuo pensar que a força que promove a emergência desses tipos de associações é explícita como uma ordem superior que impõe obediências. A força pode ser sutil a ponto de sugerir sem obrigar, a ponto de estabelecer condições de participação na ordem dos discursos centralizados, a ponto de fomentar a formação das associações coletivas e de redes como estratégia de diminuir déficits ou de potencializar competitividades e produções de discursos frente aos mecanismos de fomento (PAES, 2015, p. 61).

Observemos que, dentre as diversas características que constituem os núcleos e coletivos de artistas no Brasil, podemos citar o fato de que cada integrante tem autonomia para propor seus próprios projetos, entretanto, pelo menos em termos de autoria, as propostas individuais são imediatamente reconhecidas como coletivas, uma vez que os produtos criados são representados e se abrigam embaixo do mesmo guarda-chuva: a marca do núcleo/coletivo. Neste sentido, podemos perceber que tais lógicas associativas não se diferenciam muito das fusões entre empresas, que buscam ampliar suas reservas de mercado a fim de se tornarem mais competitivas diante dos concorrentes. É neste sentido que se podem perceber as redes artísticas: não apenas como redes afetivas e estéticas, mas redes econômicas e com tensões de disputas de poder.

Perguntamos aos artistas dos coletivos envolvidos nesta pesquisa: uma vez se reconhecendo dentro desse sistema burocrático de “editalização”, como vocês conseguem tangenciar suas criações com um pouco mais de liberdade? Ou seja, seria possível subverter as regras estando dentro do jogo? É possível burlar o sistema, na medida em que se alimenta a própria engrenagem? Estamos subvertendo ou sendo cooptados?

No Núcleo VAGAPARA, Jorge Oliveira apresenta a dificuldade de estabelecer diálogos entre lógicas tão distintas. De um lado, o enrijecimento do ato escrito e das legislações e prestações de contas que o edital exige e, do outro, os artistas com ideias de processos de criação e o imponderável que o ato criativo demanda. Na medida em que os editais foram se consolidando na área da cultura, os artistas foram também se especializando para lidar com as questões relacionadas a ele. Inclusive buscar maneiras de driblar o enrijecimento desta estrutura, como afirma Olga Lamas:

[...] cabem cinco oficinas? Cabem três oficinas? Cabem sete pessoas em cena? Cabem três? Sei lá, quinze? Chama trinta! A gente ia sempre dimensionando os projetos de acordo com o edital, as ações que envolviam o projeto eram planejadas de acordo com o tamanho do edital e com o que ele propunha. Mas o material criativo, a criação, ela não era ditada, ou editada pelo edital, tipo, a gente botava a coisa no papel, e a gente sabia que do papel para a prática existia uma diferença grande (Olga Lamas, 2018).

Uma especificidade do VAGAPARA que merece atenção é o fato de que Isabela Silveira tinha grande experiência como produtora cultural e gestora em instituições públicas. Assim, todo seu conhecimento sobre os trâmites burocráticos, as brechas nas leis e as possibilidades de negociações eram trazidas para o coletivo, que aprendeu bastante com ela e pôde transitar com mais autonomia neste contexto.

No Grupo Dimenti, flagramos na fala de Jorge Alencar algo que atravessa o cotidiano de todos os artistas que lidam com os editais e as prestações de contas: como remodelar e atualizar seus orçamentos, diante das demandas que surgem no decorrer do projeto ou, ainda, diante do atraso de repasse dos recursos?

Criamos diversas estratégias para expandir os limites dirigistas dos editais com os quais fomos contemplados. No jeito de gerir e remodelar os orçamentos; de atualizar as metodologias previstas inicialmente; de potencializar ações de um projeto associando-o às atividades de outros projetos em curso etc. (Jorge Alencar, 2018).

Em muitos casos, os artistas apresentavam um orçamento inicial no projeto, sabendo que ele seria atualizado posteriormente. Estratégias como assinar recibos mais altos, juntar notas de outras compras que correspondiam ao material previsto no orçamento do projeto, entres outras saídas, acabavam sendo formas reais. Porém, em certa medida, ilegais. Nota-se que a maioria dos artistas e produtores recorrem a isso para liberar o dinheiro para outros gastos imprevisíveis que emergem durante a produção. Em outros casos, o remanejamento no orçamento se dava através de justificativas feitas às instituições que autorizavam ou não a mudança. O que prevalece aqui novamente é o poder de retórica de quem escreve para argumentar e convencer seu interlocutor, a instituição. Como veremos na fala de Isaura Tupiniquim do Coletivo TeiaMUV:

Nós sempre encontrávamos um jeito de fazer do nosso jeito. Sendo assim, sempre havia alguma subversão que fosse passível de ser justificada. Cumpríamos as metas e elaborávamos estratégias para o pleno funcionamento dos projetos, sem com isso, censurar possíveis alterações

no mesmo. E tudo isso carecia de muitas horas da nossa conversa e trabalho (Isaura Tupiniquim, 2018).

Esta característica também é observada na fala de Gustavo Bitencourt do Couve-flor, quando ele evidencia que o modo deles subverterem a lógica dos editais e do financiamento público era na proposição de projetos que dialogassem com os ideais e interesses do coletivo:

O que a gente procurava fazer era propor novos jeitos de pensar projeto artístico, que estavam dentro do que a gente propunha como coletivo. A gente não queria só produzir obras, a gente queria conectar pessoas, conectar campos da arte, campos do conhecimento, pensar a manutenção de uma comunidade de artistas, pensar o processo como foco e não o produto - e tudo isso era o que a gente levava pra nossa escrita e apresentava pras comissões avaliadoras, que nessa época não estavam tão acostumadas a ver esse tipo de coisa (Gustavo Bitencourt, 2018).

Os artistas, diante dessas falas mesmo que distintas, reconhecem a importância do investimento público na produção cultural. Percebe-se o quanto tais investimentos fazem a diferença para a produção dos agentes culturais. Apesar das críticas observadas e da instabilidade financeira que continua a pairar sobre a vida dos artistas, percebe-se a importância desse processo de abertura e descentralização de recursos. Também é possível observar que, pelo menos no que se refere à grande parte dos grupos, núcleos e coletivos de artistas da dança e do teatro, a relação com as empresas privadas ainda é bastante tímida, mesmo com as leis de incentivo fiscal operando até hoje.

O que acontece ainda é a concentração desses recursos. Atualmente, a crise política e econômica mundial e que, claro, atinge o Brasil, principalmente após a tomada do governo por Michel Temer, minguaram as poucas alternativas que existiam. A FUNARTE e o MINC, há dois anos, não lançam os editais específicos para cada segmento artístico e os artistas voltaram a ter de produzir na precariedade e com a falta de financiamento. O que vemos no cenário atual é a completa desvalorização da cultura em todas as suas manifestações.

Este contexto nos leva a refletir adiante sobre a instabilidade tanto na gestão, na gerência e na manutenção das instituições públicas de fomento à cultura, quanto nas condições de trabalho da maioria dos artistas da Dança e do Teatro no Brasil.

3.3 INSTABILIDADE, ESTABILIDADE, INSTABILIDADE.

Caminhando para a parte final desta tese, convido o leitor a retomar o assunto dos sistemas complexos. Tecemos, no decorrer destas páginas um panorama amplo, subscrito em uma rede de conexões que fala sobre os modos de produção dos artistas da Dança e do Teatro no Brasil atual. Reconhecemos pontos de tensão nessa rede que se apresentam como *nós* que provocam crises. A crise desestabiliza o sistema, provoca a necessidade de rever hábitos já construídos e estabelecer novos acordos.

Na medida em que o sistema ganha complexidade, ele aumenta sua capacidade de relação e de troca com outros sistemas bem como tolera mais a desorganização. Esse movimento não é nada propício. Pelo contrário, é tenso, bifurcado com arestas. Se por um lado a dinâmica de troca e de contaminação entre sistemas distintos provoca crise e tensão, por outro, como já foi dito, o sistema tende a criar hábitos e buscar o equilíbrio. Mas o equilíbrio para o sistema significa sua morte, significa parar de trocar. Compreender a complexidade significa assumir o desequilíbrio, a desordem e a instabilidade. MORIN (2011) fala que o universo inteiro é mistura de ordem, desordem e organização. Não podemos eliminar do universo o acaso, a dúvida, o imponderável.

A ordem para Edgar Morin é a repetição, a recorrência, a constância. Tudo que pode ser previsto com certa exatidão. Já a desordem é a irregularidade, a inconstância, o desvio, o acaso. Se no mundo só houvesse ordem, não haveria inovação, nem criação. Mas se só houvesse desordem não seria possível a existência, pois não teria nenhum ponto de estabilidade onde fosse emergir uma organização: “pode-se dizer, grosso modo, que quanto mais complexa uma organização, mais ela tolera a desordem. Isso lhe dá vitalidade, pois os indivíduos estão aptos a tomar iniciativa para resolver tal ou tal problema sem ter de passar pela hierarquia central” (MORIN, 2011, p. 93).

Em termos evolutivos é possível perceber que tal processo não é linear. O movimento é de avanços e retrocessos. Isso se observa, também, na história das sociedades; não se caminha apenas para frente e com certezas. A complexidade coincide com a incerteza, com a contradição e com o acaso. Morin fala sobre o princípio da *black-box* - reconhecer o objeto de modo à contorná-lo, pô-lo entre parênteses. A partir da análise das entradas do sistema (*input*) e das saídas do sistema (*output*) busca estudar os resultados do funcionamento do sistema sem, no entanto, adentrar no mistério da caixa preta, “ora, o problema teórico da complexidade é o da possibilidade de entrar nas caixas-pretas” (MORIN, 2011, p. 35).

Então, estamos aqui adentrando as caixas pretas e vasculhando os mistérios a fim de revelar os problemas e as tensões nos modos de produção dos artistas da Dança e do Teatro.

Dito isto, voltemos a observar que, no início deste capítulo, apresentamos um breve panorama da estruturação, da fragilização e da recorrente desestruturação do MINC e das políticas públicas de fomento à Cultura. A instabilidade histórica que observamos no MINC e na FUNARTE repercute como um efeito cascata, provocando instabilidade nas produções artísticas e na vida dos artistas que buscam maneiras de viver do seu trabalho em um contexto que não apresenta muitas alternativas. Vive-se em uma corda bamba, entre o não ter investimento do Estado e ter os editais que premiam um número quase irrelevante diante da demanda real. Entretanto, a necessidade inventiva dos artistas está sempre ali. A potência de vida que teima em resistir. Buscam sempre alternativas para criar a partir da precariedade. Mas, viver de gambiarra e nessa instabilidade constante também provoca hábitos no corpo, como vimos. Aprende-se a viver com pouco e a criar alternativas. Como diz Isabela Silveira “na falta eu performo, na fartura eu fico sempre confusa”. Assim, nos acostumamos a viver na falta, desejando um dia ter condições de trabalho que permitam a almejada estabilidade financeira.

Quando o grupo, núcleo ou coletivo ganha um edital de manutenção⁸³, parece resolver este problema, pois se concretiza a possibilidade de ter a estabilidade desejada. No entanto, trata-se de uma pseudo-estabilidade, financiada por um mecanismo de fomento que tem um tempo de execução mais estendido. Justamente por ter essa temporalidade, a maior parte dos editais de manutenção de grupo tem mais de uma prestação de contas - parcial (1 ou 2) e final. A liberação da verba também é distribuída, mediante a aprovação da primeira prestação, depois libera-se a segunda parcela e assim por diante. O edital de manutenção de grupos, em tese, daria condições necessárias para a continuidade dos trabalhos artísticos durante um ou dois anos. Porém, acaba por gerar instabilidades nas relações que se encontram atadas à execução de um projeto longo, às prestações de contas geralmente muito exigentes e com pouca maleabilidade, e à necessidade de centralizar algumas funções.

As condições burocráticas e enrijecidas da maioria dos editais de manutenção provocaram alguns problemas para os núcleos e coletivos pesquisados. Observamos, em diferentes falas do Couve-flor, do Núcleo VAGAPARA e do Coletivo TeiaMUV, questões

⁸³ Os editais de manutenção de grupos que me refiro são a nível estadual na Bahia via SECULT e FUNCEB, com verba do Fundo de Cultura. E a nível nacional financiado pela Petrobrás. A FUNARTE não teve editais específicos para esta categoria, mas abria espaço em algumas edições do Edital de Dança Klauss Vianna também para projetos de manutenção de grupo.

comuns. Como centralizar funções como produtor, gestor financeiro e proponente do projeto? Funções que sustentam, dão condições e limites para que as outras atividades aconteçam. Esses coletivos criaram o hábito de trabalhar com alternância de funções e de lideranças. Aí de repente alguém tem que assumir por um ou dois anos a mesma função? E começam a aparecer problemas como, quem cobra dos outros os prazos, quem contabiliza as ações que já foram executadas, quem faz os pagamentos das contas etc. E o lugar da centralização da hierarquia começa a virar um peso.

O que percebo é que a submissão ao edital em favor da aparente estabilidade proporcionada por este mecanismo de fomento, muitas vezes, fere ideologicamente o coletivo. Os artistas se veem tendo de realizar certas ações e se organizar de um modo que é contraditório com seus desejos de construção coletiva. Estas tensões acabam gerando instabilidade dentro do coletivo. E os integrantes já não se veem mais entusiasmados para trabalhar e desenvolver o projeto juntos.

Então, a instabilidade no campo das políticas públicas, gera um contexto instável para a atuação dos artistas. Os artistas, por sua vez, vivendo em contexto instável, criam hábitos de sobrevivência, mas desejam a estabilidade. O edital de Manutenção de Grupos Artísticos traz a estabilidade temporária, mas a burocracia, os entraves na gestão pública e a necessidade de centralizar certas funções para lidar com as exigências do edital, provocam instabilidade nos grupos, núcleos e coletivos.

Não podemos afirmar que tal instabilidade, gerada pelo edital de manutenção, provocou o fim desses grupos. Seria muita ingenuidade tratar o objeto de forma tão linear e causal. Sabemos que, em cada contexto específico, em cada grupo, núcleo ou coletivo houve questões singulares e distintas. Entretanto, o desgaste para lidar com as regras do edital potencializou, de forma negativa, as diferenças entre integrantes.

No caso do Núcleo VAGAPARA, ao final do projeto de manutenção ainda houve uma nova montagem. Mas, o coletivo já não tinha mais o mesmo entusiasmo e motivação; após a temporada de estreia foi se dispersando. Até que um dia, eu mandei um e-mail me desligando oficialmente e os demais foram afirmando também que já não fazia mais sentido compor o coletivo.

Os *couves*, como se chamavam os integrantes do Couve-flor, entenderam o final do coletivo ainda no decorrer do edital de manutenção. O projeto previa dois anos de execução e, ao final do primeiro ano, eles conversaram e decidiram escrever cada um uma carta aberta de finalização do coletivo e publicá-las.

O final do Grupo Dimenti foi decisão tomada por Jorge Alencar e Ellen Mello, de manterem a produtora e transformarem o modelo de grupo em outra coisa. Uma espécie de produtora/plataforma de criação artística. Para Jorge Alencar o projeto de manutenção foi uma forma de reconhecer que os interesses já estavam caminhando em direções muito diferentes. Então, eles resolveram montar um espetáculo, produzir um filme e uma exposição como celebração do fim e dos novos começos.

O Grupo Alvenaria de Teatro estava tentando se reorganizar após a saída de Daniel Guerra e de Raiça Bomfim, quando foram informados que iriam receber a verba para executar o projeto de manutenção. Eles resolveram cumprir as metas e executar o projeto, mas ao finalizarem o período do edital pararam de trabalhar juntos.

E as mulheres do Coletivo TeiaMUV não afirmam o fim dos trabalhos. Hoje, elas moram em cidades diferentes, mas mantêm um grupo nas redes sociais e se falam com alguma frequência. Às vezes, até planejam voltar a fazer algum projeto juntas, mas essa ideia ainda não se concretizou desde o final do edital de manutenção.

Relatar a maneira como cada coletivo escolheu terminar ou não seus trabalhos juntos, tem a ver com o entendimento de que a degradação, a desestruturação, a desintegração, a morte e até o movimento de fechar ciclos, fazem parte do processo de todo sistema: “o fenômeno da desintegração e da decadência é um fenômeno normal. Ou seja, o normal não é que as coisas permaneçam tais como são, pelo contrário, isso seria inquietante. Não há nenhuma receita de equilíbrio” (MORIN, 2011, p.89). Assim, não se trata de uma perspectiva romantizada, nem fatalista - isso inclusive reduziria esse objeto de estudo. Sabemos que o fim dos grupos, núcleos e coletivos não delimita a morte da rede e dos sujeitos.

Então perguntamos: o que fica para além do fim dos coletivos? A experiência de ter vivido o encontro. O encontro como contra-dispositivo à política do capital. O encontro como possibilidade de troca, como construção de ambientes democráticos, como modo de emancipação e de ação nas micropolíticas, como reflete Isabela Silveira, sobre o processo com o VAGAPARA e seu fim:

[...] a gente chegou a resultados concretos, financeiros. Demonstrando que sim, é efetivo. Sim, é possível. Sim, é funcional. Sim, faz bem. Sim, dá resultado. Eu pego o portfólio e assim, bicha a gente produziu, viu?! Tá vendo que não precisa ser tudo sofrido, doído, maltratando, disputando, se matando? Eventualmente muitas vezes vai ser cansativo, chato, um porre, mas eu não tenho que pesar mais, é mais doloroso (Isabela Silveira, 2018).

O que se aprende com o encontro não fica lá depois que a convivência termina. Isabela Silveira reflete sobre isso quando afirma que o currículo seguiu com ela, as memórias da vivência seguem com ela, os laços de afeto permanecem e o crescimento artístico foi para a vida. O que se gerou de subjetivamento não ficou lá quando terminou o coletivo. De maneira geral, todos os artistas entrevistados falam de como a experiência nos coletivos transformaram os artistas que continuam sendo. E o que se aprendeu, continua a reverberar infinitamente em suas práticas como professores, gestores, críticos, curadores ou artistas.

Assim, vai ser também quando você (leitor/leitora) terminar de ler essas páginas. Você pode terminar de ler a tese, mas as discussões postas e as relações que você criou, ao entrar em contato com minhas ideias desenvolvidas aqui, permanecerão com você.

3.4 OUTROS NÓS

O encerramento deste capítulo traz consigo o a finalização da própria tese. E com isso as (in)conclusões e os apontamentos de possíveis desdobramentos para a pesquisa. Ao final de cada capítulo apresentamos os *entre nós* que tecem considerações preliminares acerca de cada *nó da questão*. Por este motivo, a fim de não nos tornarmos repetitivos, mas ao mesmo tempo possibilitar ao leitor uma visão mais geral da tese, resumirei os principais conceitos apresentados nos capítulos anteriores por meio do mapa conceitual e, na sequência, tecerei as considerações específicas deste capítulo.

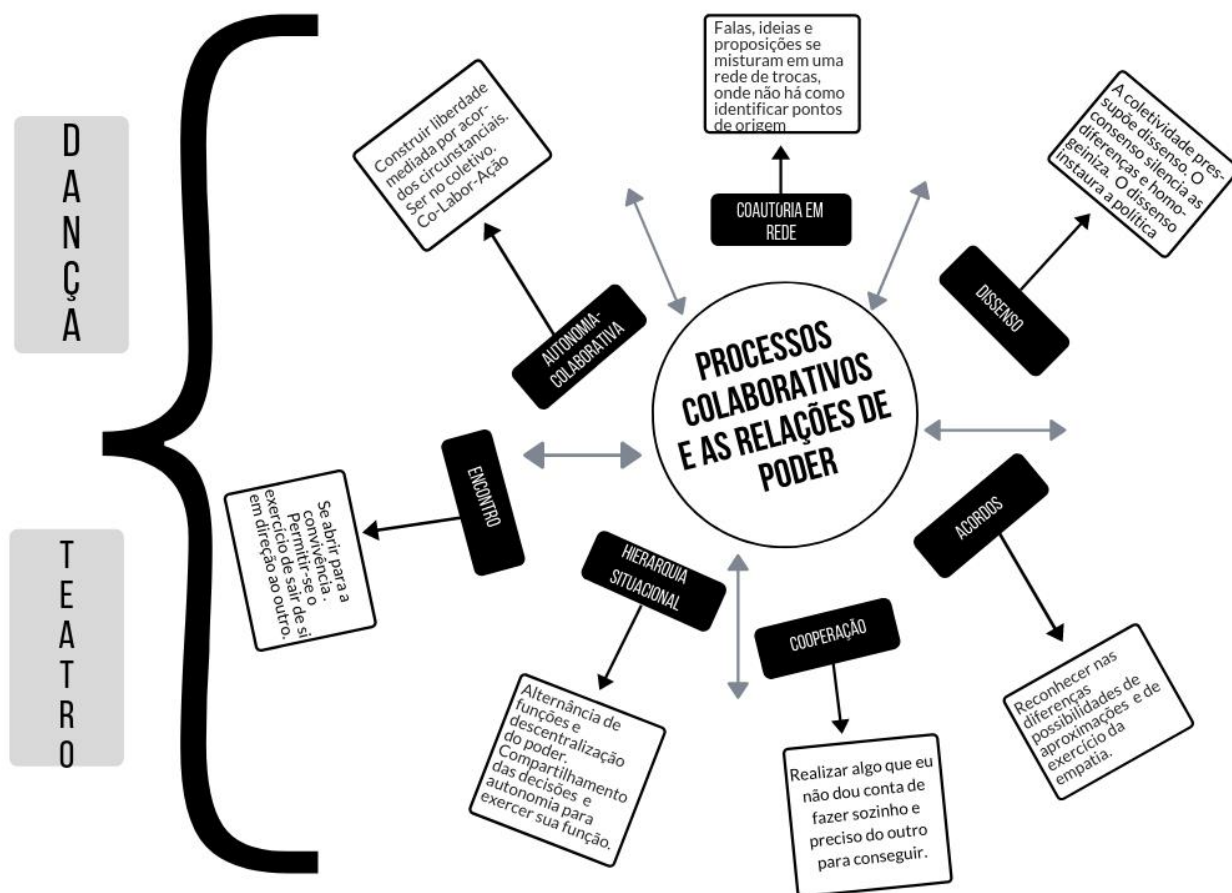


Figura 33 – Mapa conceitual. Imagem autoral.

Após essa síntese em mapa, encaminho alguns enlaces considerativos sobre a discussão do Capítulo 3. Neste momento da tese, remontamos um breve histórico das políticas públicas ligadas à área da cultura no Brasil e identificamos alguns problemas. Os primeiros relacionam-se com o que RUBIM (2011) reconhece como: ausência do Estado nas políticas públicas de incentivo à cultura, a instabilidade das gestões e a descontinuidade dos projetos, e o autoritarismo por parte dos gestores.

Getúlio Vargas (1930- 1945), quando presidente, inicia uma superação em relação à ausência do Estado e começa a pensar e implementar políticas específicas para área da Cultura e criar instituições para gerir essas demandas. Muitos anos se passaram e a cultura permanece sucateada e sem financiamentos efetivos e duradouros. No Governo de Luis Inacio Lula da Silva (2003-2010), com a nomeação do cantor e compositor Gilberto Gil para

Ministro da Cultura no primeiro mandato, tivemos finalmente avanços no sentido de democratizar o acesso ao financiamento e criar mecanismos de atuação da sociedade civil na implementação de políticas para a área. Ou seja, avançamos em termos de superar o autoritarismo até então vigente nos diferentes modos anteriores de governar. Entretanto, a questão da instabilidade nunca foi superada ou amenizada. O histórico que apresentamos revela tanto a instabilidade no cargo de ministro do MINC, quanto a instabilidade da existência do próprio MINC e, ainda, a descontinuidade de projetos anteriores pelas escolhas das novas gestões.

No período com um pouco mais de estabilidade que identificamos nos dois mandatos presidenciais de Lula, com a passagem de Gilberto Gil e Juca Ferreira pelo ministério, tivemos a afirmação dos editais como meio de distribuição do dinheiro público entre os fazedores das Artes. Este mecanismo democratiza em parte o acesso, na medida em que cria condições comuns de participação e impõe à uma comissão de seleção a avaliação e seleção dos projetos premiados/financiados. Por outro lado, por ser escrito num formato em que os termos jurídicos são exacerbados se torna excludente, pois constrange e impossibilita uma parcela da população que não se familiariza com esses rebuscamentos da linguagem.

O processo de “editalização” também cria condições de acompanhamento dos gastos do dinheiro público, por meio das prestações de contas, mediante a aprovação via parecer de um técnico da instituição implicada. Esse mesmo mecanismo que permite conferir o que foi proposto no projeto e o que foi realizado, também cerceia a criação dos artistas, pois a depender do fundo de pagamento do edital, não é permitido comprar uma série de materiais descritos na lei de licitação. E as prestações de contas são muitas vezes rígidas. Então, além da “editalização” vem junto um movimento de burocratização imposto ao fazer artístico.

E como os artistas têm se comportado? Na amostra pesquisada, observa-se que em geral eles se submetem às regras do referido edital. Usam a criatividade e a inventividade para propor projetos naquela forma exigida e subvertem na hora da criação. Todos eles reconhecem que há uma diferença e um caminho a ser trilhado entre o projeto e a criação em si.

Por fim, observam-se os editais de manutenção de grupos artísticos, criados para dar condições de manter os trabalhos dos artistas durante o período de execução do projeto e do edital. Com ele, os artistas teriam estabilidade para desenvolver suas atividades. Entretanto, a centralização de algumas funções e hierarquias, o desgaste com as prestações de contas e

as demandas burocráticas, acabam, muitas vezes, provocando instabilidades em todo o coletivo.

Mas, não é possível dizer, pelo menos com os dados pesquisados, que o edital de manutenção seja o causador do fim dos coletivos. Toda coletividade tem uma temporalidade também. Todo encontro se transmuta em memória, aprendizagem e hábitos. O fim dos coletivos não significa o fim da trajetória artística dos envolvidos nos coletivos. Tanto a emergência, quanto a decadência dos coletivos, fazem parte do circuito sistêmico que se expande em rede.

Ao final desta tese pudemos observar uma mudança de posicionamento da questão inicial que era pensar os grupos de artistas com modos de organização menos centralizadores e mais flexíveis, em termos de hierarquia e autoria, como estratégias de fuga do bipoder. Constatamos que tais modos organizacionais que preveem cooperação, colaboração, mudanças de lideranças, descentralização do poder, são estratégias do próprio bipoder. Ou seja, trata neste sentido não de uma linha de fuga, mas de um ajustamento dos artistas à realidade atual do capitalismo. A possibilidade de criar linhas de fuga não se revela no como os grupos se organizam, mas no fato dos artistas se encontrarem. Como esses encontros se entrelaçam?

Neste momento, penso nos muitos que estão nessas páginas. Lembro-me das conversas com os amigos, do olhar atento da banca no exame de qualificação, dos colegas que me concederam entrevistas, das conversas com minha orientadora, dos autores e autoras com quem partilhei das ideias em páginas de livros. Enfim, do caminho percorrido e tecido junto.

Ao finalizar este texto, retomo a ideia do encontro. O encontro como ferida aberta, como poder da vida - a biopotência, como pulso de vida. O encontro que provoca dor, crise, desconfortos. Que faz repensar, sair da caixa e abrir as janelas para a diferença adentrar. Aceitar o dissenso! Militar pelo direito de pensar diferente. Criar condições de estarmos juntos. Não apenas no sentido de coletivos artísticos que vão surgir e acabar, como sempre ocorreu. Falo de nos encontrarmos de maneira aberta ao diálogo, à escuta. Encontros movidos pelo respeito às diferenças e pela busca de condições mais justas e igualitárias para todos. Encontros que gerem movimentos em contramão à distopia, onde possamos alimentar utopias de novos modos de ser. Modos de ser em Dança, em Teatro. Percebo que esta tese não se conclui como um trabalho otimista; pelo contrário, escrevo com os pés no chão, aterrados. Porém, quando levanto a cabeça e me desvio da tela do computador, consigo

enxergar outras formas, outros modos de ser, diferentes da página retangular do *Word*. E é isso, sobre desvios que estou falando. Sobre olhar de outros jeitos. Sobre perceber com todos os sentidos.

E, nas paisagens, encontrar outros olhares. Segurar nas mãos de quem deseja construir JUNTO. E não soltar jamais. RExistir. RESistir. REexistir. Insistir para existir.

TERCEIRO DESENHO DA PESQUISA

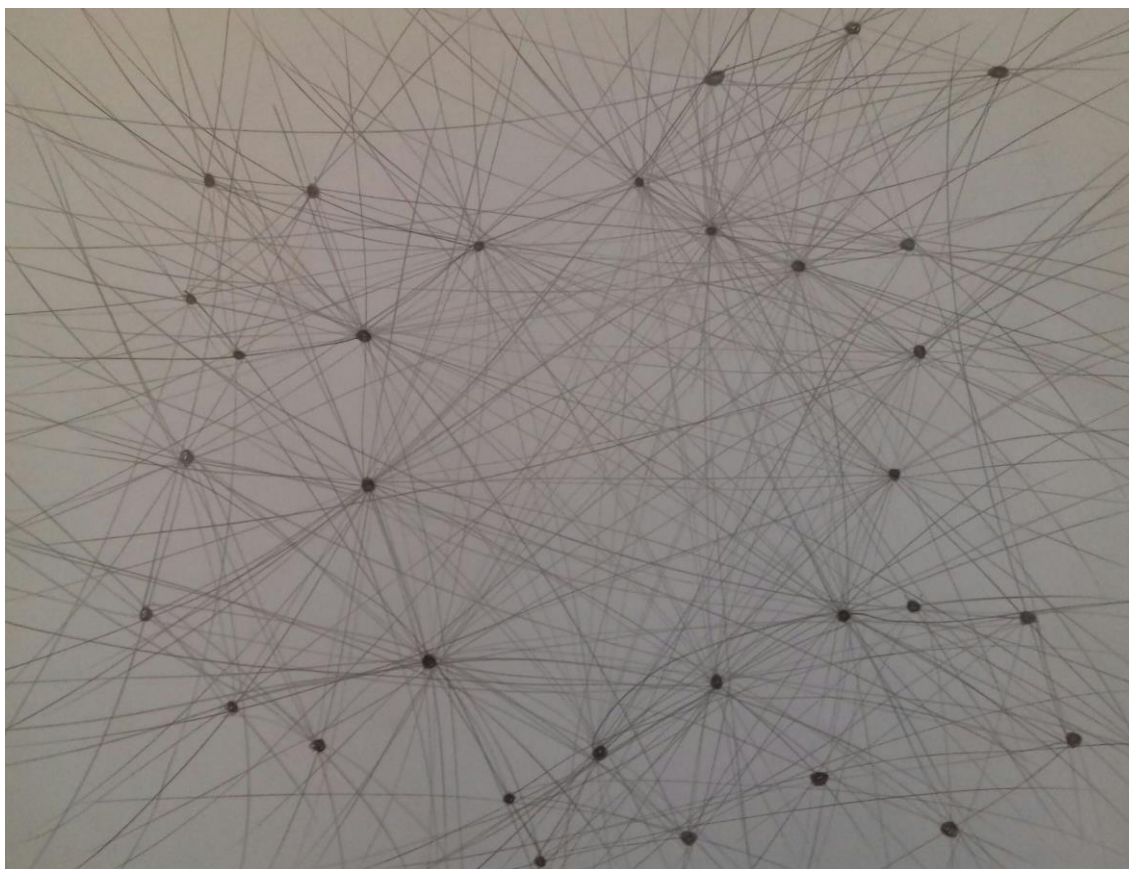


Figura 34 - Terceiro desenho da pesquisa. Imagem autoral (Junho/2018).

A compreensão de que processos artísticos em colaboração são emergências nas redes de relações tecidas por cada pessoa, revela a própria vida como uma grande teia de encontros e trocas. Neste sentido, fazer arte é circunstância do viver. Ao delinear este desenho, já não fazia mais sentido demarcar as fronteiras que configuravam o coletivo. Afinal não integramos apenas um grupo, temos amigos, familiares, colegas de trabalho etc. O terceiro desenho fala sobre esse *acentramento* do coletivo, ele deixa de ser o núcleo que faz convergir em sua direção as outras relações para além do grupo e se dilui na rede de relações que é o viver.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção**. Tradução: Iraci D. Poleti. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. **Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I**. Tradução: Henrique Burigo. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. **Profanações**. Tradução Selvino J. Assman. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2007.

ARAÚJO, Antônio. **A gênese da Vertigem: o processo de criação de o paraíso perdido**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2011.

BARRETO, Ivana. Criar Possíveis: entre o um e os muitos *in* **Anais II Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança**. Salvador: ANDA, p. 01-11, 2012.

_____. **Autoria em rede: modos de produção e implicações políticas**. São Paulo: 7 Letras, 2017.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade: a busca por segurança no mundo atual**. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2003.

BOTELHO, Isaura. A política cultural e o plano das ideias *in* RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre (org.). **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: Edufba, 2007.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.

CALABRE, Lia. Políticas culturais no Brasil: balanço e perspectivas *in* RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre (org.). **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: Edufba, 2007.

CARMO, Carlos Eduardo. **Entre Sorrisos, Lágrimas e Compaixões: implicações das Políticas Públicas Culturais Brasileiras (2007 a 2012), na produção de artistas com deficiência na Dança**. (Dissertação – Mestrado em Dança, Universidade Federal da Bahia). Salvador, 2014.

COELHO, Teixeira. **Dicionário Crítico de Política Cultural (verbetes)**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

DENZIN, Normam; LINCOLN, Yvonna e colaboradores. **O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens**. . Porto Alegre: Bookman e Artmed, 2006.

DORA, Leão. As relações de poder: apontamentos para contribuir com uma reflexão no setor cultural *in* **Revista do Programa de Pós-graduação em Dança**. Salvador, n. 1. p. 48-60, 2015.

DUARTE, André. De Michel Foucault a Giorgio Agamben: a trajetória do conceito de biopolítica *in* Ricardo Timm de Souza; Nythamar Fernandes de Oliveira. (Org.). **Fenomenologia Hoje III: Bioética, biotecnologia, biopolítica**. 1. ed. Porto Alegre: Editora da PUCRS, p. 63-87, 2008.

ESPOSITO, Roberto. **As pessoas e as coisas**. Tradução: Andrea Snturbano e Patricia Peterle. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016.

FIADEIRO, João e EUGENIO, Fernanda. Secalharidade como ética e como modo de vida: o projeto AND_LAB e a investigação das práticas de encontro e de manuseamento coletivo do viver juntos *in* **Revista Urdimento**. CEART/ UDESC, Santa Catarina, n. 19, p. 63-71, 2012.

FIGUEIREDO, Antônio Macena. Ética: origens e distinção da moral *in* **Saúde, Ética & Justiça**. USP, São Paulo, p.01-09, 2008.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? *in* **Ditos e Escritos III: Estética, literatura e pintura, música e cinema**. Tradução Inês Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2011.

_____. **História da Sexualidade 1: A vontade de saber**. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. 6. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2017.

_____. **Microfísica do poder**. Tradução: Roberto Machado. 24. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2007.

HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. **Declaração – isto não é um manifesto**. Tradução: Carlos Szlak. São Paulo: n-1 edições, 2014.

LAZZARATO, Maurizio. Para uma definição do conceito de biopolítica *in* **Revista Lugar Comum**. UniNômade-Brasil, n. 5-6. p. 81-96, 1999.

MARINELLI, R. Por uma ética/estética dos encontros *in* **Corpomeiologia – conexões artes visuais-dança**. Org. do Coletivo Couve-Flor, Ed. Gustavo Bitencourt. Curitiba, 2007.

MARINHO, Nirvana. **Autoria: qual é a da dança?** (2007). Disponível em: <<http://idanca.net/lang/pt-br/2007/08/21/autoria-qual-e-a-da-danca/4787>>. Acesso em: 15 de mar. 2017.

MARTINS, Beatriz Cintra. Autoria e propriedade: inflexões e perspectivas de uma relação em crise *in* **LOGOS - comunicação e universidade**. Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação UER, v. 20, n. 02, p. 32-43, 2013

MIGUEL, Luis Felipe. **Consenso e conflito na democracia contemporânea**. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

MONTEIRO, Fábio. **Coreografia da Burocracia: implicações políticas nos processos criativos em dança.** (Dissertação – Mestrado em Dança, Universidade Federal da Bahia). Salvador, 2014.

MORIN, Edgard. **Introdução ao pensamento complexo.** 4. ed. Porto Alegre: Sulina, 2011.

MOURA, Gilsamara. **Corpo da multidão: dança e políticas públicas.** São Paulo: Hucitec, 2018.

_____; EMILIO, Douglas (org.). **Ágora: modos de ser em dança.** Alumínio: Jogo de Palavras, v. 01, 2018.

NACHMANOVITCH, Stephen. **Ser criativo: o poder da improvisação na vida e na arte.** Tradução Eliana Rocha. 5 ed. São Paulo: Sumos, 1993.

NEGRI, Antonio. **Biocapitalismo.** Tradução Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Iluminuras, 2015.

NETO, Joachin Azevedo. A noção de autor em Barthes, Foucault e Agamben *in* **Revista Floema.** UESB, v. III, n. 10, p. 153-164, 2014.

PAES, Giltanei. **As Relações de Controle entre os Agentes da Dança e o Estado na Bahia: centralizações de poder e pulverização do dissenso.** (Dissertação – Mestrado em Dança, Universidade Federal da Bahia). Salvador, 2015.

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

PELBART, Peter Pál. **Biopolítica.** Revista Sala Preta. n. 07, p. 57-65, 2007.

_____. A vida desnudada *in* GREINER, Christine e AMORIM, Claudia (Org.). **Leituras da Morte.** São Paulo: Annablume, 2007.

_____. Poder sobre a vida, potência de vida *in* **Revista Lugar Comum.** UniNômade-Brasil, n. 17. p. 33-43, 2008.

_____. **Vida Capital.** São Paulo: Iluminuras, 2003.

PERNICIOTTI, Fernanda. Editalização: uma questão de tempo *in* **IV Encontro Nacional de Pesquisadores em Dança.** Santa Maria: ANDA, p.1-11, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política.** Tradução Mônica Costa Netto. 2. ed. São Paulo: EXO experimental org; Editora 34, 2009.

_____. O dissenso *in* NOVAES, Adauto. (Org.) **A crise da razão.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. A comunidade como dissentimento *in*: DIAS, Bruno Peixe; NEVES, José. (Coord.). **A política dos muitos: povo, classes e multidão.** Lisboa: Tinta da China,

2011.

ROCHA, Lucas Valentim. **Processos Compartilhados em dança: experiências de criação e aprendizagem.** (Dissertação – Mestrado em Dança, Universidade Federal da Bahia). Salvador, 2013.

RUBIM, Antonio Albino. **As políticas culturais e o governo Lula.** São Paulo: Editora Fundação Persel Abramo, 2011.

SALLES, Cecília. **Gesto Inacabado: processo de criação artística.** 5. ed. São Paulo: Intermeios, 2011.

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

_____. **Redes da Criação: Construção da obra de arte.** 2. ed. São Paulo: Editora Horizonte, 2006.

SENNETT, Richard. **Juntos: os rituais, os prazeres e a política da cooperação.** Tradução Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2012.

SETENTA, Jussara. **O Fazer-dizer do corpo: dança e performatividade.** Salvador: EDUFBA, 2008

VIEIRA, Eduardo; SANTOS, Flávia Santana e SILVA, Maicyra Telles Leão e. Autoria e sua dimensão compartilhada *in* **Anais do V Colóquio Internacional Educação e Contemporaneidade.** São Cristóvão: EDUCON, p. 1-13, 2011.

ANEXOS

ANEXO A – Questionários enviados aos artistas dos grupos, núcleos e coletivos

Questionário de Pesquisa

Este instrumento é o início de uma proposta de conversa que será parte fundamental da pesquisa de doutorado de Lucas Valentim Rocha intitulada (provisoriamente) **PROCESSOS DE CRIAÇÃO COMPARTILHADA E AS RELAÇÕES DE PODER: POLÍTICAS DA CONVIVÊNCIA** que integra o Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, com a orientação da Profa. Dra. Gilsamara Moura. O trabalho tem como interesse principal analisar como certos artistas cênicos vem respondendo as estruturas e relações de poder em processos de criação colaborativa na atualidade. O cenário da pesquisa delimita uma mostra de artistas brasileiros que integraram grupos, núcleos ou coletivos a partir do final da década de 90. Em algum momento da trajetória desses agrupamentos, eles foram selecionados por um edital de Manutenção de Grupos, quer tenha sido em nível Municipal, Estadual, Federal ou até mesmo por iniciativa de empresas privadas. Outra característica comum entre eles é o fato de hoje não existirem mais em sua configuração de coletividade.

Sua participação é muito importante para a realização desta pesquisa, esperamos poder contar com sua colaboração. E desde já agradecemos as disponibilidades e interesse.

Gilsamara Moura
Lucas Valentim Rocha

Nome: Daniel Guerra

Grupo: Alvenaria de Teatro

SOBRE O EXERCÍCIO DA COLABORAÇÃO

1. Como você observa, em sua trajetória artística, o desenvolvimento de redes colaborativas?
As redes são essenciais para agir de forma mais independente com relação ao vaivém das políticas governamentais de cultura e aos setores de marketing das grandes empresas, a despeito da dificuldade (impossibilidade?) intrínseca de iniciativas coletivas a longo prazo, principalmente quando não tem uma estrutura hierárquica consolidada e harmoniosa e uma relação monetária profissional e enraizada.
2. Você integrou um coletivo de artistas que trabalhou intensamente durante um tempo juntos. Nesta experiência, como você observa as potências e as dificuldades da criação desse ambiente comum?
A maior dificuldade, sem sombra de dúvidas, é o estabelecimento da hierarquia de funções, para o bom funcionamento do coletivo. Se no coletivo reina uma ideologia da colaboração “sem hierarquia”, por exemplo, no início tudo correrá bem, mas com o passar do tempo, emergirá entre todos uma estrutura hierárquica até então reprimida, que delegará a uns muito trabalho, e a outros, pouco. É normal que ao fim dois ou três terminem sustentando a coisa toda nos ombros, sem poder assumir isto como função original e estabelecida, o que impede que os benefícios do trabalho venham e o acolham. A negação da hierarquia (funcional, e não “meritocrática”, bom dizer) dentro de um coletivo é catastrófica. Boa parte dessa catástrofe, é claro, tem origem na ausência do dinheiro como motor de sustento do trabalho.
3. Como se dava a organização do coletivo em termos de gestão, produção e criação de trabalhos artísticos? Como você reflete, atualmente, acerca desse modo de organização? Você reconhece o exercício da autonomia e da colaboração? De que modo?
O Alvenaria passou por muitas transformações. No início o papel do diretor era muito proeminente. Nessa época não existia um pensamento de gestão e produção do coletivo enquanto empresa. Depois os atores começaram a ganhar autonomia e a função do diretor começou a entrar em crise. Isso foi alterado pela mudança estética dos trabalhos, ao mesmo tempo em que alterou estas. Nessa época de dissolução das funções, o território da produção e gestão do coletivo começou a ser aberto e as decisões eram muito mais equânimes. Entretanto, de alguma forma aquela anterior estrutura hierárquica permanecia. Ainda existiam focos de liderança, que eram dubiamente exercidos, e isso provocava os sintomas que citei na primeira questão. Hoje vejo que um coletivo deve se organizar

como empresa independente, de capital curto, e deve pensar em estratégias de gestão desde o início. Mas também não acredito muito nisso. Isso seria apenas o modus operandi que funcionaria no mundo de hoje, tal como o vejo. Ao mesmo tempo, acho que a ideia de coletividade como “mudança de mundo” e como “família” são ideias igualmente absurdas. Uma coletividade deve ser erigida por alguma potência/desejo que emergja entre os participantes, e deve durar enquanto estes existirem, e só.

4. Você reconhece uma possível ética e uma estética própria desse encontro em coletivo? Se sim, como você observa isso?

A emergência e a política específica desses encontros coletivos é justo a indiscernibilidade entre ética e estética. Uma altera a outra, e na verdade, uma já é a outra. Isso, á claro, em coletivos honestos com suas próprias fundações.

SOBRE AS RELAÇÕES DE PODER

5. Partindo do pressuposto de que a escolha de investir na convivência e na colaboração como modo de criar e de atuar artisticamente é também uma tomada de posição e uma resposta a um contexto sócio-político, como você analisa esse contexto no período em que o grupo existia?

O grupo surgiu de três fatores socio-políticos bem delineados: 1) A emergência das políticas de editais e demais mecanismos de fomento à cultura através do novo governo petista. 2) Uma mudança temporária da estrutura curricular na ETUFBA, que passou a ter turmas fixas durante todo o período de curso. Isto fez com que os alunos se encontrassem e conversassem nas suas singularidades com muito mais frequência 3) A ideia - minha, como fundador - de que não haveria como subsistir fazendo teatro (como experimentação de vida, é claro) em Salvador sem essa organização colaborativa.

6. Como se dava a organização das funções no coletivo? Havia trânsito e alternâncias ou as funções eram mais fixas? Como vocês lidavam com a questão das relações de poder e hierarquia?

Já respondida mais acima.

7. Em se tratando de criação colaborativa, como vocês pensavam a autoria dos trabalhos?

No início era o diretor (eu) quem assinava a direção, mas com o tempo todos assinavam como Alvenaria (criadores). Isso ficou assim, é claro, com a transformação da própria estrutura estética dos trabalhos. E nunca foi fácil.

SOBRE A RELAÇÃO COM AS INSTITUIÇÕES DE FOMENTO

8. Como vocês se relacionavam com os mecanismos de fomento em níveis municipal, estadual, federal e financiamentos de empresas particulares? Essa relação determinava de alguma forma a maneira como vocês se organizavam em coletivo?

Determinava diretamente a existência do Alvenaria e de todos os coletivos da época. Tanto que não é mera coincidência que tenham se extinguido na mesma época. O único que nasceu neste período e permaneceu foi o VianSatã, que hoje possui uma estrutura espiritual (religiosa) e familiar, e se mantém graças à estas.

9. Uma vez que a lógica dos mecanismos de fomento e financiamento determina normas e parâmetros específicos para o desenvolvimento dos projetos aprovados nos editais, em que medida vocês se submetiam ou subvertiam as regras ditadas uma vez que, quando estamos lidando com processos de criação, nem sempre é possível se manter tão dentro de padrões pré-estabelecidos?

Na malandragem.

10. Quando o coletivo de vocês compreendeu que não fazia mais sentido manter-se juntos enquanto Alvenaria coincidiu com o momento em que vocês tiveram a experiência de realizar um projeto contemplado por um edital de manutenção de grupos. Você percebe alguma relação entre esses fatos?

O manutenção chega muito atrasado com relação à vida potente (útil) do grupo. O manutenção é um paliativo ilusório, pois faz brilhar os olhos de quem nunca teve grana, em torno de um montante que ao fim de um ano de trabalho se transforma em nada. Tanto o manutenção (e todos os editais) quanto a ideia de grupos fechados devem ser profundamente repensadas.

11. Atualmente, apesar da diluição da estrutura do coletivo, os ex-integrantes mantêm de alguma maneira uma rede de colaboração artística? Se sim, de que maneira?

A colaboração hoje em dia é de amizade, de encontros fugazes para comida ou papo, tão inspiradores quanto naquela época. Bate a saudade, mas a gente sabe que tempo bom não volta mais, e é bom que

seja assim. O negócio tem que durar enquanto durou, depois fica morto-vivo que nem muitos que existem por aí. Não tem pra quê aumentar esse número. E se um dia voltar pra fazer alguma coisa juntos, é porque um outro vento inflou.

Nome: Gustavo Bitencourt

Coletivo: Couve-flor

SOBRE O EXERCÍCIO DA COLABORAÇÃO

1. Como você observa, em sua trajetória artística, o desenvolvimento de redes colaborativas?

Olha, eu acho que o meu trabalho sempre foi muito feito por parcerias. Quando eu comecei a trabalhar no teatro, ninguém me chamava pra participar dentro das estruturas formais que já existiam na cidade, que já eram meio fechadas. E eu não tinha conhecimento nem experiência nem vontade de ser chefe, tipo criar um grupo, por exemplo, e dirigir, produzir, etc. Então eu ia me juntando com gente que tava a fim de fazer alguma coisa e a gente fazia, mesmo sem saber direito o que tava fazendo. Aí ia até onde podia ir, e partia pra outra coisa, outras pessoas. Paralelamente ao teatro, eu tinha uma graduação em letras, gostava de escrever, e meu dinheiro vinha de trabalhos na comunicação, editoras, agências de publicidade, etc. Nesses empregos, eu fui desenvolvendo algumas experiências que me ajudavam no meu trabalho no teatro. Por exemplo, eu geralmente fazia assessoria de imprensa das peças em que eu tava, escrevia textos, traduzia, depois comecei a fazer o design gráfico, sonoplastia. E desse jeito as redes também foram ficando maiores, porque o meu trabalho no teatro era uma plataforma pra que eu começasse a me interessar por imagem, poesia, composição musical, depois a performance, a dança, e conseqüentemente, por trabalhar com pessoas dessas áreas e, depois, a sair mais do teatro e me instalar nessas outras áreas. E assim foi, e assim eu to até hoje. Eu sempre me interessei mais pela ação de juntar gente pra produzir algo, de preferência gente bem diferente, do que pela produção em si. Produzir é mais uma desculpa pra que as pessoas se encontrem em ação. Por incrível que pareça, o Couve-Flor foi uma das estruturas mais formais de trabalho artístico de que eu já participei.

2. Você integrou um coletivo de artistas que trabalhou intensamente durante um tempo juntos. Nesta experiência, como você observa as potências e as dificuldades da criação desse ambiente comum?

Eu acho que o nosso trabalho foi acima de tudo o de definir e redefinir constantemente uma ideia de democracia. Era um grupo de artistas que se juntaram pela existência de um espaço público de ensino e experimentação artística, que era a Casa Hoffmann, e por uma vontade de construir autonomia. Ninguém ali era um grande nome da dança, ou do teatro, ou seja lá de que área fosse. É uma situação em que os artistas (aqueles que os editais geralmente chamam de ‘jovens artistas’) têm três opções: ou vão trabalhar pra alguém ou pra alguma instituição mais conhecida, ou ficam limitados a uma produção própria que não chega em muitos lugares, ou vão construir um outro jeito de fazer o seu trabalho reverberar, e era isso que a gente tava tentando fazer. Mas essa construção não é contínua, não é linear, porque são várias pessoas, várias cabeças, muitas variáveis. Então, logo no começo, quando a gente criou esse nome, a gente escreveu também uma série de princípios e ideias comuns a respeito do que a gente queria com aquilo. Esses textos, por exemplo, a gente teve que reescrever algumas vezes ao longo dos oito anos de duração, depois cansou de reescrever, porque as situações iam mudando a nossa maneira de pensar. Era um calvinball. (Sabe? Do Calvin & Hobbes? Aquele jogo em que eles vão inventando as regras enquanto jogam?)

3. Como se dava a organização do coletivo em termos de gestão, produção e criação de trabalhos artísticos? Como você reflete, atualmente, acerca desse modo de organização? Você reconhece o exercício da autonomia e da colaboração? De que modo?

Pra deixar isso mais concreto, posso falar do processo de tomar decisões. Desde o começo a gente já sacava que as nossas decisões não funcionavam com votação. A maioria querer uma coisa não resolvia. Não era o suficiente chegar numa decisão que agradasse à maioria de nós. Então a gente discutia exaustivamente tudo, tudo. Com o tempo, isso foi ficando impraticável, porque não dava pra ficar três semanas trocando e-mail sobre um release pra imprensa, ou o último parágrafo do projeto,

senão não acontecia nada. E aí a gente foi entendendo que em certos casos a pessoa que tava com a batata quente na mão tinha que poder tomar certas decisões em nome do coletivo, e os outros tinham que ter confiança o suficiente na pessoa pra bancar a decisão dela. Mas não era tudo, porque certas coisas precisavam de mais elaboração e mais gente pensando. E pra decidir quais eram essas coisas, às vezes não era tão fácil também. E nem todo mundo tava envolvido em tudo com a mesma intensidade, a distribuição de trabalho nem sempre era justa e fácil, tinha engajamentos maiores e menores, então tudo isso ia alterando o jeito que a coisa andava. A gente começou com uma ideia de não-hierarquia, a gente até afirmava isso categoricamente, que o Couve-Flor não tinha hierarquia. Com o passar do tempo a gente foi entendendo que tinha hierarquias, em relações a certas funções, certas tarefas e certos projetos. É legal deixar claro que não era um grupo que trabalhava junto o tempo todo. Cada um tinha a sua própria trajetória e interesses, então ia trabalhar em parcerias, às vezes com alguém do Couve-Flor, às vezes com outras pessoas, às vezes sozinho. Poucos projetos envolviam todos os integrantes, e mesmo quando isso acontecia, nunca era todo mundo na mesma função, sempre tinha desdobramentos, que eram assumidos por pessoas diferentes. Um queria fazer uma oficina, outro tava querendo fazer uma mostra de vídeo, outros dois queriam fazer uma performance na rua, e aí cada um ia ficando com uma parte. O que sempre foi uma divisão difícil foi a produção. Porque no começo era uma bandeira isso de sermos artistas-produtores. A gente pensa a produção como artistas, a produção é parte da criação artística. Só que não era assim na prática. Tinha o Ricardo e Cândida, que de fato gostam de produzir, mas os outros não. Então era uma atividade pesada, dura, principalmente quando você tá no meio de um processo de criação. E isso acaba sempre pesando mais pra uns que pra outros. Eu sou um que no meio de um processo de criação, não quero saber de ler contrato, fazer reunião pra discutir planilha, me destrói fazer isso.

4. Você reconhece uma possível ética e uma estética própria desse encontro em coletivo? Se sim, como você observa isso?

Ética sim. Acho que foi possível que aquelas pessoas, todas muito diferentes, conseguissem trabalhar juntas por oito anos, porque havia alguns princípios éticos comuns. Todo mundo tinha vontade de produzir coisas que mudassem o mundo de algum jeito; todo mundo questionava em alguma medida certas noções comuns de hierarquia, sociedade, gênero, capacidade, qualidade artística, cânones, etc.; e eu acho que principalmente o fato de que ninguém tava ali com a finalidade direta de ganhar dinheiro – não que ganhar dinheiro seja uma coisa ruim, mas quando a finalidade é exclusivamente essa, modifica muito a relação das pessoas. Esses princípios aí não mudaram muito nesses anos. Esteticamente acho que a gente começou mais próximo, até porque dividia com mais frequência os mesmos espaços, se relacionava com os mesmos nichos, mas ao longo do tempo, começamos a nos distanciar mais. Como eu não acredito em estética sem ética, é claro que eu identifico alguns desses princípios éticos comuns no trabalho que cada um vem fazendo até hoje, mas foram tomando formas muito diferentes.

SOBRE AS RELAÇÕES DE PODER

5. Partindo do pressuposto de que a escolha de investir na convivência e na colaboração como modo de criar e de atuar artisticamente é também uma tomada de posição e uma resposta a um contexto sócio-político, como você analisa esse contexto no período em que o grupo existia?

O Couve-Flor surgiu como uma resposta a esse contexto na cidade. A gente se conheceu na Casa Hoffmann que era um espaço, mantido pela prefeitura de Curitiba, que foi pensado pra ter uma identidade focada nas artes do corpo, mas que se relacionasse diretamente com todas as áreas artísticas. Como nessa primeira fase da qual a gente fez parte, a Casa Hoffmann trouxe muitos artistas de fora do país, ela tinha um orçamento muito alto em comparação a outros espaços, então também tinha muita crítica. Então os artistas que faziam parte daquele projeto (não éramos só os integrantes do Couve-Flor, tinha bem mais gente) assumiram a responsabilidade de trazer a comunidade artística pra dentro da Casa, pra que as pessoas entendessem a importância do que estava acontecendo ali, e colaborassem aquilo a continuar existindo. Mudou o prefeito, mudou a coordenação da Fundação Cultural, e obviamente o primeiro espaço visado era aquele. A Casa ficou fechada um tempo, o orçamento foi cortado pela metade (hoje acho que nem dinheiro pra água tem, tá completamente inútil), e a nova coordenação trouxe uma proposta pro espaço com a qual a gente não se identificava de jeito nenhum. Foi por isso principalmente que a gente quis ter um nome, porque a gente não queria mais ser chamados de “os meninos da Casa Hoffmann”. Só que a gente já

começou com essas grandes missões: reunir artistas de áreas diferentes, porque as áreas eram muito isoladas mesmo; a defesa de um pensamento contemporâneo na arte; a defesa de um entendimento de dança e de corpo que fosse mais amplo do que a repetição de movimentos - e também de colocar a cidade em contato com o que tava acontecendo em outros lugares. Porque nessa época, Curitiba não tava nos planos de circulação dos artistas de fora, poucos artistas curitibanos apresentavam fora de lá. E a gente fez isso. Não só a gente, como outras iniciativas que foram surgindo nessa época, tiveram uma responsabilidade muito grande na mudança desse cenário, que hoje é muito diferente.

6. Como se dava a organização das funções no coletivo? Havia trânsito e alternâncias ou as funções eram mais fixas? Como vocês lidavam com a questão das relações de poder e hierarquia?

Acho que isso ficou respondido ali na 3.

7. Em se tratando de criação colaborativa, como vocês pensavam a autoria dos trabalhos?

Olha, a questão da autoria entrava nesse mesmo calvinball que eu falei antes. A gente lidou de formas diferentes com isso em situações diferentes. Mas assim, nenhum de nós tinha muito aquela vibe aniquilação da autoria que já teve em voga aí um tempo. Cada um gostava de ver o seu nome na ficha técnica do trabalho, listado ao lado da função que cumpriu mesmo. Até porque a gente sempre entendeu que a autoria não é só pra satisfazer o ego do artista, é referencial histórico, é a possibilidade de que outras pessoas possam entender aquela trajetória depois. Agora, o que mudava muitas vezes era a relação de cada um com a marca Couve-Flor, que acabou se criando, e a relação com os outros integrantes durante o próprio processo de criação. Inicialmente, era muito importante falar do coletivo, o Couve-Flor vinha antes. Era um projeto Couve-Flor, realização Couve-Flor, e isso estava refletido na maneira como a gente trabalhava. Mesmo as criações individuais eram feitas naquele ambiente, um chamava os outros pra ver, pra dar palpite, pra coordenar, pra assessorar, pra provocar, e isso fazia muito sentido. Mas aí cada um foi criando várias outras parcerias com outras pessoas, e em alguns momentos começou a ficar desconfortável ver como alguém que tava ali por uma parceria comigo, ou com a Michelle, com a Cândida, de repente tava sendo engolida por esse nome coletivo. Então, acabou acontecendo naturalmente que o nome Couve-Flor já não tinha tanto destaque nos releases, a marca já ficava lá embaixo no cartaz, quando não eram projetos que envolviam todos os integrantes.

SOBRE A RELAÇÃO COM AS INSTITUIÇÕES DE FOMENTO

8. Como vocês se relacionavam com os mecanismos de fomento em níveis municipal, estadual, federal e financiamentos de empresas particulares? Essa relação determinava de alguma forma a maneira como vocês se organizavam em coletivo?

Esses oito anos o Couve-Flor se manteve quase que exclusivamente por editais. A gente passou os oito anos continuamente tentando achar estratégias pra levantar grana que não fosse desse jeito, mas nunca aconteceu de fato. Quase toda semana essa discussão surgia. Vamo fazer festa, vamo fazer jantar, vamos conseguir um marchant, vamo fazer crowdfunding, vender rifa. Tentamos algumas dessas coisas, mas não era viável, e ficou menos viável ainda a partir do momento em que a gente resolveu administrar uma sede. Então cada um mandava os seus projetos e já reservava uma verba ali de manutenção do espaço, que nem sempre era suficiente, passamos um monte de perrengue, fizemos um monte de dívida, mas sempre que tava todo mundo quase desistindo de manter o espaço, aparecia alguma grana milagrosa pra manter mais uns meses.

9. Uma vez que a lógica dos mecanismos de fomento e financiamento determina normas e parâmetros específicos para o desenvolvimento dos projetos aprovados nos editais, em que medida vocês se submetiam ou subvertiam as regras ditadas uma vez que, quando estamos lidando com processos de criação, nem sempre é possível se manter tão dentro de padrões pré-estabelecidos?

Como eu falei, a gente não conseguiu subverter merda nenhuma em relação à fonte do dinheiro. Sempre foi a mesma: incentivo público. O que a gente procurava fazer era propor novos jeitos de pensar projeto artístico, que estavam dentro do que a gente propunha como coletivo. A gente não queria só produzir obras, a gente queria conectar pessoas, conectar campos da arte, campos do conhecimento, pensar a manutenção de uma comunidade de artistas, pensar o processo como foco e não o produto - e tudo isso era o que a gente levava pra nossa escrita e apresentava pras comissões avaliadoras, que nessa época não estavam tão acostumadas a ver esse tipo de coisa.

10. Quando o coletivo de vocês compreendeu que não fazia mais sentido manter-se juntos enquanto Couve-flor coincidiu com o momento em que vocês tiveram a experiência de realizar um projeto

contemplado por um edital de manutenção de grupos. Você percebe alguma relação entre esses fatos?

Foi uma confluência de várias coisas. Acho que por tudo que eu expliquei antes dá pra ter uma ideia de como tava funcionando o Couve-flor nos últimos dois anos, em que a gente teve essa manutenção da Petrobras. Era a primeira vez que a gente ia ter um salário fixo, mesmo que pequeno, pra ser artista, e era a primeira vez que a gente sabia de onde ia sair o dinheiro do aluguel, da luz, da internet pelos próximos dois anos. O projeto de manutenção era um projeto imenso, que a gente já vinha pensando muitos anos antes de ser aprovado, e tinha tudo isso que a gente queria: zilhões de eventos, que juntavam artistas de todas as áreas da cidade, tinha residências com artistas de fora da cidade, de fora do país, tinha um segmento que era uma espécie de incubadora pra novos artistas, tinha encontros, tinha publicações, criação de uma peça, circulação. Era muita, muita, muita coisa. Isso tudo junto com a manutenção do espaço, que era uma casa grande que a gente alugou, fez umas reformas, mas ainda tinha goteira, tinha infiltração, tinha rato, tinha problema elétrico. A gente conseguiu realizar tudo que propôs exclusivamente pelo fato de que nesse ponto tinha um produtor, que é o Wellington Guitti, que era sócio da Cândida e que assumiu a administração do projeto e por boa parte do tempo a administração da casa, por um cachê irrisório, porque a gente era tão megalomaniaco, que o orçamento que a gente deixou pra produção era ridículo. Mas mesmo com ele resolvendo a maior parte dos pepinos, ainda assim era muito pesado pra cada um, porque a gente tava em outro momento. Na época só três estavam morando na cidade, cada um estava envolvido em pesquisas muito diferentes, então não estar suficientemente engajado naquele projeto que a gente quis por tanto tempo era um peso, uma culpa, era sofrido. E além de ser sofrido pra gente, também a gente foi percebendo que não era mais uma necessidade pra cidade, pro nosso contexto, tinha outras pessoas, movimentando as coisas de um jeito diferente. Então, no final do primeiro ano, a gente tava trocando aqueles mil e-mails de costume de planejamento pro ano seguinte, e até fui eu que falei algo tipo: “gente, vamo incluir aí na pauta o fim do Couve-Flor? Porque meio que já foi né?”. E foi a primeira vez que todo mundo concordou com alguma coisa, sem discussão. Porque já era concreto esse fim. Então seria irresponsável dizer que a entrada do dinheiro determinou esse final. Porque as coisas acabam e é até possível que se essa grana não entrasse, acabasse antes, até porque a gente tava sem muita perspectiva concreta de continuidade quando o projeto foi aprovado. No entanto, o fato de precisar dar conta de uma estrutura tão exigente – que a gente mesmo propôs, diga-se de passagem – num momento em que cada um precisava muito de relações mais fluidas com o coletivo, foi sem dúvida a causa mais direta. Talvez, sem a manutenção, a gente tivesse encontrado um outro formato mais solto, sei lá. Mas eu sempre quis investigar isso melhor, com dados mais objetivos, o que acontece de fato com coletivos que têm verba pública, como isso muda as organizações. Até porque com esse mesmo edital, no mesmo ano, duas estruturas com quem a gente tinha muito diálogo, que eram o Núcleo do Dirceu e a Cia Dani Lima, também se dissolveram. E essa questão ficou aberta pra mim, eu não sei dizer direito de que forma o dinheiro pode fomentar ou destruir esse tipo de organização.

11. Atualmente, apesar da diluição da estrutura do coletivo, os ex-integrantes mantêm de alguma maneira uma rede de colaboração artística? Se sim, de que maneira?

Sim e não. A gente têm proximidades diferentes. Eu tenho muita proximidade com a Cândida e com o Wellington, e trabalhei muito em parceria com o La Bamba, que é o espaço que eles coordenam. Eles produziram trabalhos de todos nós. Eu dirigi, por exemplo, uma peça em parceria com a Cândida, trabalhei com o Ricardo no Travesqueens, no Bizarras, porque a gente tem questões próximas. A Beti faz o Discoreografia, que é um programa de entrevistas, já entrevistou alguns de nós. O Neto faz curadoria do IC, eu já apresentei lá... Enfim, são exemplos pra explicar que a gente continua próximo de algum jeito, somos amigos, a gente continua tendo muitas parcerias, outros amigos e contatos em comum, mas a coisa vai acontecendo naturalmente, de acordo com o que tá rolando na vida de cada um. A sensação que eu tenho é que foi um rizoma mesmo, e as raízinhas foram crescendo e aí não precisava mais de um núcleo (desculpa o momento hippie-deleuziano aqui). Não tem mais a obrigação de manter isso porque não é mais necessário.

Nome: Isaura Tupiniquim

SOBRE O EXERCÍCIO DA COLABORAÇÃO

1. Como você observa, em sua trajetória artística, o desenvolvimento de redes colaborativas?

Foi logo no início da minha graduação em 2007 que me relacionei de fato com outras formas de produção artística. Antes, havia tido experiências mais tradicionais, como dançar em grupos com um coreógrafo, ou ainda, em criações de solo, mas de modo mais solitário. É importante salientar que ainda era muito jovem quando ingressei na universidade e, lá, tive acesso à ideia de residência artística, de coletivo, de criação compartilhada ou de co-criação, à discussão sobre horizontalidade e hierarquia, autonomia, etc. Antes disso, só conhecia essas “práticas” ou ideias como algo emergente nas vanguardas artísticas da década de 1960. Lembro que, naquele momento, uma grande referência no Brasil era o Coletivo Couve-Flor de Curitiba. E de modo, intenso e fluído fui me envolvendo em múltiplas parcerias em produções artísticas que compartilhavam dessas ideias e formas de fazer arte. Só na Escola de Dança da UFBA havia pelo menos quatro grupos que se cruzavam entre si e todos eram muito potentes e problematizadores como, o Grupo GO, Núcleo Vagapara, Contempus, Coletivo TeiaMUV e Quitanda, e, junto com esses núcleos haviam parcerias com artistas e estudantes do nosso contexto em diversos momentos.

2. Você integrou um coletivo de artistas que trabalhou intensamente durante um tempo juntos. Nesta experiência, como você observa as potências e as dificuldades da criação desse ambiente comum?

Como parte do Coletivo TeiaMUV, entendo que até as dificuldades eram potências. Costumo dizer que a experiência com coletivo era uma prática de si e de democracia constante, pois, sempre precisávamos decidir as coisas juntas. Todas as questões, desde a compra de um arame, até as questões conceituais e poéticas dos trabalhos era discutida junto. Isso, às vezes era exaustivo porque ao mesmo tempo éramos todas, criadoras, pesquisadoras e produtoras. Era sempre um exercício de ceder e se implicar.

3. Como se dava a organização do coletivo em termos de gestão, produção e criação de trabalhos artísticos? Como você reflete, atualmente, acerca desse modo de organização? Você reconhece o exercício da autonomia e da colaboração? De que modo?

Como disse antes, todas nós decidíamos tudo juntas, mas haviam algumas divisões, e isso se modificava um pouco a cada contexto. Mas de um modo geral a figura de Milianie era muito importante, ela não só teve a ideia de juntar nós cinco como era mais ativa em termos de produção. Normalmente, no início, eu e Milie escrevíamos os projetos, criávamos os argumentos e elaborávamos as estratégias de ação, mas todo material sempre passava por todas, que ao seu modo modificava e contribuía com a proposta. Ao logo do tempo em que estávamos juntas, cada uma, assumia com maior envolvimento alguns projetos que levavam nosso nome, ou eram mais “autorais”, como no caso de *TRANSbarroc* com o qual eu fiquei mais a frente, ou na circulação Funarte nordeste que Maíra ficou mais à frente, ou, na Circulação sudeste Funarte no nome de Mab. Já mais para “o fim do coletivo” estabelecíamos algumas parcerias, sem necessariamente envolver todo o grupo, como foi o caso de Milianie no Bairro da Paz com o projeto *Barricada*, e *Macaco Nu* com Milie e Mab. Antes disso, fizemos parcerias temporárias com a residência que fizemos em Berlin, com diferentes artistas e no Festival de Juan Domingues na Espanha. Um coisa importante que identificamos ao longo da vida do coletivo era que quando estávamos juntas em outras cidades que não em Salvador, era muito mais produtivo nosso trabalho, tanto em função das ações previstas para aquele contexto como na criação de projetos futuros. Considerando nossa intensa relação com editais, percebemos que desde o primeiro projeto, o *BARROC.inha*, era difícil separar as conversas sobre produção das conversas criativas. E era sempre muito libertador e feliz quando nos percebíamos em processo de criação de alguma coisa, de uma situação, ação, imagem, etc, sem se preocupar com detalhes, erros, acasos e acertos de produção. Reconheço o exercício de autonomia e colaboração em todos os projetos. Mas, também reconheço que a autonomia associada à colaboração não lhe dá poder de se mover só, de decidir pelo outro e por si. Entendo hoje como uma relação de co-dependência, pois foi nos deparando com as situações que compreendemos que alguns tinham mais experiência, ou disposição para realizar certas coisas mais do que para outras. Era também um aprendizado sobre si, sobre como nos posicionávamos diante das coisas que surgiam desse encontro, que não eram apenas profissionais, mas também pessoais e afetivas. Então, acredito que havia uma

sensibilidade de todas para perceber o quanto as vezes alguém estava sobrecarregada e também como outrem poderia compensar em algum outro lugar, sem a tentativa de medir muito as importâncias, mas sem dúvidas, alguém dedicava mais tempo questões do grupo, mas se essa pessoa se dedicava mais, era também porque desejava muito existência daquilo, e por isso mesmo tentávamos ao máximo valorizar a importância dessa figura.

4. Você reconhece uma possível ética e uma estética própria desse encontro em coletivo? Se sim, como você observa isso?

Rs... Essa pergunta é difícil e ao mesmo tempo me fez rir lembrando de algumas situações de nós juntas. Eu sempre nos achava meio “*muambeiras*” e isso fazia parte de um contexto político e de uma experiência latina e nordestina com as cidades. Nossas escolhas configuravam invencionices que cruzavam saberes do teatro popular de rua, de entendimentos sobre dança contemporânea e das referências de dança que cada uma carregava, das artes circenses, da performance, da antropologia e do urbanismo. Isso tudo junto, agenciava nosso discurso político sobre a cidade, sobre as relações de poder e discrepâncias sociais. Éramos bem diferentes umas das outras em termos econômicos, mas éramos igualmente sensíveis a algumas condições da vida no mundo capitalista. Havia entre nós, ousos de dizer, um íntimo desejo de mudar o mundo, de fazer revolução, mas era tudo ao mesmo tempo muito ingênuo, e por isso mesmo, olhando para trás, muito precioso. Nossas relações pessoais passavam por turbulências e maus entendidos, mas nós nunca nos agredimos umas as outras a ponto de solidificar as mágoas, entendíamos o valor das “*m’águas*” passadas. Éramos todas mulheres e por isso, acho que tudo precisava ser afetuoso, intenso e mutante, nos excitava o movimento, o deslocamento, a explosão, o grito, a sensualidade, a revolta e as contradições.

SOBRE AS RELAÇÕES DE PODER

5. Partindo do pressuposto de que a escolha de investir na convivência e na colaboração como modo de criar e de atuar artisticamente é também uma tomada de posição e uma resposta a um contexto sócio-político, como você analisa esse contexto no período em que o grupo existia?

O contexto, a meu ver, era muito favorável. Havia na escola de dança da UFBA, por onde todas nós passamos e nos conhecemos, um fervor criativo e político muito grande, muitos grupos se formando e experimentando diferentes modos de criar, as políticas públicas para as artes tornando-se algo que podíamos alcançar e intervir. Foi o início da era Lula e havia um sentimento coletivo de esperança por melhoras significativas na vida das minorias, na cultura, na educação com a reforma universitária estimulando o encontro com as diferenças, o maior acesso a educação superior, etc. Conjugando a efervescência criativa na universidade com a abertura de diversos editais estaduais e federais, foi possível, mobilizar a o mercado ou a economia da arte. Contudo, havia crítica às formas de poder e de governo, havia crítica às formas de produção de subjetividade, de construção de corpos de cidade, enfim, havia uma sensação de que a arte estava agindo na micropolítica mesmo sendo estimulada e ao mesmo tempo cooptada pelo governo.

6. Como se dava a organização das funções no coletivo? Havia trânsitos e alternâncias ou as funções eram mais fixas? Como vocês lidavam com a questão das relações de poder e hierarquia?

Existia alguma alternância nas funções, mas, lembro que muita coisa de produção e gestão se concentrava na figura de Milianie. Eu lembro que gostava de me sentir “a intelectual do grupo” e me esforçava para articular nossos trabalhos a eventos acadêmicos como o *Corpocidade* e aproximar nossa prática com abordagens teóricas. Mas não havia em nenhuma circunstância o sentimento de estar subjugada a alguma das meninas.

7. Em se tratando de criação colaborativa, como vocês pensavam a autoria dos trabalhos?

Internamente, sabíamos de onde “partiam” determinadas ideias entre nós, mas sempre assinávamos tudo como criação coletiva, que era o que de fato era, já que intervínhamos nas ideias umas das outras quando apresentávamos algo juntas. Havia a confluência de particularidades e interesses, e daí, surgiam as performances TeiaMUV.

SOBRE A RELAÇÃO COM AS INSTITUIÇÕES DE FOMENTO

8. Como vocês se relacionavam com os mecanismos de fomento em níveis municipal, estadual, federal e financiamentos de empresas particulares? Essa relação determinava de alguma forma a maneira como vocês se organizavam em coletivo?

Nunca tivemos fomento de empresas privadas, mas desde o começo só trabalhávamos mediante um projeto aprovado em edital. Essa relação com editais determinava bastante nosso modo de operar, e

era ao mesmo tempo o que viabilizava e o que coagia nossa produção, pois muitas vezes precisávamos apresentar as coisas num tempo que não era o desejado por nós, ou limitava algumas mudanças estratégicas ou criativas no trabalho, nos exigindo a constante justificativa de absolutamente tudo que fazíamos, mas hoje, não entendo mais isso como algo tão desagradável como entendia naquele tempo.

9. Uma vez que a lógica dos mecanismos de fomento e financiamento determina normas e parâmetros específicos para o desenvolvimento dos projetos aprovados nos editais, em que medida vocês se submetiam ou subvertiam as regras ditadas uma vez que, quando estamos lidando com processos de criação, nem sempre é possível se manter tão dentro de padrões pré-estabelecidos?

Nós sempre encontrávamos um jeito de fazer do nosso jeito. Sendo assim, sempre havia alguma subversão que fosse passível de ser justificada. Cumpríamos as metas e elaborávamos estratégias para o pleno funcionamento dos projetos, sem com isso, censurar possíveis alterações no mesmo. E tudo isso carecia de muitas horas da nossa conversa e trabalho.

10. Quando o coletivo de vocês compreendeu que não fazia mais sentido manter-se juntos enquanto Coletivo TeiaMuv coincidiu com o momento em que vocês tiveram a experiência de realizar um projeto contemplado por um edital de manutenção de grupos. Você percebe alguma relação entre esses fatos?

Rs... De certo modo sim. O projeto de manutenção foi a vida adulta do coletivo. Com o projeto Teia (2011), atravessamos fronteiras com residência internacional em Berlin, chegamos no pico da nossa performance como coletivo nos percebendo em muitas frentes e ao mesmo tempo colocando toda energia no projeto que tinham várias etapas e que não dependiam somente de nós, mas da liberação de verba etc. Daí, nesse processo, nos sentíamos meio “repartição pública” e pra mim gerou muita crise, e isso coincidiu exatamente com o momento em que deveríamos desenvolver uma ação pedagógica no Bairro da Paz. Foi muito complexo esse momento e lembro que novamente quem segurou a onda de seguir com as ações no bairro da paz, independente do edital, foi Milianie, e ainda assim, dando conta de constantes mudanças no cronograma por exigência da Funceb em função dos atrasos e outras burocracias. Mas não foi exatamente no fim do projeto que nós decidimos não ser mais coletivo Teiamuv... ainda fizemos algumas coisas juntas depois, que já percebíamos que era um esforço para manter um casamento em fracasso, mas que tinha nos construído em diversos aspectos, então era difícil de dizer, fim. Ainda hoje é, já que sempre que conversamos pelo grupo no whatsapp pra alar da vida, ou por Skype, por conta de uma pendência do projeto Teia que nunca foi resolvida (a manutenção de uma site), nós sentimos o desejo de não dizer que teve um fim... parece que de algum modo continuamos eternamente como coletivo Teiamuv. É engraçado!

11. Atualmente, apesar da diluição da estrutura do coletivo, os ex-integrantes mantêm de alguma maneira uma rede de colaboração artística? Se sim, de que maneira?

De certo modo sim, mas depois de Lucinete que foi a primeira a se desligar do Coletivo, eu me afastei um pouco da parceria com o Teia, diferente de Mab, Maíra e Milie, que se articularam em outros projetos, sendo um somente com Mab e Milie ou outro com Milie e Maíra. Mas independente das parcerias de trabalho nós temos um carinho muito grande umas pelas outras e vibramos umas pelas outras. A teia afetiva criada pelo Teia não se dissipou! Continuamos a par das vidas umas das outras, mesmo que estejamos literalmente cada uma num canto do mundo, em alguns momentos com mais intensidade do que outros, mas sempre conectadas pela história que criamos juntas.

Nome: Jorge Oliveira

Núcleo: VAGAPARA

SOBRE O EXERCÍCIO DA COLABORAÇÃO

1. Como você observa, em sua trajetória artística, o desenvolvimento de redes colaborativas?

Inicialmente na minha trajetória como artista da dança a ideia de colaboração se dava de maneira, eu diria que acanhada. Pensar colaboração como um meio possível de elaborar as ideias em dança era muito a partir de um pensamento aonde os corpos possíveis para colaborar eram submetidos a um teste/audição com o objetivo de saber se aquele corpo estava apto a colaborar com a ideia do coreógrafo. A colaboração se pautava simplesmente em exercer as funções de cada corpo: O

coreografo-criador, com dom e talento; o dançarino que executava a ideia dada em passos/movimentos, passando depois de um tempo para a função de intérprete-criador aonde quem dança, interpreta e também cria. Daí começa a se ampliar a ideia de está em rede colaborativa.

2. Você integrou um coletivo de artistas que trabalhou intensamente durante um tempo juntos. Nesta experiência, como você observa as potências e as dificuldades da criação desse ambiente comum?

Vivenciar em coletivo foi uma possibilidade de pensar/fazer uma experiência que fosse diferente do já reconhecido por mim como modelo (método, grupo, disciplina) a ser seguido. Então já era possível o exercício de se organizar de outros modos. Acho isso potente e necessário pro corpo, por se permitir a está em um lugar-espaco aonde o reconhecimento das “coisas” vão acontecendo durante a vivência/experiência. Me refiro a palavra COISAS tudo que for de ordem prática; da vivência do corpo numa práxis constante para a sobrevivência do que vamos entendendo a ideia de está coletivo, que não é grupo e sim outra coisa. A criação se torna presente sempre, seja na maneira de está em processo de criação para um trabalho a ser apresentado, seja na relação entre nós integrantes - amigos artistas, de lugares e caminhos distintos, tentando se realizar e sobreviver artisticamente, profissionalmente... Acredito ser isso também a dificuldade de poder está sempre em processo de criação de estratégias de convivência, sobrevivência e colaboração.

3. Como se dava a organização do coletivo em termos de gestão, produção e criação de trabalhos artísticos? Como você reflete, atualmente, acerca desse modo de organização? Você reconhece o exercício da autonomia e da colaboração? De que modo?

Nos organizávamos de maneira coletiva no sentido de poder desenvolver processos de criação artística aonde nos sentíamos a vontade para discutir e desenvolver de maneira artístico. Cada proponente de uma ideia poderia compartilhar com outros integrantes a fim de estreitar laços para realizar os trabalhos, não necessariamente com todos os integrantes do núcleo. Tínhamos ideias em comum e gostávamos de está juntos discutindo e desenvolvendo essas ideias. Acho que foi um modo de operar aonde pude perceber um exercício de autonomia enquanto artista que se relaciona com a criação para fins de uma produção para o mercado, por exemplo. Pude entender melhor como os nossos posicionamentos sobre as decisões de uma criação artística acarretam responsabilidades de ordem política-econômica, o que implica certa tensão de está inserido nesse lugar relativamente novo. Importante dizer que o contexto sócio-político pelo qual passamos durante a relação entre nós – Núcleo contribuiu para o exercício de pensar a respeito de outras formas de se organizar que desviassem do modelo de grupos, cooperativas. Com a possibilidade de está dentro de um mercado atrelado às políticas públicas, podendo realizar a criação sem passar pelos trâmites e burocracias de um grupo, ajudou a colocar esse pensamento em prática. Se sentir gerindo as ideias em praticas de dança, junto a essas políticas públicas de fomento contribui para identificar alguma independência enquanto artista como profissão. Acho necessário também. Permite entender de maneira ampla o conceito de colaboração, autonomia, por se tratar de uma experiência vivida, não como uma coisa dada, mas permitida para ser exercitado, colocado em prática. Acho que estes modos de organização “pedagógica” acontecem geralmente em espaços informais de ensino. Isso me aparece com frequência como uma questão e ser discutida.

4. Você reconhece uma possível ética e uma estética própria desse encontro em coletivo? Se sim, como você observa isso?

Reconheço que ética e estética se tornam própria do contexto de coletivo justamente pelas especificidades que são acordadas entre as relações dos corpos, do espaco, das condições econômicas, psicológica, sociais... as possíveis regras e acordos são próprios daquele contexto. É possível analisar criticamente como estamos operando em coletivo. As transformações aparecem com mais frequência, pois os acordos estão sempre em negociação. Acho que pensar na ideia de esta em coletivo não se aplica em reproduzir algum método de como proceder, mas alguns conceitos ajudam a nortear como estamos nas relações de produção artístico-cultural.

SOBRE AS RELAÇÕES DE PODER

5. Partindo do pressuposto de que a escolha de investir na convivência e na colaboração como modo de criar e de atuar artisticamente é também uma tomada de posição e uma resposta a um contexto sócio-político, como você analisa esse contexto no período em que o grupo existia?

Acho que houve um período da política em que podemos descentralizar um pouco mais alguns lugares de poderes, tornado possível aparecer outras formas se organizarem e sobreviver a partir do

conceito de colaboração, muito em voga na contemporaneidade, principalmente nas artes, onde as fronteiras aparecem de maneiras um pouco mais borradas. Identifico como um processo de organização a partir do que se tem como oferecimento para a existência do social. Vejo como uma necessidade da época de descentralizar poderes de quem pode fazer cultura, educação. É possível integrar mais gente em exercício profissional, permitindo conhecer maneiras distintas de produção artística. Uma política conhecida como de esquerda contribuiu muito para tal descentralização. Acho que a partir daí a ideia de grupo, por exemplo, começou a ser questionada como modelo a ser seguido entre os profissionais da área da dança. Por isso começo a reconhecer uma certa proliferação de agrupamento de pessoas que não mais se identificavam como grupos, mas núcleos, coletivos ou plataforma, etc. abre espaço para outras nomenclaturas/definições.

6. Como se dava a organização das funções no coletivo? Havia trânsito e alternâncias ou as funções eram mais fixas? Como vocês lidavam com a questão das relações de poder e hierarquia?

Como tínhamos a liberdade de transitar entre as propostas, assim como podíamos agregar qualquer outro artista que não necessariamente integrava o núcleo, as funções alternavam a depender da demanda acordada de cada projeto envolvido. A relação de poder e hierarquia, assim como o todo de cada processo estava sempre em negociação. Não que elas não estejam implicadas, mas acredito que ao estarmos sempre pensando a respeito destes conceitos nesses lugares de instabilidades, ou melhor de trânsito, possibilita se relacionar de maneira tranquila sobre essas lugares de poder e hierarquia.

7. Em se tratando de criação colaborativa, como vocês pensavam a autoria dos trabalhos?

Cada proposta de trabalho lançado por cada artista estava relacionado, de algum modo, com as questões e vivências daquele corpo propositor. Colaborar com ideia do outro é poder está em relação para colaborar na criação de um discurso que possivelmente pode me atravessa, mas que é realizado no corpo do outro. A colaboração para a criação estava, para mim, mais como uma forma de poder contribuir para o discurso de outro que escolhe e define as maneiras de falar artisticamente. Autoria está para além da realização aonde a criação parte só de um corpo (corpo propositor), mas da confluência das ideias entre os corpos possíveis de se relacionarem. É autor pelo fato de o discurso acontecer no corpo de quem atua, de quem fala. As nuances entre os conceitos se dão tranquilamente pelo modo como a relação acontece no processo.

SOBRE A RELAÇÃO COM AS INSTITUIÇÕES DE FOMENTO

8. Como vocês se relacionavam com os mecanismos de fomento em níveis municipal, estadual, federal e financiamentos de empresas particulares? Essa relação determinava de alguma forma a maneira como vocês se organizavam em coletivo?

A partir do momento em que podemos estar inserido dentro destes mecanismos de fomento vamos entendendo melhor como funciona esse tipo de sistema, bem como podemos negociar com ele. Do mesmo modo que pode tornar uma ação benéfica para o artista produtor de seus trabalhos, também causando hábitos recorrentes na maneira de como ampliar a sobrevivência enquanto artista. Criar, algumas vezes, torna-se necessário apenas quando se tem meios como este de políticas públicas para financiar as ideias e coloca-las em práticas. Acaba que se instaura este jeito de produzir trabalhos artísticos como única via de realizar os projetos propostos. De algum modo estávamos numa produção aonde tínhamos que atender as oportunidades oferecidas.

9. Uma vez que a lógica dos mecanismos de fomento e financiamento determina normas e parâmetros específicos para o desenvolvimento dos projetos aprovados nos editais, em que medida vocês se submetiam ou subvertiam as regras ditadas uma vez que, quando estamos lidando com processos de criação, nem sempre é possível se manter tão dentro de padrões pré-estabelecidos?

Pelo formato oferecido por estes mecanismos para desenvolver os trabalhos artísticos é necessário olhar para as propostas oferecidas sempre com a possibilidade de re-adaptação das ideias propostas. De algum jeito é necessário subverter algumas regras sugeridas, uma vez que a depender do valor sugerido para inscrição da ideia, algum corte neste orçamento interfere de maneira significativa para a realização da ideia inicial. Encontra brechas possíveis é visto por mim como um método necessário para estabelecer relação arte – mercado- financiamento público ou privado. O que parece é que são instâncias complicadas de conversas. O fazer artístico quando atrelado a esta ideia de mercado se esbarra, muitas vezes, com burocracias que não atendem as demandas conceituais do universo das artes. Em se tratando de corpo para uma produção artística é um tanto quanto difícil a negociação entre instuição governamental de políticas publicas para a produção artística. Enxergo algumas

incoerências na maneira de como procedemos as negociações e devido a isso a necessidade de subverter alguns pontos dessa relação.

10. Quando o coletivo de vocês compreendeu que não fazia mais sentido manter-se juntos enquanto Núcleo VAGAPARA coincidiu com o momento em que vocês tiveram a experiência de realizar um projeto contemplado por um edital de manutenção de grupos. Você percebe alguma relação entre esses fatos?

Achei que a experiência de realizar um projeto em um edital de manutenção tivesse surgindo justamente pela necessidade de nos firmarmos enquanto núcleo de artistas, que não era um grupo, e que vinha experimentando outros formatos de sobrevivência juntos, criando artisticamente. E acho que foi um momento de poder ir entendendo que formato era aquele de esta juntos compondo o Núcleo VAGAPARA, porque já tínhamos vivido experiência de grupo e sabíamos que não queríamos este modelo como metodologia aplicada aos fazeres do núcleo. Não percebi essa relação entre a vivência de está em um edital com um término do núcleo.

11. Atualmente, apesar da diluição da estrutura do coletivo, os ex-integrantes mantêm de alguma maneira uma rede de colaboração artística? Se sim, de que maneira?

A relação entre os integrantes acontece a partir da premissa da amizade. Alguma proximidade acontece, para alguns com mais frequência, para outros com menos frequência. O exercício de está em colaboração artística acontece desde sempre. Não todos juntos, mas a cada projeto colocado no mundo por algum dos que já estiveram juntos criando. Acredito que essas relações são contínuas independente de está fazendo parte de algum grupo ou núcleo ou coletivo.

Nome: Jorge Alencar

Grupo: Dimenti

1. Como você observa, em sua trajetória artística, o desenvolvimento de redes colaborativas e como se deu o encontro entre vocês para formar o DIMENTI?

A criação do Dimenti em 1998 foi muito motivada pelo desejo de alimentar, coletivamente, os movimentos criativos de cada jovem artista que ali estava. Um lema nos orientava: “juntos é mais fácil”. Estar em grupo, parecia mais viável, prazeroso e potencializador.

2. Você integrou um grupo de artistas que trabalhou intensamente durante um tempo juntos. Nesta experiência, como você observa as potências e as dificuldades da criação desse ambiente comum?

As potências dizem respeito, principalmente, a: aprender e profissionalizar-se conjuntamente; dar/receber suporte em caráter de reciprocidade; criar vínculos afetivos de pertencimento a uma comunidade com suas éticas e estéticas próprias. As dificuldades estão ligadas a: os diferentes desejos, expectativas e projeções de cada integrante; as tensões concernentes à distribuição de tarefas e suas consequentes remunerações que deflagram questões sobre hierarquia, bem como sobre os modos e intensidade de participação de cada um.

3. Como se dava a organização do coletivo em termos de gestão, produção e criação de trabalhos artísticos? Como você reflete, atualmente, acerca desse modo de organização? Você reconhece o exercício da autonomia e da colaboração? De que modo?

No caminho, fomos testando diferentes modos de colaborar que abarcaram estruturas mais definidas no que diz respeito a funções e posições de trabalho - “diretor”, “produtora”, “intérpretes/performers” etc - até quando criamos meios favoráveis a um descentramento maior. Vale ressaltar que, mesmo com funções no trabalho, os integrantes já se experimentavam em outras posições: a produtora atuava como assistente de direção (Ellen Mello); um performer como diretor assistente, maquiador e figurinista (Márcio Nonato); um performer como produtor (Fábio Osório Monteiro); uma intérprete como dramaturga (Paula Lice) e por aí foi...

4. Como você observa a relação entre ética e estética a partir do encontro entre vocês?

Os modos como ética, estética e afetividade se dão em um coletivo articulam-se e expressam-se no tipo de trabalho feito. E na própria obra. A cada vez que nossas agendas políticas iam ficando mais claras para nós, o jeito de pesquisar a até mesmo de configurar uma obra se modificava. Nosso pensamento sobre colaboração, dramaturgia, corpo foi se modificando à medida que íamos

questionando que realidade queríamos produzir, que cosmologia queríamos performativizar. Desde o primeiro trabalho, muitas dessas relações ético-estéticas já estavam apontadas como: o questionamento do lugar da autoria; a urgência de pensar a co-existência de diferentes corpos com suas capacidades e desejos; o intuito de dismantelar hierarquias como profundo X superficial; erudito X popular; arte X entretenimento, entre outras.

5. Partindo do pressuposto de que a escolha de investir na convivência e na colaboração como modo de criar e de atuar artisticamente é também uma tomada de posição e uma resposta a um contexto sócio-político, como você analisa esse contexto no período em que o grupo existia?
Foram quase 15 anos como grupo. Os modelos de colaboração foram se modificando e sempre buscávamos problematizar cada um deles. Na minha posição como diretor artístico e coreógrafo - da maioria dos trabalhos, mas não da sua totalidade -, busquei incessantemente entender como agir de modo a dar corpo aos meus movimentos artísticos com, a partir e em respeito às matérias que me eram apresentadas pelos demais integrantes do Dimenti.
6. Como vocês lidavam com a questão das relações de poder e hierarquia?
O fato de haver pessoas assumindo cargos de direção - de produção e artística - demarcava instâncias hierárquicas. No entanto, tais funções eram exercidas com responsabilidade e fora de qualquer enquadramento autoritário e de dominação. As decisões eram sempre debatidas e nem sempre consensuais.
7. Em se tratando de criação colaborativa, como vocês pensavam a autoria dos trabalhos?
Os trabalhos eram frutos de uma criação plurivocal colaborativa envolvendo integrantes do Dimenti e colaboradores pontuais de cada trabalho. Em geral, tinham a minha assinatura como diretor e coreógrafo a partir dos materiais gerados por todas as pessoas envolvidas, incluindo participações no que era configurado como peça, filme etc.
8. Como vocês se relacionavam com os mecanismos de fomento em níveis municipal, estadual, federal e financiamentos de empresas particulares? Essa relação determinava de alguma forma a maneira como vocês se organizavam em coletivo?
Tivemos o apoio financeiro de diferentes níveis, sobretudo, das instituições públicas e, em menos casos, de empresas privadas. Ao longo da existência do grupo, o esforço era garantir um senso de continuidade nos pagamentos e na estruturação das atividades dos integrantes. Nesse sentido, na maior parte do tempo, por exemplo, os integrantes recebiam uma remuneração mensal em vez de receber por empreitada.
9. Uma vez que a lógica dos mecanismos de fomento e financiamento determina normas e parâmetros específicos para o desenvolvimento dos projetos aprovados nos editais, em que medida vocês se submetiam ou subvertiam as regras ditadas uma vez que, quando estamos lidando com processos de criação, nem sempre é possível se manter tão dentro de padrões pré-estabelecidos?
Criamos diversas estratégias para expandir os limites dirigidos dos editais com os quais fomos contemplados. No jeito de gerir e remodelar os orçamentos; de atualizar as metodologias previstas inicialmente; de potencializar ações de um projeto associando-o às atividades de outros projetos em curso etc.
10. Quando o coletivo de vocês compreendeu que não fazia mais sentido manter-se juntos enquanto Dimenti coincidiu com o momento em que vocês tiveram a experiência de realizar um projeto contemplado por um edital de manutenção de grupos. Como você observa esse fato?
Um apoio de manutenção tem um potencial agregador. Para nós, penso que já vínhamos em um processo no qual cada integrante se orientava na direção de seus desejos específicos. Tínhamos e ainda temos muitos interesses comuns, mas acredito que já era tempo de darmos vazão às coisas que cada pessoa queria enfatizar em sua vida como artista. O apoio de manutenção foi fortalecedor para cada um de nós apontar justamente o que vínhamos querendo focar como pessoas/artistas.

Nome: Lia Lordelo

Grupo: Dimenti

SOBRE O EXERCÍCIO DA COLABORAÇÃO

1. Como você observa, em sua trajetória artística, o desenvolvimento de redes colaborativas?

Eu acho que esse desenvolvimento é inevitável. Inevitável e saudável, e na lógica produtiva do nosso estado, necessário. Mas para mim, curiosamente, tenho a impressão de que essa rede começou a se formar e se tornar mais clara depois que saí do grupo que integrava. Dentro de um grupo com a estrutura mais definida, fechada, parece que a rede é menos flexível, talvez porque os parceiros pareçam ser sempre os mesmos.

2. Você integrou um coletivo de artistas que trabalhou intensamente durante um tempo juntos. Nesta experiência, como você observa as potências e as dificuldades da criação desse ambiente comum?

Vejo as potências no afeto que conecta os integrantes de um grupo, e que serve como uma espécie de combustível para que o projeto nunca morra, para que haja continuidade entre as ações, no sentimento de pertença e na rede de colaboração que o grupo é. As dificuldades, acredito, estão em acompanhar os ritmos de transformação por que passa cada artista, cada cabeça. Enquanto o grupo ganha força e notoriedade, essa trajetória se entrecruza com a de cada integrante individualmente, e é claro que isso produz atritos.

3. Como se dava a organização do coletivo em termos de gestão, produção e criação de trabalhos artísticos? Como você reflete, atualmente, acerca desse modo de organização? Você reconhece o exercício da autonomia e da colaboração? De que modo?

Meu grupo passou por várias etapas de organização da produção e gestão, à medida que as necessidades e anseios se complexificavam, e também ao passo que os mecanismos de financiamento da cultura no estado se desenvolviam. Sempre trabalhamos com uma estrutura minimamente colaborativa – em especial no que tangia às tarefas de produção mais simples, logística de viagem, revezamento de tarefas na desmontagem e montagem, arrumação de cenários etc. No meio de sua via útil, passamos a colaborar mais na produção, por um apelo e reflexão que passavam pela diretora de produção e diretor artísticos; mas as diferenças no grau de dedicação geraram diferentes modelos de mensuração do trabalho e, conseqüentemente, remuneração dentro do grupo. Dentro de todo o espírito colaborativo, as funções e direção de produção e criação sempre estiveram resguardadas, bem como as responsabilidades que vinham com tais funções.

4. Você reconhece uma possível ética e uma estética própria desse encontro em coletivo? Se sim, como você observa isso?

Reconheço ética e estética o tempo todo. O acordo coletivo pressupõe ética – entendendo que as regras específicas são construídas justamente para poder conviver. A ética é inescapável no encontro coletivo; aliás, tenho a impressão de que ela é o ponto de partida. De contrário, redes de colaboração mais fluidas, em que acordos são pouco construídos ou construídos de forma muito provisória, bastariam. A dinâmica de um grupo requer mais. E esteticamente, nosso grupo instalou um jeito de criar e de encenar, muito guiado por seu diretor, mas professado no coletivo, certamente. Acho que é possível prescindir de concepções estéticas definidas explicitamente, num grupo; mas foi característica do nosso dar importância a esses parâmetros, como uma marca, algo que nos distinguiu e caracterizava.

SOBRE AS RELAÇÕES DE PODER

5. Partindo do pressuposto de que a escolha de investir na convivência e na colaboração como modo de criar e de atuar artisticamente é também uma tomada de posição e uma resposta a um contexto sócio-político, como você analisa esse contexto no período em que o grupo existia?

Acho que a resposta já se encontra, de certa forma, na pergunta. Creio que nosso grupo passou a investir na colaboração e na ideia de continuidade num momento oportuno, que coincide com a virada nas políticas culturais no país e, principalmente, no governo do estado. Essa guinada começou a partir do primeiro governo Lula, e do governo Wagner, em âmbito estadual. Lembro da primeira vez que ganhamos um edital estatal, e como a partir daí, passamos, como grupo, a investir neles mais sistematicamente e, de certo modo, depender deles – o que só foi possível na medida em que eles se multiplicaram em quantidade e tipos.

6. Como se dava a organização das funções no coletivo? Havia trânsito e alternâncias ou as funções eram mais fixas? Como vocês lidavam com a questão das relações de poder e hierarquia?

Acho que isso está respondido na questão 3. Se não estiver, pode perguntar novamente!

7. Em se tratando de criação colaborativa, como vocês pensavam a autoria dos trabalhos?

Nosso grupo sempre teve, a meu ver, uma forte assinatura artística, e bem identificada com o diretor artístico. Fomos nos tornando intérpretes-criadores logo cedo, e isso foi se tornando cada vez mais

consciente, o que denotava a dimensão colaborativa; mas à exceção do último projeto (solos autorais como um modo de nos despedirmos do próprio grupo), sempre tivemos um autor principal. Pessoalmente, nunca me incomodei com isso; confiava muito em nosso diretor artístico. Hoje, claro, precisando empreender meus trabalhos, descubro outras motivações artísticas e linguagens com as quais tenho afinidade. Mas foi um movimento muito lento.

SOBRE A RELAÇÃO COM AS INSTITUIÇÕES DE FOMENTO

8. Como vocês se relacionavam com os mecanismos de fomento em níveis municipal, estadual, federal e financiamentos de empresas particulares? Essa relação determinava de alguma forma a maneira como vocês se organizavam em coletivo?

Acho que respondi a isso na questão 5. Depois de 6 anos de grupo, ganhamos nosso primeiro edital. Desde então, essa lógica se instalou no modo de produzir e de criar do grupo.

9. Uma vez que a lógica dos mecanismos de fomento e financiamento determina normas e parâmetros específicos para o desenvolvimento dos projetos aprovados nos editais, em que medida vocês se submetiam ou subvertiam as regras ditadas uma vez que, quando estamos lidando com processos de criação, nem sempre é possível se manter tão dentro de padrões pré-estabelecidos?

Não sei responder a isso muito bem. O que me ocorre como um exemplo disso seria as oportunidades de combinar projetos, por exemplo, de modo a multiplicar os financiamentos; ou viajar para um festival como parte de um projeto de circulação para dividir as despesas...

10. Quando o coletivo de vocês compreendeu que não fazia mais sentido manter-se juntos enquanto Dimenti coincidiu com o momento em que vocês tiveram a experiência de realizar um projeto contemplado por um edital de manutenção de grupos. Você percebe alguma relação entre esses fatos?

Acho que as coisas estão relacionadas, sim, mas mais talvez no sentido de que é preciso percorrer um longo caminho para se estabelecer como grupo e pleitear editais como este, de manutenção; e é justamente esse caminho longo que desgasta as relações internas. É paradoxal; também no sentido de que o funcionamento do grupo via edital estabelece relações de trabalho e pessoais atravessadas por questões comerciais e financeiras, e isso, me parece, é meio compatível com a dinâmica grupal, que é motivacional e afetiva, acima de tudo.

11. Atualmente, apesar da diluição da estrutura do coletivo, os ex-integrantes mantêm de alguma maneira uma rede de colaboração artística? Se sim, de que maneira?

Sim. Com a direção e produção do grupo, um pouco menos; mas cheguei a fazer um trabalho em um festival que eles continuaram organizando, mais de uma vez. E com outros membros do grupo, tenho colaborado. Acho que, entre alguns de nós, conseguimos tornar a nos ver com companheiros de criação e de produção de um modo mais leve, que não exige tanta continuidade e regras.

ANEXO B – Transcrições das entrevistas realizadas com os artistas dos grupos, núcleos e coletivos

Entrevista Núcleo VAGAPARA – 08/01/2018

Lucas Valentim (LV)

Lisa Vietra (Lisa V)

Olga Lamas (OL)

Jorge Oliveira (JO)

LV: Não, eu quero partir do questionário, mas tem algumas outras coisas, e eu estou com ele aqui...

JO: Eu nem lembro mais

LV: ... a partir da outra conversa, então eu queria partir de lá.

JO: Tem quantos coleguinhas comigo? Eu nem li esse formulário.

LISA V: Eu pensei que era entidade, porque eu sou da Umbanda, aí eu acho logo que é entidade.

LV: Mas tem a entidade também

JO: Dia 30, foi uma entidade lá em casa

OL: E você está se cuidando?

JO: Tô, tô achando que estou me cuidando, mas foi ótimo, foi super comunicativo, foi necessária a comunicação, porque as pessoas ficavam falando, interage, conversa, aí eu falei, mas gente, já estamos conversando, não precisa ficar, você quer falar? Vai falar alguma coisa? Todo mundo mandava mensagem no *WhatsApp*, fale com ela.

LV: Então gente, eu queria começar perguntando como vocês querem ser chamados, quando eu citar vocês, uma coisa bem prática para a gente começar, porque se fosse partir do pressuposto do último nome e do primeiro nome, algumas pessoas preferem não ser citadas assim, preferem com o nome artístico ou do meio, então o que vocês preferem ser citados?

JO: Jorge Oliveira

LV: Oliveira Jorge ou Jorge Oliveira?

JO: Eu prefiro Jorge, Oliveira Jorge, Oliveira Jorge.

Lisa V: Eu tenho uma questão

JO: Vietra Lisa

Lisa V: Pois é, mas academicamente eu sou Dias Lisa Vietra.

LV: Exatamente, o meu problema é esse, aí é entender de que lugar vocês estão falando, e eu posso botar uma nota de rodapé se vocês preferirem, fazendo a relação

OL: Você não pode chamar pelo primeiro nome, normal?

LV: Às vezes, depende da forma como eu estou colocando, para não ficar recorrente a mesma situação a gente vai variando.

OL: Mas você não está na cartografia? Você pode falar tudo o que você quiser

LV: Eu não estou ainda na cartografia, esse é outro problema que eu preciso resolver na minha vida, que é a metodologia da pesquisa.

JO: Eu acho que isso faz parte da polissemia, que você até propõe, de ter essa coisa de Olga-Flaviany, até o nome tem uma polissemia, eu acho que tem super a ver.

Lisa V: Eu acho interessante ter o dissenso, ter Lisa Vietra, eu como artista falando, mas a minha *tag* de acadêmica é Dias Lisa Vietra, eu acho interessante.

LV: Massa, aí eu boto sua nota de rodapé no caso.

OL: No meu também

LV: Só fazendo a referência porque todas, em alguma instância, têm interesse acadêmico.

JO: Vai achar o *lattes* junto.

LV: Exatamente, Isaura, por exemplo, é super crise, porque ela é Isaura Tupiniquim na vida artística, só que é Cruz Isaura, é que nem eu também, que é Rocha Lucas, e não Lucas Valentim, mas para mim isso é meio que uma pergunta, como meu nome vai estar aparecendo quando eu falo do VAGAPARA, massa. Eu dividi as perguntas em três partes, uma sobre a colaboração, outra sobre as relações de poder que a gente estabelecia aqui no processo, e outra mais voltada para as relações instituições de fomento, que são três lugares onde eu identifico essas relações de poder, a primeira coisa que eu queria saber era a partir da perspectiva de vocês quem eram essas pessoas antes de se encontrar, e o que motivou esse encontro, de uma forma livre, Jorge pode falar sobre o quem ele era, e eu posso falar minha referência sobre Olga, pode falar sobre os outros também.

Lisa V: Eu acho que a gente tinha uma coisa prática de convivência, de juventude, eu acho que tinha uma vivacidade, um mundo nosso, que não era só nosso nem era dentro da nossa bolha, mas onde a gente tinha essa vivacidade pulsando e essa vontade de existir, essa vontade de falar sobre mundo e trocas. Então eu acho que inicialmente por essa convivência e afinidade que a gente tinha de se sentir a vontade nesse lugar que a gente criou para existir. E aí eu acho que isso uniu a talentos que alguns já tinham de um empreendedorismo aqui, uma habilidade de entender como os editais funcionavam ali, acho que a gente conseguiu juntar a vivacidade e a vontade de criar com habilidades necessárias para a gente conseguir produzir aquilo que a gente acabou produzindo. Não de todos, nem todos tinham todas as coisas, eu acho que a única coisa que todos tinham era juventude e a vontade de estar juntos, e as coisas foram se fortalecendo e sendo concretizadas e materializadas, eu não respondi a pergunta, né?

LV: Não, respondeu sim, é porque eram pessoas que vinham de lugares diferentes, eu olhando para aquela época, a referência que eu tinha de Olga, a referência que tinha de Jorge, que estudava

comigo, que eu conhecia do Marista, a referência longínqua de Isabela, que vinha do teatro, era a mais distante de todas, de mim, você que chegou para morar com a gente, também tava naquela coisa de chegar, e vinha da Escola de Teatro, Márcio que tinha uma relação com a gente veio morar depois, mas que tinha uma relação com o Dimenti muito forte, que eu já tinha tido um contato, eu falo muito desse sentido, como vocês viam essas pluralidades de lugares que tinham outros encontros e outros atravessamentos e se foi essa afinidade que foi o que mais moveu esse encontro, essa afinidade, e o que era exatamente essa afinidade, era em relação ao que exatamente, era um desejo que projetos em comum? De vontades de fazer coisas em comum?

JO: Eu fico visualizando que era a necessidade de existência enquanto artista. De estar em uma atividade artística, de um exercício de criação, de se sentir artista produzindo em primeiro lugar. E acho que quando começa isso a fazer algum efeito que permanece, acho que isso vai para a coisa da afinidade, que Lisa fala, de estar juntos, da gente criar um pensamento de grupo, de núcleo, o que a gente pensa para defender e criar, e com a nossa juventude de querer propor milhares de possibilidades de ideias, para a gente existir, eu acho que era a existência artística.

LV: Que era diferente de como você existia no VivaDança?

JO: Exatamente, a diferença, a polissemia que existia em cada pessoa que vinha de diferentes lugares começa a despertar o entendimento de que o que já se vive é uma mesmice, e parecia que a gente queria viver outra coisa. Não que seja só inovadora, mas a gente começa a pensar com uma liberdade maior de não seguir a risca o professor, o diretor.

OL: Tanto que eu vinha de uma lógica de grupo e da Escola de Teatro, que sempre tinha alguém nessa figura de direção. A pessoa que trazia a ideia e a gente executava e não no sentido da gente também ser criador. E começamos a nos cutucarmos e fazer coisas autorais mesmo, coisas que dialogavam com nossos desejos mais pulsantes, que às vezes não eram tanto... Abriu o edital vamos fazer o que? Coisas que naquele momento você podia nem estar querendo, mas que de repente você percebe que você queria sim. Que tava tudo ali completamente envolto? Não sei...

JO: Super de acordo com o tempo também, o bum da coisa, foi uma polissemia de grupos, gente, ideias artísticas, que era uma confusão na sala, por causa de edital, porque era uma briga, quem ganhava e quem não ganhava, eu acho que era sempre, quem é artista e quem não é...

Lisa V: E tem um fator externo que determina a existência de toda essa galera, não só a gente que conviveu, que é o fato de que tinha edital. Então eu que vinha... eu entrei na Escola de Teatro em 2000, então eu vim de um momento político onde eu escolhi fazer vestibular para teatro porque eu gostava daquilo, mas eu sabia que a chance de eu sobreviver daquilo era muito pequena. E aí, de repente, quando eu estava me formando, eu vivia um momento político no país onde eu poderia, não talvez viver só daquilo, mas eu tinha como ser remunerada para produzir a minha pulsão de criação, então isso foi fundamental.

JO: Você começa a entender o que é ser profissional, você está se profissionalizando, que tipo de ação é essa que a profissão vai me dar se o governo não está junto para eu estar produzindo.

OL: Eu não sei se a gente existiria hoje se nós fôssemos aquelas pessoas que estavam terminando a escola de teatro, fazendo escola de dança, não existiria, nós seríamos só amigos que gostávamos de estar juntos, que gostávamos de conversar.

OL: A gente produziria, mas seria de outra maneira, não teria espaço para cada um entrar na sua viagem, não ia ter essa profusão de coisas que a gente criou juntos.

JO: Eu acho que está muito ligado ao que se oferece para a classe, então o que está sendo oferecido ali para existir mesmo, ficar começando a dançar *Cookie*, eu, que vim do interior, entender como é embasar uma ideia para você defender ela que é uma coisa que sai de uma festa *rave* que a gente iria, usar drogas jovens para ficar se roçando um no outro, começou a virar uma potência que eu começo a observar, e nossa, a gente criou um argumento, de uma vivência nossa, embasou a ideia e tá fazendo com que essa ideia seja vendida, e que tem todo sentido e coerência para se fazer existir, e jovem, na pulsão jovem, vamos existir, vamos perdurar o máximo que a gente pode.

LV: Uma coisa que eu me pergunto muito daquela época, é o que levou essas seis pessoas, que no início eram 7, porque teve Nilson lá no início, mas o que fez com que essas pessoas se encontrassem, e outras várias pessoas que estavam ali orbitando naquele espaço que continuaram naquele espaço e foram colaboradores artísticos mas não fizeram parte disso...

JO: Não diretamente

LV: Foi Nilson que entrou, e viu que não era o lugar aquele momento para estar construindo.

JO: E pessoas dos projetos independentes, pessoas de outras áreas.

OL: Era muito fluido também, essa coisa de colaborações, eu nunca senti uma demanda de fora, eu quero ser VAGAPARA, nunca escutei isso.

Lisa V: Engraçado, você falou isso e eu lembrei de uma coisa, eu fui apresentar *Cauçolas* em Campinas, em 2016, conheci uma menina lá, ela é baiana, era da escola de teatro e estava fazendo mobilidade acadêmica na UNICAMP, e nós conversamos e tais, quando o VAGAPARA tava produzindo muito ela talvez nem tivesse entrado na Universidade, devia ser uma menina do ensino médio, mas aí ele falou que queria entrar no VAGAPARA, porque ela sabia que *Cauçolas* era alguma coisa que tinha vindo do VAGAPARA, nem tinha mais VAGAPARA e eu estava apresentando *Cauçolas* em Campinas, ela deve ter visto coisas, mas é isso, era uma menina que devia ser adolescente na época, aí eu brinquei, VAGAPARA nem existe mais, hoje eu estou aqui por mim mesma, mas é interessante isso.

LV: Deixa eu botar duas coisas aqui, bem interessante, que eu acho que são super parecidas com o que vocês estão falando, bem especificamente tinha aquele lema, que era uma brincadeira entre a gente, grupo/núcleo/coletivo, e a gente falava que núcleo era outra coisa diferente, aí eu queria cutucar um pouco, o que era essa outra coisa, e porque não coletivo/grupo, e porque se chamou núcleo, se a gente consegue pensar sobre isso, e o que é que isso tem a ver com esses jeitos de colaboração, queria entrar nesse lugar também, como era e como vocês veem esse lugar da forma de colaboração da gente, desse processo de 6 anos juntos, como vocês observam em termos práticos mesmo, tal coisa aconteceu desse jeito, em outro momento era desse jeito, e se isso tem a ver com essa escola de ser núcleo, ou não.

JO: O que eu começava a pensar sobre essa brincadeira de “grupo é grupo e núcleo é outra coisa”, é por já vir dessas experiências de grupo que a gente não queria e sofria, trazia como cruz, eu sentia um “ufa”, uma liberdade de tirar uma cruz das costas por não ser mais artista de grupo. E aquilo tinha uma liberdade de gerir da forma que eu pudesse organizar, que eu ainda não sei qual, e vinha muito a palavra que a gente dizia que era autonomia, a ideia de autonomia, que era eu enquanto artistas entender a ideia de autonomia no corpo a partir das minhas práticas e realizações das coisas até a medida que ela pode ser apresentada, e porque disso, como foi o processo disso para a coisa acontecer.

LV: As nossas escolhas determinam um lugar que a gente se coloca no mundo, você acha que essa escolha de alguma forma direciona para alguma perspectiva colaborativa que é específica do VAGAPARA, e era de um jeito de funcionar, e que tem a ver com o nome e é um posicionamento político também?

JO: Com certeza, e por gente entender que núcleo seria uma outra coisa que a gente não definia o que era essa outra coisa, então era só uma outra coisa.

OL: A gente sabia o que não queria, mas não sabia o que queria, a gente nunca chegou a fazer um manual...

JO: A definição dessa coisa é pessoal, uma polissemia de outras coisas, e cada um vai entender a outra coisa porque é uma corresponsabilidade.

OL: Essa coisa do nome auto explicativo, essa coisa de Núcleo VAGAPARA. Vaga para o que quiser, esse espaço pode ser preenchido pelo que for, pelo que vier, um núcleo, mas é engraçado, hoje pensando o que é um núcleo e o que é um coletivo, eu sinceramente não acho que seja tão diferente assim, eu acho que a gente ficava falando, grupo é muito evidente né a diferença, mas que núcleo era outra coisa porque tinha o Dirceu, o Coletivo Couve-flor, e a gente não achava que a gente era exatamente aquele tipo agrupamento, encontro, coletivo... mas que era um coletivo também, não hierarquizado, com autonomias fluidas, horizontais, que as vezes era mais e em outros períodos era menos.

Lisa V: Eu via o VAGAPARA como uma etiqueta, justamente porque não tinha uma necessidade de unidade. Claro que acabou acontecendo, porque afinal de contas as afinidades que nos uniram levaram para que as nossas pesquisas e produtos tivessem uma linguagem mais ou menos no mesmo caminho. Mas existia liberdade em cada um de nós ali dentro, existia liberdade de usar a etiqueta da forma que quisesse, a hora que quisesse, não tinha uma cobrança de produção e não produção, nem de participação. Então quando eu quis me explicar o que é esse “núcleo é outra coisa” eu entendi

isso: é uma etiqueta. A gente não precisa saber o que é, vai ser à medida que for sendo, vai ser várias coisas ao mesmo tempo, vai ser três trabalhos acontecendo ao mesmo tempo, uma ou duas pessoas participando de todos os trabalhos, um não participando de nenhum, e tudo isso estar junto, tudo isso era VAGAPARA.

OL: Porque tinha essa coisa do afeto, da gente se encontrar e conversar coisas e isso já era VAGAPARA, uma reunião do VAGAPARA era sempre isso começa falando que é Xangô, é Nanã, é Exu.

Lisa V: E é a coisa da autonomia e colaboração, conversar sobre Xangô, Nanã, vai também alimentar nossa pulsação artística ainda que não seja no produto específico que está acontecendo no momento, que é a nossa ideia de somos um grupo de amigos que gostamos de conversar e trocar ideias, e isso alimenta a nossa produção/criação, então tudo é colaboração, nosso encontro é colaboração, ainda que não seja um encontro de criação especificamente.

OL: Porque não tinha uma coisa de, precisa ter duas pessoas do VAGAPARA participando, não tinha regra pré-estabelecida, a gente só sabia o que a gente não queria por conta das referências prévias.

JO: Engraçado que pensando sobre agora, tinha uma coisa de eu olhar para os outros modelos como um modelo a não ser seguido, mesmo tendo a referência: Coletivo Couve-flor, era um modo de organizar que eu já olhava para os outros tipo de organizar as coisas que me davam a entender que núcleo era coisa, o que eu vivia aqui, no afeto, era outra coisa, não era aquele tipo de organização, tudo era mais específico, tudo era, meio que tudo pode ser se quiser será, mas assim com cuidado porque os terrenos eram vários. Tem que ver a *kinesfera* do outro, do coleguinha. Então eu acho que isso era exercitado, mas tinha um resquício de grupo que era o modelo mesmo que já vem. Hoje vendo, eu acho que o mercado pede meio que essa organização grupal, sabe?

Lisa V: Eu acho que isso aparecia muito quando a gente estava resolvendo as coisas de edital, tipo prestação de conta, não tinha como não ter um comportamento de grupo nesses momentos, porque você tem tarefas e você tem coisas para resolver, mas a gente resolvia de outro jeito porque tínhamos uma escolha de se posicionar na vida de exercitar o diferente, mas apareciam, as picuinhas de grupo apareciam, só que a gente resolvia elas de outra forma.

LV: E o que você chama de picuinha de grupo?

Lisa V: Essa coisa de, sei lá quem não fez o que tinha que fazer, isso, não sei nem se a palavra melhor é picuinha, mas porque é, todo mundo tem coisa para fazer e nem todo mundo dá conta com a mesma intensidade, então, criasse problemas, e isso aparecia porque eu acho que não tem como não aparecer, mas é isso, acho que a gente lidava com essas coisas de uma forma diferente, das referências que a gente tinha tipo, porque escolhemos nos posicionar diante da vida.

JO: Acho que nessa VAGAPARA, tinha vaga para o respiro para do outro, mesmo que fosse árduo, no sentido de apontar o erro do outro, era um território do outro, então o respiro foi muito pensado sobre, visto e sentido um pelo outro, tipo, eu não concordo com a sua ação, mas vou respirar, porque sempre existiam as palavrinhas que regiam, autonomia, afeto, o que é? Para a gente não dá um tiro no coleguinha.

Lisa V: A gente falava muito umas palavras de brincadeira que para mim determinaram muito a forma como a gente existia, que era, o “não com nota”, “É leve”, eu acho que isso, talvez a gente não tivesse a clareza de como isso determinavam os nossos comportamentos.

OL: Gente, obrigado pela memória de vocês.

Lisa V: Minha memória emocional, eu não lembro de fatos, mas o que foi emocionalmente importante eu guardo.

LV: Mas se a gente pensar, por exemplo, em termos objetivos, essas relações de colaborações tão fluidas em algum momento geraram problemas, especificamente, *Mulher com Pano na Cabeça*, gerou problema, em termos de produção, como lidar com aquela produção, uma divisão que entre você e Isabela, com as duas em cena, Márcio dirigindo, então esse trânsito também criou tensões.

OL: Sim, pensando agora, por já ter trabalho com Isabela em outras coisas, se criava também uma expectativa de como as relações deveriam acontecer e acho que isso passa por todo mundo, em que lugar cada um se sentiu mais confortável de exercer tais coisas, em que lugares não, meio que a gente nessa dinâmica a gente acabava e era, ok, cada um se compromete o que gosta e tem tesão de

fazer, e em alguns momentos também era, porra veio, sabe? E aí? Está me sobrecarregando, acho que isso acontecia, e acontece na vida.

LV: Sim, retomando, esses lugares são importantes de avaliar, como é que se dava porque quando essas tensões apareciam isso revelava de alguma forma uma tensão entre um modelo que a gente não queria, um modelo que a gente estava tentando ser, que a gente não sabia direito o que era, mas que gerava essa tensão, de tipo certo, todo mundo tem que passar por todas as funções? Ou não, cada um vai pegar a função que lhe é mais tranquila, mas se cada um lhe pegar somente a função que é mais tranquila, em algum momento vai sobrecarregar quem pegou certas funções? Então essas tensões geraram durante o trânsito.

JO: Até porque já vinha de modelos de sobrecarregar mesmo, atividades que sobrecarregam, tipo, escrever um projeto sobrecarrega. Olga, Isabela, você, eu falava, meu Deus, e era um lugar de sobrecarregar a um ponto, que eu chegava e falava, aqui, me dê um pouco do peso, porque eu acho que é sempre olhar para o outro, porque as afinidades revelavam as tensões, eram resolvidas do modo como a gente se tratava, como olhava pro outro, ou como a gente se distanciava, então a ação dizia para o outro como a gente ia estar na relação, de produção, em cena, Olga e Isabela, chega uma hora que vai pipocar, hormônios, vida. Tipo eram tensões muito loucas. Lembrando dessas tensões, um fato, estreia de *Fragmentos*, VAGAPARAÇÕES na Casa Preta, lembro mesmo do fato, de ter uma tensão hormonal feminina, que eu via em vocês mulheres, que começou a reverberar em mim, que eu falei, meu Deus, isso porque alguém tava menstruada, Isabela queria expulsar o menino do casarão, começou a criar tensão no camarim, existe tensões de pré-estreia, de estreia para cada um.

OL: A gente viu mesmo o bicho pegando fogo, porque era estreia, e tem como cada um lida.

Lisa V: Estavam os sete?

LV: Os seis?

Lisa V - Eu não lembro desse dia.

JO: Porque a gente trabalhou um pouco em grupo também, do tipo temporada, o VAGAPARAÇÕES foi uma grande temporada, uma grande vivência da gente dividir camarim...

Lisa V: *Fragmentos*, a nossa vivência coletiva foi *Fragmentos*

JO: Porque a gente não fazia repertório.

Lisa - é nossa vivência foi *Fragmentos*

JO - E *Cookie*

OL - Mas *Cookie* nós estávamos todos em cena e *Fragmentos* não era cada um por si.

JO - E a gente tinha modos de produção, modos de fazer diferentes, *Cookie* tinha um lugar artístico eu vejo, a gente era artista, que não se metia em produção, tava tudo pronto, abria uma sala e íamos dançar em cima de uma rede, maravilha, era uma coisa meio rica.

LV: *Fragmentos* tinha que gerir uma casa também.

JO: *Cookie* a gente comia no Stalo gente, comia num restaurante que era 30 reais o quilo. *Fragmentos* teve neuroses, brigas.

Lisa V - Porque *Cookie* vocês eram só artistas né?

JO - É. *Fragmentos* foi uma prova muito louca de entender que Núcleo é outra coisa, mas ao mesmo tempo tinha um grupo, um agrupamento, sabe? Brigas e respiros.

Lisa V - *Fragmentos*?

JO - É. Porque morávamos juntos...

Lisa V - Pois eu não lembro de ter brigado com ninguém. Se eu briguei não marcou não.

JO - Tipo assim, nossa tinha que brigar porque era a saída entendeu? Da relação. Porque morar junto, conviver junto, trabalhar junto, processo junto, camarim junto... Chega uma hora que você fala assim, gente, vamos respirar. Porque também era muita intensidade criativa né? A casa era uma intensidade criativa. E as expectativas eram... tinha a relação com Fábio Vidal. Que eu fiquei em reforço. Bota isso aí não hein. Eu fiquei em reforço com Fábio Vidal. Porque eu não era atriz e o edital era de teatro.

OL - Mas era isso que aconteceu. Agente era jovem recém-saído da Universidade, ou recém-entrado. Transitando ou saindo, agora já tá todo mundo no doutorado, concursado, com filho, entendeu?

LV: Uma coisa assim, de forma prática, eu sei que parece meio louco porque eu estava dentro, mas eu preciso ter essa fala de vocês sobre isso, de uma forma prática, como funcionava o VAGAPARA? Como funcionava? Como se dava esse trânsito no VAGAPARA?

OL: Nós nos encontrávamos muito, sempre, a gente se transitava muito nas casas, então naturalmente é o que Lisa falou, vida e trabalho era tudo muito junto, uma ideia criativa vinha de um contato improvisação em uma festa, ou em uma conversa sobre trivialidades da vida, quem eu peguei e não peguei, tô bem ,não tô bem, viajei, não viajei, pouca coisa era pano para uma criação.

Lisa V: E acho que tinha uma coisa prática que era, olha, vai ter o edital disso, disso e disso, o que nós vamos colocar? E aí vem as ideias, uma metralhadora de ideias, também, muito rapidamente a gente começou a pensar em produtos de acordo com os editais, a gente uniu, casou imediatamente.

LV: Mas vocês deram algumas pistas lá na frente, vocês disseram que em algum momento não precisavam estar todos.

Lisa V.: Em todos os momentos na verdade, nunca... Tipo sei lá, Olga teve uma ideia, ela pensa, eu vou chamar fulano, cicrano, e beltrano, e isso é um trabalho, isso é um produto, outro é, Lucas teve uma ideia, e ele chama sei lá quem, sei lá quem do VAGAPARA, e sei lá quem, sei lá quem, que não é do VAGAPARA, por isso que me vinha muito a ideia da etiqueta, tinha muito, o trabalho que existia dependia da pulsão de cada um, eu por exemplo, fui uma das que menos produzi e uma das que menos participei, porque eu tinha outra vida, outra pulsão, outros interesses talvez, outro olhar sobre o meu fazer artístico, então eu só fiz as coisas individuais, não participei de nada, não fui convidada para nenhuma ideia de outro VAGAPARA, então isso era uma forma de funcionar.

JO: Confessionário agora.

Lisa V.: Não, mas é isso, não era: somos VAGAPARA logo temos que participar. Não, tinham outros fatores que eram subjetivos inclusive.

JO: Isso, é pragmaticamente era um espaço de construção coletiva mesmo, porque mesmo que a gente não participasse todos juntos, uma ideia que eu tenho que eu vou dividir com o Viladança, que é Alice, passa por um olhar de todos os sete que se encontram com frequência para retroalimentar essa ideia.

LV: Mas é uma criação coletiva ou colaborativa?

OL: Colaborativa nesse sentido, mas é porque assim...

JO: No VAGAPARA é colaborativa

OL: Colaborações diretas e indiretas, porque é isso, nesse sentido de quem você chama para trabalhar com você ali, é um tipo de colaboração, uma conversa aqui informal é outro tipo, e também é, e essa informalidade acontece o tempo todo com a gente, estando os sete ou não estando os sete.

JO: É porque também essa ideia de coletivo vai se ampliando, esse coletivo aqui, por mais que tivéssemos desencontros para decidir o que vai acontecer na Vaga, esse coletivo reverberava para tu, em *Borboletas*, com você e Paula. Olga com alguém que vai fazer ali, Lisa com Claudinha Barral, então era um exercício de coletividade que não importa o trânsito das pessoas, não há um interesse de fixar, mas tinha um núcleo para pensar como essa Vaga iria ser ocupada, porque a gente que tinha que fazer com que existisse no mercado, porque se a gente para, ninguém ia botar, agora sou VAGAPARA.

LV: Mas será que é isso que descaracteriza o núcleo ou aquela pergunta que eu tinha feito antes, entende? Porque quando ele fala existiam muitos trânsitos, mas existia ali um núcleo de sete pessoas que estavam ali.

OL: O que caracteriza aquele núcleo são aquelas sete pessoas

Lisa V: na diversidade que elas apresentam, e se a gente continuasse até hoje teria continuado da forma que fosse, a gente não poderia dizer como aconteceria, porque a gente estava completamente aberto ao que acontecesse, e isso dependia daquelas sete pessoas, como sete individualidades.

LV: Isso tinha o fato, por exemplo, de não ter como dizer para a outra pessoa que você iria sair do coletivo, ou que uma pessoa iria entrar no coletivo, porque não dependia de mim dizer...

JO: Para mim é muito complexo falar disso ainda, porque mesmo na nossa separação e nos nossos términos eu sempre fiquei maturando como pensar numa ideia de que o VAGAPARA não deixou de existir para mim. Nesse lugar de entender como um estado daquele entendimento de núcleo, como aquilo vai reverberando como modo de fazer você existir. Mais que ticar o que tem que ser, como pensar sobre isso ainda está no trânsito do meu mestrado, como vocês ainda transitam muito por esse pensamento de uma prática que eu ainda estou muito longe, por isso que às vezes é complicado as definições de tipo, o núcleo será que é esse espaço onde o trânsito que coletividade se amplia? É, mas parece não ter uma definição clara, um tempo atrás eu estava conversando com Márcio sobre

isso, os lugares de você falar agora, o trânsito de você entrar e sair não existir ou existir de um jeito diferente é de como foi chegando para mim o lugar de não estar sendo mais VAGAPARA, por um lugar de entender que as relações foram se modificando, mas o lugar de pensar VAGAPARA está em um estado mais de ser, de como eu sou ainda, de como isso me constrói profissionalmente, é latente para mim que existe, chegar na minha dissertação e o VAGAPARA é um lugar que ainda está, mesmo eu com Márcio, na intimidade, dizer, estamos produzindo, porque tem coisas que eu falo só com Márcio, pede uma pizza que acabou a reunião. Tem umas coisas que parece que é um jeito de ser mais que uma característica de núcleo artístico sabe?

LV: De alguma forma isso que você está falando, eu vejo na fala de outros artistas em relação aos seus próprios coletivos, as meninas do TeiaMUV tem uma fala nesse sentido que elas também reconhecem o jeito delas serem do mundo que passou pelo jeito como elas trabalhavam no TeiaMUV, assim como os meninos do Couve falam muito sobre isso também, o jeito como eles até hoje lidam com algumas colaborações que acontecem entre eles inclusive, também tem muito a ver com isso, a gente brincou agora em *Bonito*, em *Bonito* a gente teve um encontro, eu, Paula, e Olga de novo, que tinha sido VAGAPARA, e aí eu brinquei um momento, é quase um trabalho de novo do VAGAPARA, mas como em alguma medida também a gente reconhece que aquele encontro da convivência, que não existe mais, era determinante para que a coisa fosse como ela era, então o que eu vejo em mim hoje é o que eu aprendi com essa experiência e o que disso é em mim, mas diferente da forma como você traz, esse prolongamento não determinada para mim ainda um estado de continuar sendo VAGAPARA, entende? É que eu acho que isso ficou muito evidente desde o momento que a gente começou a trazer as questões de quem não estava mais ficando, você, Marcio, Bela, falaram, não, a gente ainda entende que existe aqui uma coisa VAGAPARA, então como cada um entendeu já desde o início, desde sempre, diferente.

JO: Modos de entender o núcleo.

LV: Exatamente, porque não existia essa pessoa de forma soberana que dizia, Olga, você não está no seu 100%, você vai sair do VAGAPARA, entende? Não tinha essa pessoa que dissesse isso, e isso determinava tudo.

Lisa V: E hoje, se Isabela e Jorge se juntarem para fazer um projeto e disserem que querem usar o VAGAPARA, quem vai dizer que não? Ou vai? Porque no meu ponto de vista esse lugar não foi enterrado - aqui está decretada a morte do VAGAPARA e ninguém mais pode usar esse nome. Eu vejo assim: eu não sinto vontade, artisticamente quando eu penso, eu não penso mais no selo VAGAPARA, mas se você e Isabela quiserem, no meu ponto de vista, na minha forma de enxergar, vocês podem dizer. É VAGAPARA escreve um projeto, bota no edital e ganha, mas é isso, eu acho que a liberdade da gente é tão grande, mas ao mesmo tempo tão difícil que se Lucas ou Olga diga não, aí a gente vai sentar para conversar e decidir.

LV: Exatamente

OL: Talvez eu diga não, mesmo.

LV: É porque passa por um lugar que é ideológico, e foi ideológico, porque a ideologia também vai se transformando, e passa por lugares práticos, eu ia querer saber se escreveu para um edital com um currículo que eu construí junto, por exemplo, entende?

Lisa V: Mas que eles também construíram.

LV: Eles também construíram, mas muitas das coisas que estavam ali, não fazem mais sentido estarem.

OL: Porque você não está mais lá?

LV: Não é nesse sentido, é como se hoje eu voltasse a escrever em um edital de manutenção e como Lucas vou usar o nome VAGAPARA, vou pegar todo o currículo do VAGAPARA de seis anos que foi construído, e vou escrever em um edital de manutenção. Passei, vou viver dois anos de manutenção, com um currículo que foi construído com sete pessoas, então em alguma medida precisa passar por esse lugar que você falou da conversa, de entender.

JO: Por eu entender que o VAGAPARA ainda tem um modo de existência para mim, pensando no lugar de ser uma etiqueta, acho que para mim não me cabe usar o trabalho do outro que fez no VAGAPARA para enxertar um currículo e passar em um edital. O modo para mim de entender o VAGAPARA como um espaço que eu ainda tenho autonomia e possibilidade de dizer que uma produção artística minha ainda pode ser VAGAPARA, ela está dentro de uma seara que é maior que

uma discussão sobre o currículo, de pertencimento de trabalho, do tipo não vou usar o seu trabalho para fortalecer o meu, porque você tem um currículo mais vasto. Acho que é entender uma complexidade do VAGAPARA não no sentido de barganhar algo, economicamente, em detrimento do trabalho do outro, acho que a gente tá no trânsito do direito do outro de negar de como é utilizado isso. Porque a coisa existiu e de fato foi compartilhada, e nesse compartilhamento eu falei, os territórios existem, nunca vou invadir o território de Olga e dizer, não, a gente criou junto, não vou usar o seu nome, a gente precisa pensar nos afetos, que sobrevivem e amadurecem.

Lisa V: Só refletindo sobre isso, porque os grupos de qualquer coisa, se membros saem não necessariamente eles acabam, membros saem, novos entram, pensando em grupo, então porque o VAGAPARA teve que acabar? Eu acho que houve uma coincidência, mesmo que vocês três digam, não acabou, por algum motivo não aconteceu mais nada, a vida de vocês foi para outros lugares distintos, mas e se não tivesse sido, o que determina que o VAGAPARA terminou de fato, se nunca teve essa pá de cal?

LV: Se nunca teve alguém que disse, né?

OL: Não tem como alguém dizer isso.

JO: Porque acaba pra cada um. É um outro trânsito entender que não existe mais VAGAPARA, acho que é a possibilidade do outro, do mesmo modo que cada um gere o seu trabalho artístico dentro, mesmo a gente tendo que incluir nas metodologias, que a gente tinha um jeito autônomo, umas quebradas, a gente ia em uma sensação de reorganizar, tudo era um lugar de se vira pião, mas estamos juntos, mas era um se vira pião todo mundo junto, não deixar cair, você e vai até onde você aguenta, a gente vai estar aqui em órbita, o núcleo é mais esse lugar do átomo em órbita, para não estar só, vai lá viado, se joga, se faz existir, cria as possibilidades de existir, e é a potência tendência daquela época, a gente soube aproveitar, com toda a juventude, foi um tipo de aproveitamento junto com o mercado, a gente foi conversa de tabloide, de conversa de bar, as pessoas eram contra, as pessoas tinham raiva, achavam que era um anexo do Dimenti, sempre tinha um *buchicho* que alguém vinha me falar o que era o VAGAPARA para eles, no *VAGAPARAÇÕES* chegaram na sala de edital para entregar, aí eu escutei várias conversas, chegou o anexo do VAGAPARA, ou do Dimenti. Quem escreveu seu projeto? Foi Jorge Alencar? Sempre tinha ligação com o Dimenti ou que a gente era, sempre tinha uma ideia de definir, e a gente falando, o núcleo é outra coisa, mas eu acho que a gente gerou uma complexidade muito grande de agrupamento.

LV: Lisa, ela falou de alguma coisa que tinha a ver com isso.

OL: Gente faz exatamente 10 anos, né?

LV : 10 anos

Lisa V: Caralho, velhas!

JO: Vamos fazer um espetáculo de volta.

LV: Uma coisa que tem me interessado muito, que eu queria saber como vocês pensam, se o jeito de se organizar tem relação entre ética e estética, se o jeito e os acordos que a gente estabelecia implicava no que a gente gerava, e como vocês veem isso.

OL: Com certeza, porque na horizontalidade e na autonomia nós fazíamos coisas muito diferentes esteticamente, mas a gente se encontrava no afeto, na partilha, inclusive na discordância. Na verdade a gente tinha um jeito assim: eu não faria assim, mas acho massa. A gente fazia com tanta verdade aquilo, a minha sensação era que cada um estava sempre fazendo o melhor que podia, não tinha como ser de outra maneira, porque estava cada um fazendo o melhor que dava, podia não ser o melhor, o maior desbunde. Então, no início era isso, cada um com sua singularidade muito potente e muito específica. *Fragmentos* eu acho que era um excelente mapa, excelente fotografia do que era, porque cada solo era muito específico, com estéticas muito próprias de cada um.

JO: Foi entender o dissenso esteticamente no trabalho artístico, dentro de um edital de teatro, que não parecia cumprir com os pré-requisitos de um edital de teatro. Porque essa autonomia de cada um dava essa polissemia de discurso, o que você entende do corpo é diferente de mim, do que Lisa, do que Olga, Bela, e isso em nenhum momento foi um empecilho para a dramaturgia do trabalho. Como a gente podia negociar com o outro, porque era diferente mesmo, vinha com esse pensamento sempre, eu não posso dizer a Lucas como ele tem que fazer o trabalho dele, porque ele vai usar o *Serenata de Amor*, eu vou usar roupa, é diferente.

OL: Só abrindo um pouco a pergunta, eu lembro da mostra que foi quando todo mundo se viu, e a gente sabia que estava todo mundo em crise, caralho, meu irmão, não sei o que faço, eu assistindo e sabendo que tava todo mundo fudido, na melhor fudência possível, porque estava ali completamente entregue naquilo. Então, para mim é assim, tá entregue? Vai ser bom. Você tá dando o melhor que você pode? Vai ser ótimo, vai ser maravilhoso. Isso parece estranho hierarquizando bom e ruim, vai ser... como é a palavra? Legítimo!

JO: É o jeito de existir vai ser legítimo, não importa o não gostar, eu sou contra o teatro, tenho preconceito com teatro, foda-se Jorge, e o outro que estuda teatro, e que trabalha com teatro vai fazer o teatro dele, não há um pré-julgamento mesmo existindo um pré-julgamento.

LV: E vai ter vaga para

JO: E vai ter uma vaga para tudo, é dar mais espaço mesmo, mesmo que gritando às vezes, pegando pelos cabelos, respira bixa, você tem que estar aqui.

Lisa V: Eu lembro de uma coisa de *Fragmentos*, pensando na pergunta, e tentando respondê-la, era muito claro que eu e Isabela tínhamos vindo da escola de teatro, e tínhamos nos formados para sermos atrizes, tinha uma virtuose.

LV: E eu tinha um desejo de ter se formado lá, mentira!

Lisa V: Não, isso eu nem via na época, eu estou vendo agora, porque quando eu vejo, eu falo, meu, eu e Isabela éramos atrizes da Escola de Teatro muito claramente, mas naquele momento aquilo não aparecia, éramos só nós, apaixonadíssimos pelo que estávamos falando, e pelo que estávamos criando.

LV: E até Marcio, naquele momento, muito contaminado com a escola de teatro, mas naquele período o solo dele revelava muito esse lugar também, teatral, super teatral.

Lisa V: E eu lembro de outro momento que surgiu depois quando já estávamos com os solos prontos. Cada um teve alguns dias para dirigir uma proposta de cena, e aí vou fazer um momento confessional, eu não lembro se foi uma sensação que eu tive baseada nas minhas maluquices ou se de fato aconteceu esse momento, eu tinha uma relação com o VAGAPARA de que eu era menos contemporânea, a minha formação em teatro era ainda muito presente. E eu percebo que com o tempo eu fui aprendendo e me contaminando de outras linguagens, mas naquele começo ainda, eu era muito Escola de Teatro. Aí eu lembro que teve as direções, e aí teve uma das minhas propostas, gente, eu realmente não lembro até onde eu estou misturando realidade com projeções, mas eu lembro, que aí a gente entra nesse lugar de somos todos incríveis e legais, e não julgamos ninguém, eu lembro que nesse dia eu me senti, não, você vai fazer isso?

JO: Eu não me lembro disso, cada um dirigia o outro? O fechamento da parada?

OL: A gente fazia o roteiro de como seria cada dia e a gente chamou isso de direções.

JO: Ah, tá

Lisa V: Essa dramaturgia do dia foi de como a gente juntaria aqueles solos que participariam daquele dia, cada um fazia uns quatro eu acho, e aí eu lembro que teve uma proposta que eu fiz que Márcio fez uma coisa de... não, isso é antigo, isso é figurativo, ilustrativo, é representativo. E acabou que continuei e acabou que ele me deu o aval, “ah não, ficou legal” e eu tinha essa sensação, com ele especificamente, e eu penso nessa pergunta de Lucas, eram individualidades, e nas nossas individualidades jogávamos para o grupo mais ou menos. Tinha gente que jogava mais, tinha gente que jogava menos, das suas individualidades ali, eu com certeza fui uma das pessoas que me guardei mais em relação as minhas coisas individuais, e aí eu fico pensando até que ponto de fato esse lugar de nos respeitamos completamente...

LV: É silenciador também, né?

Lisa V: E até que ponto ele se cumpria, porque é livre “se” cumprir esses pré-requisitos aqui, isso existia, ainda que nem todo mundo tenha sentido, e ainda que eu sentia e nunca tenha colocado naquele momento, mas existia.

JO: Existia, não acho que era uma coisa por completo, não era a liberdade por completo, não era um modo de entender a outra coisa por completo, o inovador, o que eu posso ter de ideia para que ou exista ou que a ideia do outro não é tão interessante porque somos artistas e estamos aqui questionando um o trabalho do outro, mesmo pensando que não deixa de existir o que do outro sente, do que o outro fala. Pra eu falar: não conota!

Lisa V: Mesmo o que eu estou pensando agora, pensando a pergunta de Lucas, é até que ponto, sim, a gente tinha uma cobrança, estética enquanto grupo, sabe, não, isso não, né?

JO: Outro momento confessional: eu senti uma cobrança estética quanto ao trabalho em *Fragmentos*, eu me vi a ovelha negra do rebanho porque eu não ia cumprindo as etapas metodologicamente previstas. Que foi o que eu meio que sofri na época, que foi só um lugar que foi potencializando as crises que cada um teve durante o período do trabalho era o tipo de um não cumprimento da metodologia do teatro, e a permanência do não cumprimento, às vezes eu ouvia assim: é um edital de teatro. Isso me jogava com uma responsabilidade, um peso de um lugar de ter que cumprir algo que eu não tinha intimidade, e não queria ter intimidade. Então, todas as regras metodológicas que íamos cumprindo era como se eu ficasse em recuperação, entende? Tipo, Fábio Vidal me pegou uma semana para me dar uma aula de Teatro como ele dá, porque prevê um jeito de como ele faz, que é incrível, mas era complicado demais para mim na época. Aí teve o problema, que o Dimenti ficou... teve problema com Jorge Alencar do VAGAPARA-Dimenti, que rolou o atrito que ele não quis me dirigir também, então tinha as especificidades de cada um, cada diretor, mas o que me resguardava, o que me segurava enquanto VAGAPARA era o “núcleo é outra coisa”. Eu posso ser a louca, por mais que o outro não goste, eu posso ser a louca e a louca vai existir. Então eu me senti nesse lugar porque era um trabalho de dança mesmo, não tinha texto, não cumpria as regras do edital de teatro, como tinha que ser. Isso eu fui sentindo nas apresentações, tipo, como cada um foi criando uma metodologia indicada para o seu solo e isso foi ganhando o corpo do solo, aí eu olhava e falava, eu tô doida, porque eu vim da Fundação Cultural e tô na Escola de Dança da UFBA, não estudo nada desse tipo de coisa. Por mais que meu trabalho de dança fosse mais diferente, mas eu tinha que me prestar a botar 05 roupas em mim, se pendurarem em cima de mim, e mandar eu falar um texto. E eu na recuperação naquela sala do VAGAPARA toda com varal, roupa, roupa, roupa, “agora tira a roupa, anda, agora repete o texto”, e eu falando o texto, era quase Ballet Folclórico, e eu desgastada pensava eu tô louca. Por isso que eu chorava de claustrofobia. Então era louco porque eu via o trabalho de vocês de um lugar, Claudinha com você, com Márcio, com Lucas, que bebem um do outro, que tá cumprindo, ainda bem que tinha a Virginia Wolf, que tava assim mais malucona, porque Virginia Wolf é mais malucona mesmo do que essa galera que está aqui com Cláudia Barral, mas que bom que essa diferença me fez sobreviver. Mas a questão confessional é que não era tão livre assim. Tinham as conotações.

OL – É tinham umas coisas de ironia né? Todo mundo era amigo, mas tinha uma coisa de ironia, e eu lembro bem quando Lisa falou assim pra mim e Isabela: Oh, vocês ficam o tempo inteiro nessa ironiazinha, e eu falei, eita é...

LV: Gente eu queria falar de autoria agora, como vocês veem a autoria no processo, acho que vocês já falaram um pouco sobre isso?

OL: Falamos

Lisa V: A gente acabou falando, durante.

OL: Cada um vinha, tinha isso, a gente operava muito por meio de editais, tinham tais editais abertos, quais as ideias que a gente vai escrever agora? Em algumas tinha, eram encabeçadas por dois, por um... *Fragmentos* mesmo, tinha isso de vamos fazer sete solos, aí eu lembro que ficamos eu e Jorge lá em casa, tipo, não sabemos...

JO: E Isabela.

OL: Com Isabela, nós dois e Isabela, todo mundo já sabia o que ia falar, mesmo que depois mudou, que era certeza.

LV: Vai Nanã...

Lisa V: Oxente eu sou geminiana

OL: “Porque eu vou falar dos Orixás”

Lisa V: Esse solo ainda vai sair

LV: Era sobre as Orixás mulheres, nera?

Lisa V: Esse solo ainda vai sair!

LV: Era das Orixás mulheres que ela ia falar

Lisa V: Mas eu já queria falar sobre feminismo...

LV: Não, sabe o que eu estou provocando em relação à autoria? É que assim, eu sinto que teve um momento também... eu estou querendo falar é porque assim, eu já sei de antemão claro, eu fiz parte,

escutei vocês falando que a própria noção de autoria era mais alargada, não era um entendimento da autoria no sentido de eu sou o gênio criador e eu criei, porque vocês falaram de colaboração, de troca, de interferir criativamente no trabalho do outro, então tudo isso está contaminado com um monte de coisa, mas eu sinto também que teve um momento que também que teve uma assinatura do VAGAPARA mais potente, o VAGAPARA vinha com um nome maior, e as subjetividades, as singularidades não apareciam tanto, ou não, vocês acham que o nome das pessoas que propunham tinham uma visibilidade maior que o projeto comum.

OL: Eu acho essa uma pergunta interessante, porque assim, eu acho que em algum momento sim, o VAGAPARA era tipo assim, você é o que? VAGAPARA. A gente nem se autodominava, nem se dava, não sei ... Porque era assim, meu trabalho era autoral, mas o VAGAPARA era essa...

LV: Esse guarda-chuva

OL: Esse guarda-chuva, né?

Lisa V: A sensação que eu tenho era que aparecia do lado, não era nem VAGAPARA, nem não sei o que são essas pessoas, nem o contrário, acho que era associado, eu acho que teve um momento que era associado, até porque a gente convivia com uma bolha pequena, tipo, eu associava Isaura TeiaMUV, mas era junto, uma coisa não era maior que a outra e eu acho que com a gente aconteceu a mesma coisa.

OL: Era um pouco isso, né?

LV: É... Não, porque uma coisa que eu achei interessante de perceber na fala de Gustavo, é que ele falava do Couve-flor, ele falava especificamente assim, teve um dado momento onde eles escolheram todos os trabalhos saírem com o nome couve flor, era o projeto couve flor, e o nome das pessoas ficavam mais diluídas, só que depois pareceu não fazer tanto sentido, por conta das colaborações que eles começaram a estabelecer com outras pessoas de fora, e quem vinha de fora o nome também se diluía, porque aparecia como Couve-flor, então nem sempre era confortável para as pessoas que vinham de fora também, nessas colaborações, o seu nome não aparecer como criador, e aí isso começou a gerar outros jeitos de se nomear, e a gente não passou por isso...

OL: A gente não tinha o nome VAGAPARA, era realização VAGAPARA, nesse sentido.

LV: Massa, obrigado Olga, era isso que eu queria escutar, mas não queria falar por vocês.

OL: Porque os nossos nomes estavam sempre como criadores, assim, a gente sempre.

JO: E a autoria era específica de cada trabalho, porque se dava o direito também do outro não querer participar, o outro não tem que participar do meu trabalho se não quiser, tinha outra frase que Lisa falou disso, que a gente dizia que era “você é livre” que também era uma frase que a gente usava muito.

OL: Mas é isso, tem essa ironia do “você é livre”, assim como tinha a ironia do “não conota”.

Lisa V: Mas acho que de fato a gente exercitou isso, de verdade, mas a gente é gente, e chega uma hora...

JO: E também não tem como viver num universo paralelo

Lisa V: É, e não tem como chegar em um lugar perfeito, você é livre e você é isso aqui, tem que chegar nesse lugar aqui

JO: Eu acho que é para você pensar em um modo como estar juntos, e sobrevivendo artisticamente, você é artista livre, livre no sentido de que você não precisa de um diretor, você pode criar suas ideias, você pode gerir ela como você quiser, pode estar junto de quem você quiser e você não tem uma obrigação, a liberdade vai até certo ponto, mas tem acordos.

LV: Tem acordos, né?

JO: Você pode falar sobre o amor, eu sobre moda, e Lisa falar sobre calcinha...

LV: E a gente está no mesmo espetáculo, né?

JO: Sim, não é interferir na existência do outro, mas como é a gente costurar nossa existência? A gente sabia que iríamos costurar, ainda mais em um negócio desses...

LV: A gente ia costurar porque ia chegar em um outro lugar, que você já tocou várias vezes, que é porque tinha uma determinação antes, que tinha que ter a costura, que é um outro lugar que eu quero chegar também que é como essas relações com essas instituições de fomento determinavam de alguma forma, tanto o jeito da gente trabalhar, quantos os trabalhos que a gente apresentou, como é que vocês veem isso, olhando de uma forma, hoje.

Lisa V: Eu acho que a gente nunca racionalizou sobre isso, mas não tinha como isso, era um edital de teatro, viu Jorge? Era um edital de teatro.

JO: Mas eu acho que Isabela já por entender da engrenagem, ela dava espaço para eu e Jorge entender, o que a gente falava e o que a gente fazia era totalmente diferente, por “N” fatores. Seja por atraso de dinheiro e atrasando ou não vai ter que cumprir mesmo, e cumprir do jeito que tem que cumprir, e foda-se. Mas nunca foi *ipsis litteris*, a gente sempre prometia algo que na execução poderia modificar. Nós juntos estávamos dispostos em ser *expert* em pensar como vamos justificar as lacunas. É fácil justificar, você entende sobre uma coisa e me ajuda a justificar. A gente conversa aqui você me ajuda e a gente embasa amanhã a gente tem um edital da OI pronto. As pessoas que se juntavam para trabalhar artisticamente e às vezes tinham um lugar de não entender a engrenagem, por não ter informação. A gente tinha uma relação de perceber as brechas, eu Jorge percebia isso. Nossa relação com Isabela poder dizer como faríamos, não tinha um tempo de dormir no ponto. Eu diria que o dormir no ponto era mais interno, das coisas que não atingiam a meta, mas não era diretamente com o edital, sabe? Porque se não ia para o lugar do você precisa cumprir o que você está dizendo, a gente já estava no jogo, pelo menos eu e Jorge, tá no jogo ó, joga no mundo ali, como vai fazer, é isso, o como a gente diz, mas... a gente dança para uma pessoa, a gente apresentou só para Mab, ou foi para Naia, tinha um jeito diferente que a gente ia, não é nem burlando, é tipo assim, há outras possibilidades para pensar, e é cabível pensar

LV: Então havia mesmo dentro da estrutura uma subversão?

JO: Havia, eu acho, a gente tinha a possibilidade de subverter, seja como fosse. Entendendo como corrupção ou não. Seja entendendo que em um projeto você precisa pegar notas e cupons fiscais. Uma ação muito corriqueira em projetos. Todo mundo praticamente que é artista já fez. É real gente, isso acontece, isso é sabido por todos, mas assim... vamos pro Egito? Vamos fazer a egípcia? Então eu falo, porra, vamos sim burlar. É como você me oferece e como eu vou negociar com você.

Lisa V: Agora, percebam, se o edital em si, lá, escrito, interfere na nossa criação? Eu acho que a escrita do edital, a única coisa que ela define é a área de concentração, se é teatro ou dança, eu acho que não necessariamente, porque sei lá vamos sair de *Fragmentos* e pensar, sei lá, em *Mulheres com pano na cabeça*, será que o edital interferiu na criação? É isso que você quer saber?

LV: É porque o que eu penso, por exemplo, vou partir de um lugar que eu estava, *As Borboletas*.

OL: É o que tá lá no edital, porque no Manutenção, por exemplo, a gente colocou 500 mil coisas, 50 mil apresentações de cada um, e quando a gente foi fazer, meu Deus do céu, que caralho que a gente escreveu isso...

Lisa V: Porque a gente queria passar.

OL: Tinha isso, se tinha um edital de valor maior, a gente enfiava mais coisa para fazer, e até hoje se faz isso, mas a gente já percebe que não necessariamente tem a ver com a quantidade de coisas, é porque isso, até hoje os editais de cultura tem isso, quero justificar para essa pessoa que está fazendo a transcrição, que, é muito louco, a gente passar por edital como se fosse um hospital e precisar de nota fiscal que comprove que comprou uma maca. E sei lá, às vezes a gente tá comprando uma roupa, ou a gente tá comprando um material subjetivo mesmo, que é ficar em casa, três dias, envolto em uma névoa de pensamentos e tal.

LV: Comprar gel e dizer que é figurino.

OL: Comprar comida, comer, comer para caralho, e comida não pode entrar com nota fiscal, esse tipo de coisa.

LV: É esse tipo de lugar que eu quero chegar quando eu digo que de alguma forma eu determinou o que estou fazendo, ou se determina, no período dos VAGAPARA, por exemplo, desde uma coisa, pensando esteticamente como Jorge falou, a gente sabia.

OL: É saber o que cabe em cada coisa, exemplo, cabem cinco oficinas, cabem três oficinas? Cabem sete pessoas em cena? Cabem três, sei lá, quinze, chama trinta, a gente ia sempre dimensionando o projeto, mas o edital, as ações que envolviam o projeto elas eram planejadas de acordo com o tamanho do edital e com o que ele propunha, mas um material criativo, a criação, ela não era ditada, ou editada pelo edital, tipo, a gente botava a coisa no papel, e a gente sabia que do papel para a prática existia...

JO: Existia um caminho bem transitório, experiências, pisco- químicas... eu acho que não interfere na criação da coisa, interfere na forma que a gente dá o tamanho para ela.

LV: Mas de alguma forma, interfere na criação, eu estou querendo dizer, é porque, por exemplo, partindo de um lugar bem específico, né? Eu em *Borboletas*, eu dizia que ia partir de um conto do Caio Fernando Abreu, chamado de *História de Borboletas*, e isso já de alguma forma artisticamente também determina o que eu vou fazer, entende? Claro que isso daí é estou sendo de uma forma para poder justificar também, interfere de alguma forma, quando você diz, será que existia a possibilidade da gente fazer *Fragmentos* sem ser um espetáculo com todo mundo? Porque a gente dizia lá que seria um espetáculo feito com vários solos, então a gente tinha liberdade estética, criativa, de surtar cada um em seus solos, mas a gente sabia que a gente teria que amarrar, porque a possibilidade de serem sete espetáculos não existia, depois a gente sabia que eles iriam virar, porque esse na verdade foi um grande blefe da gente para entrar naquele edital, porque inclusive em algum dos projetos a gente já tinha tentado em outros lugares, mas como solos não tinham entrado, então se tornou um projeto grande para que cada um conseguisse fazer o seu solo, isso a gente sabia, mas a gente sabia que isso de alguma forma teria que apresentar como um espetáculo só, em uma temporada, e determinava criativamente também aquilo dali que a gente estava fazendo. Mas eu concordo com o que você está dizendo.

JO: É que estava falando no sentido da criação, o trânsito que ocorreu, cada um no seu fluxo de criação, pensar como a gente vai amarrar já é outro fator.

LV: É, mas a gente criou um jeito de falar, no próprio edital que dá brecha para a gente fazer, eu lembro de várias discussões da gente dizer, a não, não coloca isso assim, se não você vai fazer desse jeito, coloca de um jeito que tipo possa abrir um pouco mais para saber que tipo...

JO: Mais espaço para criar.

LV: E aí, chegando no grande bum, para a gente ir finalizando mesmo, pra entender um pouco o edital de manutenção do VAGAPARA, uma vez que, tem uma relação de contexto que vocês já falaram, então eu não vou entrar nessa questão, que interessava também entender isso de uma forma mais prática, mas assim eu entendo que quando vocês falaram de uma forma de passagem, sobre o contexto, estavam surgindo vários coletivos, o contexto de juventude, de uma política de governo que possibilitou que isso acontecesse nesse período, então tudo isso vocês tocaram de alguma forma, então eu não vou voltar nessa questão, mas também eu queria forçar uma coisa que Jorge trouxe lá no início, a demanda gerava o que a gente fazia de alguma forma, a demanda não, o que era oferecido enquanto edital e pelas instituições de fomento dava condições para que a gente criasse, mas a gente também como classe foi criando demandas naquele período, inclusive de manutenção de grupos surgiu como uma demanda da classe, a classe solicita aquele edital, mas quando aquele edital surge, um edital de manutenção de grupos provoca no coletivo a necessidade de centralizar algumas coisas que até então não tínhamos centralizado.

Lisa V: De definir funções

LV: De definir funções, de gerir uma casa, de ter uma prestação de contas, ter um projeto que não é de três meses e de uma montagem, mas que é um projeto que dependia de várias coisas, de muitas gentes.

JO: Ter um proponente que respondia o órgão, que às vezes a gente dizia, gente, responde, e ninguém respondia.

LV: Então o que eu estou tentando entender é como vocês viram esse edital de manutenção, vai acabar, né? Vai acabar o VAGAPARAÇÕES e vocês vão devolver o dinheiro.

JO: É, era sempre vai acabar, era sempre o fim e vou devolver o dinheiro...

Lisa V: Inclusive, eu acho que a gente não tinha mais aquela juventude e vivacidade, porque eu me pergunto se o projeto que cansou a gente, ou a gente já estava cansado? Porque eu não me lembro, da alegria e do UHHH que a gente tinha em *Fragmentos*, no VAGAPARAÇÕES a gente fez, mas eu tenho a sensação que a gente cumpriu, eu acho que a gente não tinha aquela paixão que a gente teve, que estávamos tendo até então.

JO: O VAGAPARAÇÕES foi na Baluarte, né?

OL: Foi, e aí cada um tinha a apresentação de uma coisa nova, e tinha a coisa de apresentar repertório.

JO: E tinham residências, tinham oficinas...

Lisa V: E tinha muita coisa para resolver, coisas práticas, pragmáticas e burocráticas para resolver.

LV: Com três prestações de contas.

OL: E com um atraso de mais de um ano para a verba sair e a gente começar a fazer, então quando a gente começou a fazer a gente já tava em outra *vibe*.

LISA V: É a nossa vida tinha...

JO: A gente teve que voltar para coisas que a gente já tinha feito pra tancar o projeto, tipo, eu fazer *Cabide* na rua, *Pretinho básico* pela enésima vez, tinha nem mais jeito de tirar as fotos, ninguém mais tinha paciência de ficar nu em projeção, porque a coisa já deu, o lugar mesmo da fugacidade do trabalho, do já não quero mais falar sobre isso.

Lisa V: Eu não lembrava que tinha atrasado tanto, mas não tem como não ter certeza que isso não interferiu, porque a gente falou sobre isso na época, tipo, na nossa vida, não é que não caiba um VAGAPARA, não cabe um projeto desse tamanho, porque na época que a gente escreveu a gente tinha outra vida, outro ritmo, e um ano aconteceu muita coisa, e o pensamento também em cima daquilo, então isso eu acho que foi bem, esse cansaço apareceu no todo.

JO: Foi bem no todo, e a gente já vinha de uma experiência de ir pra Casa Preta, e depois foi o Baluarte, que foi bem desgastante, a gente foi com a ideia de ocupar casas.

OL: É que na Casa Preta foi bastante desgastante, mas a gente, tinha uma coisa de cada um estar criando ali o seu negócio pela primeira vez, a gente teve muita treta na Casa Preta, mas era outro *time* mesmo. A casa não existia, a gente botou a casa para funcionar, tinha essa paixão mesmo e no VAGAPARAÇÕES a gente tava muito solto, porque era cada um faz o seu, e nos somos também uma autônima meio desbaratinada.

Lisa V: E ao mesmo tempo demandas que pediam uma mão de obra em conjunto, que a gente deixou aquém muitas vezes, porque essa liberdade, eu acho, atrapalhou um pouco a nossa coesão, que não é artística, mas ela precisava ter uma coesão burocrática que ali precisa ter e a gente não teve e isso atrapalhou.

LV: E você acha que é uma característica também do próprio edital de manutenção? Essa necessidade centralização, que a gente não tinha como característica.

OL: Quanto à parte da burocracia, sim.

JO: A gente não se denominava como grupo, a gente ia se debatendo com coisas de grupo, que a gente vinha meio que relutando para não ser, eu acho, vendo agora.

OL: Eu não sei por que a gente não teve uma produção para fazer a manutenção, porque teve no dinheiro, um grande desconto, né? Quando ele entrou.

LV: Foi. Aí Bela disse que assumiu a produção.

JO: Tiveram “N” fatores, é isso, é manutenção de grupo, acho que também é isso.

OL: *Fragmentos* também é isso, a gente percebeu que não ia dar conta e Daniel Moura entrou para a produção.

LV: Juca também entrou no final do VAGAPARAÇÕES.

OL: Mas foi produção executiva, ele não fez prestação de contas, nem nada disso.

LV: Mas e vocês? Como vocês veem esse fim do VAGAPARA? Esse fim no sentido...

Lisa V: Eu fiquei na dúvida agora, depois do VAGAPARAÇÕES teve mais uma criação?

LV: Teve *O Quarto Azul*

Lisa V: Eu não vejo VAGAPARAÇÕES como um fim.

OL: Eu vejo como o início do fim.

JO: Eu também não. Eu não acho que o edital foi o fim.

Lisa V: Teve umas coincidências, Olga foi para a Argentina, depois eu fui para o Rio.

JO: Eu acho que foi um prenúncio sem querer, não acho que foi o fator o edital de manutenção para o prenúncio do fim, porque rolou *O Quarto Azul*, que foi outro exercício ali.

Lisa V: É isso, vocês fizeram *O Quarto Azul*, vocês percebem algum esgarçamento enquanto coletivo em *O Quarto Azul*?

LV: Como é?

LISA V: Quando vocês fizeram *Quarto Azul*, vocês percebem, porque *O Quarto Azul* foi logo após o VAGAPARAÇÕES, vocês lembram dessa sensação de esgarçamento, de cansaço? Ou não, foi outro trabalho e pronto?

LV: Não, *Quarto Azul* foi bem... pelo menos minha experiência, em termos criativos, a temporada foi ótima, em termos criativos gerou um momento de tensão entre produção e a gente, criação, então ali teve um momento de esgarçamento, porque Poca pegou a produção, mas Poca tava fazendo

produção e dramaturgia, aí sobrecarregou duas funções, só que ela não acompanhou o processo, ela chegou no final para fazer a dramaturgia de algo que a gente estava vivendo em uma loucura outra com Márcio, ali criou-se uma tensão, mas não sei para vocês se foi em termos parecido com o VAGAPARAÇÕES.

JO: Não, para mim a tensão era mais dessa ideia dramaturgica, de entender como era que a gente tava entendendo a dramaturgia dentro daquele trabalho, onde a gente veio de um processo mais, sobre na árvore e estuda preguiça, parecia que tinha a necessidade da gente criar uma dramaturgia, a gente tinha a obrigação de amarrar para apresentar, algo que seja amarrado e apresentado, e Poca tendo a função de dramaturga ela teve a função de fazer essa amarração, então gerou também essa tensão, porque Márcio também como diretor, não estava, estava viajando, eu lembro, depois voltou um tempão, tinha a Adelena que não era VAGAPARA mas estava dentro desse projeto.

LV: Que já tinha um histórico com Paula, que veio do Dimenti, tivemos muitos cruzamentos também, como todas essas histórias. De uma forma prática vocês reconhecem a manutenção como um momento de cansaço que indicou uma possibilidade de fim, mas que o fim não foi necessariamente a manutenção.

OL: Eu acho que na manutenção, isso que a gente tava falando, autonomia, mas até aqui se pode ir, e até aqui não, isso de eu vou fazer o que é mais confortável para mim, mas isso está sobrecarregando alguém, eu acho que foi aí que isso começou a desgastar mais.

LV: E as falhas, né? A relação de quando alguém que estava na posição de fazer e não fazia, o que aquilo gerava em todo o resto, porque a gente teve muita tensão em Manutenção devido a isso.

JO: Eu acho que por essa realidade muito de ficar todo dia, em um cumprimento de meses, um ano, começou a desgastar, a relação de estar trabalhando.

OL Isso, porque eram sete.

JO: Eram sete tendo que cumprir uma obrigação, entendo a obrigação de cada um do seu jeito, mas tem a obrigação, tenho que responder, a quem tenho que responder, e claro era menos pesado para mim algumas coisas, do que para você, que era proponente de um projeto, que escreveu, então era sempre difícil para mim gerir isso dentro dessa autonomia, tendo que cumprir as tarefinhas do projeto de manutenção.

Lisa V: Lucas, uma das coisas que você quer levantar de hipótese na sua tese é, de que forma os editais de manutenção acabaram interferindo no final dos coletivos, é isso?

LV: Na verdade eu não tenho nenhuma hipótese em relação a isso, o que me interessa é compreender como foi que esses coletivos tiveram que lidar com esses editais de manutenção, e se isso de alguma forma interferiu no fim desses coletivos, porque assim, o que eu venho percebendo é que diferente do Dimenti, por exemplo, que tem características muito próprias em relação aos outros que estou trabalhando até agora, o edital de manutenção gerou essa necessidade de centralizar demandas que até então o coletivo não tinha a necessidade de centralizar, e defendia não centralizar.

Lisa V: Ainda que de certa forma a gente foi centralizando organicamente durante a nossa vida no coletivo.

LV: Em alguns momentos, sim, até porque nem todo mundo passava por todas as funções, tinham pessoas específicas que passavam por algumas funções, isso para mim tem gerado como algo que na fala de vocês, por exemplo, eu reconheço que vocês não percebem o fim propriamente, mas como esse lugar que começa a evidenciar e deixar mais evidente essas experiências e essas tensões.

JO: Um esgarçamento do núcleo

LV: Parece que é o momento em que as diferenças começam a perder a potência, que antes alimentavam, e agora começam a tencionar mais que serem potências, então isso é uma coisa que tem me interessado observar, mas ainda não tenho nenhuma hipótese em relação a isso, uma coisa que eu acho muito engraçado especificamente, é, o Dimenti, o Couve-Flor, o Dirceu, e a companhia da Dani Lima, os quatro receberam o mesmo edital de manutenção de grupo da Petrobrás de 2 anos, no mesmo ano, e os quatro terminaram depois do edital de manutenção, então isso para mim é bem curioso, mas eu não consegui contato com ninguém do Dirceu, eles não responderam, e não consegui contato com ninguém da Dani, mas todos os outros que eu entrei em contato eu coloquei isso como uma categoria de escolha, foram pessoas que se defenderam durante um período como pessoas que trabalharam coletivamente de uma forma colaborativa, no mínimo durante três anos juntas, como elas observaram essas práticas, e como o edital de manutenção impactou de alguma

forma naquele grupo, e o que aconteceu depois que eles terminaram, porque todos que eu escolhi de alguma forma se diluíram, se não terminaram, diluíram as atividades de alguma forma, porque tem algumas falas, como as meninas do Teia MUV que elas não entendem como um termino . mas como uma diminuição, mas tá aí, elas se falam no grupo do *whatsapp*, mas não tem mais nenhuma produção que liguem elas, mas de alguma forma fica pairando no céu, terminou, já o Couve-Flor, não, fizeram cada um, uma carta performance dizendo que terminou, e cada um apresentou a sua carta publicamente que terminou a coisa, então cada um teve um jeito de lidar com isso.

JO: Até de entender o que é esse fim, né?

LISA V: A gente teve alguma coisa assim, né. Uma mensagem no *whatsapp*?

LV: Foi por e-mail, eu até vi recentemente.

JO: Isso me fez pensar a ideia desse fim, o que é esse núcleo, de entender, conversando agora com vocês, a ideia do núcleo se dissipa, o lugar de que está ali junto, e aquilo vai, sustenta o que quer e o que for.

LV; Que era essa outra questão, finalizar de uma forma bem prática, se essa rede que se construiu, se ela permanece de alguma forma, eu sei que é meio óbvio perguntar isso, porque eu sei, e como ela permanece no sentido de, se existe outras formas de colaboração, como elas se estabeleceram, em meio a essas pessoas mesmo não tendo mais o coletivo elas se encontram.

JO: Menino, espera aí, fiquei perdido.

OL: Se encontram.

LV: Se essas pessoas desenvolvem colaborações, trabalhos, parcerias...

OL: *Bonito* foi uma coincidência, ou não, porque você convidou a mim, e a Paula que tem essa relação ainda do VAGAPARA.

Lisa V Eu acho que a rede não deixa de existir, ela está formada, ela não se desfez, você, uma coisa outra sua, seu festival, você vai me chamar, e isso vai continuar acontecendo, e em algum outro trabalho seu, você vai pensar em Olga, Isabela, em mim, acho que não tem isso de desfazer.

LV: Nesse caso específico né? Porque eu estou querendo muito entender o VAGAPARA, porque em outros casos, as coisas se desfizeram.

JO: É diferente de entender a minha relação de acabar com o Viladança, eu entender para mim que acabou o Viladança, eu entendo essa relação de final como um grupo que depois virou um núcleo, o jeito como acontece isso, até como muda o nome, faz com que eu me permita pensar que acabou, eu não faço parte, eu não faço parte desse jeito de pensar artisticamente, de entender que isso ainda perdura, entende? Como o VAGAPARA para mim, isso o Viladança que eu estou falando, é como a relação foi construída. De abrir espaço para entender não é uma grade curricular, não é uma ementa, tipo assim, ela é vazada.

OL: Mas tem um *modus operandi* do VAGAPARA que eu acho que ficou muito entranhado na gente. Esse jeito de como trabalhar...

JO: Sim, pedagogicamente, sabe? Eu, Jorge, profissional de dança, professor de dança, pedagogicamente de educação, é uma coisa formativa, e quando eu comecei a entender isso no final da minha licenciatura. Eu falo, é um jeito de eu pensar politicamente e profissionalmente em sala de aula, é o que me fortalece de embater com o que o sistema diz, não, você está louca. No Marista, as crises todas que a gente vai vivendo, falo não, né gente, não podemos ser sete loucos, se existimos em algum ano, em algum período juntos com algum grau de loucura, para mim é entender os pontos finais, acho interessante, mas para mim também abre brechas para as permanências de cada um.

Lisa V: Eu acho que isso tem a ver com o nosso começo, nossa existência, éramos amigos, continuamos amigos, e continuamos interessados no que o outro tem a dizer e a pensar, eu acho que da forma que a gente exercitou, que não era só do VAGAPARA, era porque éramos amigos, e a forma como a gente se relacionava escapava para outros amigos, que não eram do núcleo, como Fabão, também era um dos que exercitavam conosco essa forma de pensar, essa forma aparece no meu casamento, é uma formação como indivíduo.

JO: Como sujeito, de se autoafirmar, e falar, gente, pode esse tipo de vida.

LISA V: Pensando na rede de colaboração, porque eu acho que não tem como não existir, por isso, começa como um grupo de amigos e continuamos amigos, então, claro que eu vou pensar em Olga, se eu perceber que na minha ideia Olga cabe, eu acho que no nosso caso não tem porque a rede de colaboração não continuar existindo.

JO: E virando referências, sabe? Algum tipo de trabalho que eu vejo e isso é uma referência de algo que eu vivi no VAGAPARA, de olhar e ver muito, olha, Lucas, VAGAPARA, isso em um trabalho específico, algo que me faz lembrar de algo que ficou proliferando, reverberando, desse jeito de pensar o que é isso. Eu tô vivendo com o povo de Maju um pouco dessa crise por conta do jeito de pensar o que é isso lá. Aí é muito discussão, conversa sobre isso, de ficar entendendo o que é, se não é, que modo é, é uma casa, um abrigo, é uma ocupação? Não, ocupação é outra coisa. Porque quanto mais procura definir as coisas, mais tem um monte de conceitos de coisas conceituadas, é uma ocupação? Não, porque a gente não ocupou, a casa dela, se a casa é dela é uma habitação, falo, meu Deus do céu, não pode ser nada ao mesmo tempo, e a gente conversando agora sobre visualizar *revivals* do VAGAPARA, eu fiquei pensando muito sobre isso, que Erivelton tá aí, do Maranhão, ele mandou um texto para mim de Peter Pal Pelbart, “*Como instaurar modos de resistência que ainda não existem*”, e é um texto bem legal, tem umas coisas bem interessantes, eu gosto de ler ele, e a gente tava pensando muito sobre isso, e eu pensei, que ótimo, tem gente escrevendo sobre modos de existir que ainda possam não existir, parece que da uma ancora, tipo, gente, pera aí, ainda não sei o que existe aqui, eu posso amanhã dizer, tchau gente, vou embora, e não fazer mais parte desse agrupamento, desse núcleo, e ainda mais nesse fluxo de gente, Maju que era produtora, um quadrado dentro do sistema... menina você tá grávida, não, você está grávida, às vezes eu falo, amiga a gente tá procurando muitas respostas. É porque eu tenho o parâmetro VAGAPARA, que é um modo de organizar, que a gente foi tentando definir em *blog*, o *site*, é um agrupamento de pessoas, sete artistas, é gente, difícil definir o que era isso, vamos vendo se dá para sobreviver junto, se não der...

OL: Nossa você falou agora, vieram fotos

LV: Só lembro da nossa foto na Muito, aquela que estamos no passeio público, ou então aquela da Casa Preta.

JO: E eu revivi um HD externo que eu tenho, aí tem as fotos, os cartazes, do rosto de cada um que botou na frente do site.

OL: O meu tá tudo no gmail.

Lisa V – Isso ainda está na internet?

OL – Não o blog não existe mais.

Entrevista TeiaMUV – 18/01/2018

Isaura Tupiniquim (IT)

Mab Cardoso (MC)

Milianie Matos (MM)

Lucas Valentim (LV)

LV - Então, primeiro eu queria saber assim, um pouquinho, como foi que... vocês observam quem eram essas pessoas, antes desse encontro no coletivo? Então, como é que vocês observam, mesmo assim, as referências que cada uma tinha, uma da outra, e o que levou ao encontro pra formar o coletivo?

IT - Eu vou deixar vocês falarem mais, porque tipo eu já falei um pouco, aí, qualquer coisa, eu vou entrando.

MM - Você não quer falar?

IT - Não, prefiro que vocês falem, que é pra ter outras referências, até, ter outro ponto de vista. Porque eu, meio que, falei...

LV - Algumas coisas é... já tá aqui.

IT - Algumas coisas.

LV - É. Aí, têm algumas coisas que eu marquei no seu, pra eu poder tentar entrar mais, assim, a partir das respostas.

IT - Foi em 2008, por conta de um edital.

MM – Porque, também, começa com um edital, né.

IT - Começa com um edital. Na verdade, foi meio que encabeçado por Mili. Na verdade, Mili, a gente tinha um negócio do ACC, a gente fazia o ACC juntas.

MM - Foi. É, não foi especificamente o edital.

IT - E a gente ficou dançando nas estações. Aí, Milianie, eu lembro que ela falou: 'quero fazer um grupo', uma coisa assim, aí, a gente ficou brincando com a coisa dos nomes, aí, surgiu a ideia de fazer e tal, a gente se juntou. Aí, não tinha uma coisa ainda, eu acho que foi a coisa das estações, e, aí, você teve essa ideia, não lembro, exatamente, a ordem, mas, aí, foi muito... coincidiu, mesmo, com, tanto, a abertura do edital de intervenção urbana no Quarta que Dança como com o primeiro Corpo Cidade.

MM - Foi no mesmo ano.

MC - Foi no mesmo ano?

IT - Foi no mesmo ano.

MM - Foi, e o Recôncavo, também, né? A bienal?

IT - Não, foi um pouquinho depois. Um pouquinho depois. Eu acho.

MC - 2009?

MM - Foi, foi.

MC - Foi em 2008, foi no final de 2008.

IT - Mas, enfim, a gente já tava com um trabalho.

MM - Em 2007, foi... verdade. Porque a gente começa em 2007, né? Eu entrei, nós entramos em 2006 na faculdade.

IT - Você entrou em 2007, se juntou em 2008 mesmo.

MM - 2008, é. Em 2007, a gente começa, né, os trabalhos com o ACC.

IT - Assim, contrato, em trabalhos, também, envolvendo a parceria com os meninos, né.

MM - Sim.

IT - Gil, Tiago Ribeiro.

MC - Eu tive um momento que eu tava fora, né. Na Itália, não lembro.

IT - Você foi pra Itália.

MC - Não sei se foi antes ou depois.

MM - Acho que foi depois.

MC - Foi depois. Eu acho.

LV - E essa coisa de terem sido mulheres assim sempre? Foi desde sempre isso?

IT - Foi ela que... porque a gente se conhecia muito ainda. A gente já tinha o TeiaMUV?

MM - Antes de Mab ir?

MC - Eu tava no GDC, eu saí do GDC. Que eu ia pra Itália.

IT - Não, eu entrei no seu lugar no GDC, foi em 2007.

MM - Que começou. Ah! que você viajou?

MC - Pra Itália.

IT - Ah! Então, foi antes mesmo. Foi em 2007.

MM - Teve a despedida então, depois que voltou, no segundo semestre de 2007.

IT - Ai gente!

MC - Foi, tipo, é... Foi um semestre que eu fui pra Itália. Eu acho que foi mesmo em 2008 que começou.

LV - E essa coisa de serem mulheres já era uma escolha desde o início sempre ou foi algo do... quando vocês viram, já estavam juntas?

MM - É. Pelo que as meninas estão dizendo, foi assim.

IT - Quase um inconsciente coletivo.

MC - Foi, foi a ideia assim de... Assim de escolha

IT - A gente percebeu, e, de repente, foi acontecendo assim...

MM - E tinha Lucinete, né, que era mais uma menina. Que, aí, ela resolveu sair por questões dela. Que foi com o edital de manutenção, que foi no edital que a gente foi pra Berlim.

IT - Que ela resolveu sair. Mas ela saiu antes do edital acontecer de fato. Ela sentiu antes.

MC - Mas, engraçado que, quando Lu saiu antes, aí, já entra outra pessoa também, e eram, geralmente, sempre mulheres tipo Bia.

MM - É.

IT - Que iam chegando perto assim do coletivo.

MC - É, mas Bia, acho que chegou mais pra viajar mesmo, não foi?

IT - Foi pra manutenção.

IT - Não, eu acho que Lu tinha outras questões, tinha outras questões.

MM - Até étnicas.

IT - É.

LV - Sobre essas relações de colaboração, como era que se davam as relações de colaboração do coletivo? E como vocês se organizavam?

IT - Não, só voltando rapidinho um pouquinho: lembro, também, que essa coisa do nome... depois, a gente foi fazendo sentido, tipo TeiaMUV, serem só mulheres, coisa da teia, a gente brincava com isso também. E a gente foi entendendo, e isso foi se tornando uma coisa bem importante, até, nas escolhas acerca de com quem trabalhar, porque, normalmente, a gente chamava meninos pra trabalhar com som, com coisa técnica e tal, a entrada de Bia, eu acho que, até, foi uma coisa assim: 'pô, massa que tenha mais uma figura feminina também'. Isso apareceu em alguns momentos.

MM - Porque uma pessoa homem, importante, foi Tiago.

IT - Tiago.

MM - É. Que Tiago, qual é o sobrenome dele?

IT - Lins?

MC- Rios.

IT - Rios, Tiago Rios.

MC- Tiago Lins, ele tem vários nomes. É. Hoje em dia ele trabalha mais como Tiago Lima, né. Mas, antigamente, era mais *Kamikaze*, porque ele tinha uns trabalhos de *VJ*, também, trabalhava bastante com imagens, né.

MM - E foi superimportante a presença dele no primeiro trabalho da gente.

IT - É, sim.

LV - Qual foi o primeiro trabalho, mesmo, foi *Barroc inha* não foi?

Todas - *Barroc inha*.

IT - Teve Aldren, teve... o mais forte foi o Tiago Lins, realmente, que acompanhou e que ficou. Mas teve Deco. Teve o próprio Andres, que apareceu também, por um momento, pra fazer uma coisa de imagem, de produção de imagem.

MM - Foi o período justamente quando Tiago já tava mais afastado, a gente procurava ele, ele já não...

IT - Aí, Deco, com a coisa de som, que super colaborou também por uma época. Foi, foram esses rapazes. E, lá em Berlim, o Robin e o menino do vídeo, também.

MM - Taian.

MC- Taian. É, vídeo, né. Os rapazes...

IT - É que fez o vídeo da gente.

MC- E, como é o nome dele, da bicicleta?

IT - O Hans. Que foi um senhor, que ajudou a gente também, com a construção dos carrinhos e tal, durante a permanência lá.

LV - É engraçado que o nome do coletivo acabou que ficou 'Coletivo TeiaMUV', né. E, aí, tem uma relação tanto de coletivo, no sentido de coletividade mesmo, quanto a ideia de teia no próprio nome. E, aí, pelo que vocês estavam falando, isso foi algo sendo reconhecido, mais do que algo que foi escolhido....

MM - Pensado...

LV - Previamente, como...

MM - Pra acontecer nessa...

LV - E, aí, foi reconhecido isso como algo que falava também sobre o coletivo.

IT - Sim. A gente foi se entendendo conceitualmente e produzindo conceitualmente a partir disso também, os nomes...

MC- Porque o TeiaMUV era isso, né, era uma teia que se movia, porque a gente, sem falar, mas a gente funcionava bastante. É, viajando e, em outros lugares, então, a gente ia se conectando com essas pessoas, né. Criando redes, não é? Criando redes e se movendo.

MM - É. Também, tinha a ideia do conceito da física, né, movimento em forma e ritmo variado. Que é uma sigla.

LV - Que ótimo. É mesmo.

MC- Tinha um viés desse.

LV – Mas, aí, me contem um pouco sobre essas relações, como se davam antes, vocês já estão falando um pouco dessas relações de parcerias com outras pessoas, mas tinham, também, as relações internas assim, todos os trabalhos eram feitos por todas, tinha uma relação, mudavam funções, não mudavam, como eram assim as parcerias e as cooperações e as relações de colaboração assim?

MC- A gente percebia que mudavam, um pouco, as funções também, à medida que tinha um proponente, né, por exemplo, em uma função. Então, isso era sempre uma discussão que a gente tinha assim, né: o que é coletivo; como nós podemos funcionar como coletivo; onde é que tá a democratização; se tem uma hierarquia; quem toma conta de que? De certa forma, no final, acaba que sobrecarrega mais pra um ou mais pra outro, em dado momento. Principalmente, quando se tem um projeto que alguém é o proponente e tal. Eu acho que essas funções, elas ficavam também meio *movies*.

IT - É, mas, aí, no meu, na minha resposta, eu não botei isso, porque a gente ia discutir bastante isso, mas eu reconhecia ali que, por exemplo, Milianie assumia muito mais, normalmente, uma figura de uma... quanto organização na produção. Por conta, mesmo, de habilidades, às vezes, ou o modo como a pessoa toma, pra si, a responsabilidade de algumas coisas, enfim. Mas isso rolou o que... com uma... só pra vocês saberem. É a minha perspectiva, que isso sempre mudava um pouco, sim, de acordo com os proponentes, porque cada um respondia muito mais, mas Mili tinha um tino de lembrar das coisas, de estar...

MC- Eu fico pensando, até, porque eu já... até, com outros grupos ou coletivos, né, que eu já passei, assim, se isso não tem relação, também, com a pessoa que dá o primeiro passo e acaba tomando a frente das coisas, assim, é muito doido isso. Eu acho que isso é um pouco, também, sei lá, desse lugar de tomar conta mesmo.

MM - E de não querer deixar morrer.

LV - E isso gerou crise em algum momento do processo? Assim, essas funções geraram crise no processo?

IT - Do que eu me lembro, eu acho que Mili, ela, em alguns momentos, se sentia meio cansada, sim, queria que fosse horizontal, a gente também queria, mas a gente também ficava meio assim, achando ótimo que alguém assumisse, eu, né, pelo menos, que alguém assumisse esse lugar. E, aí, a gente ficava discutindo incessantemente de como isso podia ser mais horizontal, aí, às vezes, era um pouco mais...

MC- Mas, aí, eu acho que não tem desculpa, porque uma das estratégias foi, também, mudar o lugar do proponente, né, eu acho que, quando a gente mudou os proponentes de lugar, aí, começou a puxar... lembra da... do negócio que...

IT - *Transbarroc*.

MM - *Transbarroc*.

IT - É que foi um caos.

MM - Lucinete estava ainda, né?

IT - Que eu sofria horrores, Lucinete me ajudou nessa época. Não, se bem que Lucinete também tava, quem me ajudou foi Deco, né, porque vocês estavam envolvidas com o *Teóro*?

MM – *Teóros*.

MM - Eu tava até o topo com o *Teóros*, mas...

LV - Eram dois projetos do TeiaMUV acontecendo simultaneamente?

IT - Foi um projeto. Não, o *Teóros* era uma parceria com TeiaMUV...

MC- É, existia uma parceria. É... onde é que você tava? Eu acho que eu tava viajando, não sei, não. Eu já tinha começado a viajar?

IT - Mab já tava com alguma coisa, já com outro trabalho, com um projeto, alguma coisa.

MC- Eu tava...

MM - Que foi em 2009.

MC- Eu lembro que teve um momento que... eu lembro demais dessa montagem.

MM - E era o mês da dança também, né, era... foi em abril. Então, tinha muita coisa acontecendo.

IT – Que, na verdade, foi meio que um convite pra o Vivadança, pra o TeiaMUV, aí, a gente elaborou alguma coisa a partir de um convite assim. Aí, a gente, meio que de ocupação, aí, a gente quis ocupar com as coisas, enfim, aí, criou a casinha...

MM - Porque alguém tinha vindo de lá pra circulação da FUNARTE, né, que a gente foi *Barroc inha* Nordeste, aí, a gente foi pra Pernambuco, Fortaleza, e, aí, a volta seria a exposição dessa circulação, que foi o *Transbarroque*, e, aí, tinham várias fotos da viagem e do processo.

IT - Eu nem lembrava disso por exemplo. Quem foi que postou eu, na casinha, foi Ígor Coimbra.

MM - Então, a gente viajou em fevereiro pra Pernambuco, né, que a gente foi pra Olinda, apresentou em Recife.

MC- No Nordeste, né?

MM - É, foi pro Maranhão, apresentou na ilha, aquela... Alcântara não é ilha.

IT - É. Então, a gente juntou uma coisa na outra.

MM - Mas a gente ficava assim, né, porque o território é mais teoricamente, você se perde, né, a referência de continente...

LV - E de, de ilha, né.

MC- Aí, quando a gente voltou, em abril ainda, a gente apresentou em São, ali no mercado...

MM - No São Joaquim. Na feira de São Joaquim. E, aí, logo na sequência, teve o *Transbarroc*, então, foram muitos projetos juntos. Teve esse do *Teóros*, que foi uma proposta minha, que a gente trouxe uma articulação com o coletivo TeiaMUV, né. Aí, Mab, Mab, não, Maíra atuou como *performer*, e a gente teve...

MC- Eu não tava...

MC- Não, você não tava, mas você viajou pro Nordeste uma vez. Não, no Nordeste, eu fiz tudo, mas não lembro onde eu tava nessa época, eu lembro que você pariu, eu tava aqui.

MM - Foi. No dia tu tava.

LV - Uma coisa que tá aparecendo já nessa conversa é tipo, como vocês percebem as potências e as dificuldades do encontro de vocês durante o processo assim? Quais eram as principais potências que vocês reconheciam nesse encontro, e quais as principais dificuldades?

MC- Foram algumas.

MM - É. Eu sinto as potências porque todas são muito criativas, lindas, e se jogam, intensas, aí, junta esse bando de mulheres, é uma potência cada uma, não é. É uma potência do encontro seu, que foi e o que pode vir a ser. E outra potência que eu sinto é o espaço que a gente escolhe também, um espaço urbano como atuação, como um lugar pra estar. A gente tem um trabalho de galeria. Mas a maioria das nossas proposições, aí, foi um convite que fizeram, né, pra gente, mas era sempre nos espaços urbanos. Então, isso, pra mim, também, é uma potência de democratização da arte, de visibilidade da dança contemporânea, de comunicação com a cidade, com as pessoas, com os transeuntes, com a vida urbana, com o emanar, o espalhar uma ideia, uma estética, uma política do corpo, uma potencialidade que vem agora.

IT - Não, eu acho que é isso também, eu acho que tinha a ver com uma força muito grande de cada uma e de como cada uma, também, produzia artisticamente sozinha, né, com outras pessoas, compor outras coisas, então, trazia... somos de referências, também, diferentes. Eu acho, de experiências diferentes. Então, circo, dança moderna, ballet, sei lá, e experiências, mesmo, com pessoas, com lugares, com vivências, mesmo, né. E, aí, eu acho que isso era uma das coisas fortes e isso, também, tava ajudando na personalidade e o modo como cada uma é, também, algumas que mediavam mais e em mais momentos, outras que tencionava um pouco mais criticamente. Eu acho que a gente sempre teve uma... a gente modulava muito essas... nessas relações assim. Não era sempre uma pessoa assim ou outra pessoa assado, mas isso aparecia assim, a gente nunca teve nenhuma treta grande, nenhuma treta assim violenta.

MM - Entre a gente, né.

IT - A gente tinha um núcleo de tensão, mas acho que a gente sempre conseguiu, a gente sempre conseguiu ter um jeito de... e isso eu acho bem admirável assim, no coletivo de um modo geral, e, aí, eu acho que, claro que, como todo casamento se desgasta, coisas se desgastam, relacionamentos, não, os relacionamentos se desgastam na convivência e tal. E a gente sentia muito isso nas viagens, é claro, porque a gente precisava estar em contato o tempo inteiro, e era uma imersão juntos.

MC- Mas a gente funcionava mais também, quando a gente, de certa forma, viajando.

MM - Viajando.

MC- Quando chegava, a gente se estressava.

IT - Era a dispersão, entendeu. Então, assim, eu acho que nosso ponto fraco era Salvador. Porque era tipo, era onde a gente não conseguia se encontrar.

MC- Era frágil, a gente ficava frágil. A gente marcava de ir numa praia junto, mas sumia. E, viajando, era como se a gente tivesse na nossa nave ali, né, pirata, e que tava junto e que, de certa forma, funcionando com os atritos.

IT - E era muito massa, né, assim muito que funcionava isso, era muito.

LV - E vocês acham que o edital de manutenção, de alguma forma, evidenciava essas duas polaridades? Essas duas, a potência e a dificuldade da convivência?

MM- Ai, eu acho que esse edital já desgasta muito, ainda mais quando é manutenção, porque ele prevê uma verba pra um ano, mas essa verba não sai em um ano, aí rola um desgaste.

IT - Não, e é um desgaste assim, porque isso que a gente vive intensamente numa viagem se transforma numa obrigação de um ano inteiro. Por exemplo, em Salvador, com várias outras coisas pra fazer e, aí, nesses entraves, dinheiro que não sai, a gente que tem que ficar mudando as coisas em função da estrutura do edital, aí, a gente... como a gente... nós éramos artistas e não produtoras, e a gente não tinha uma figura de produção que, de fato...

MM - Com essa experiência, né.

IT - Aí, a gente ficava sempre, toda vez que a gente tinha um momento criativo, ele era atravessado por discussões burocráticas, porque a gente, também, não conseguia falar assim: ‘vamos, agora, falar de produção’; ‘vamos, agora, fazer criação’, nunca foi assim. A gente tava ali discutindo a criação e, aí, de repente, falar ‘porra! e, nós vamos comprar isso, como, como é que a gente vai fazer isso de acordo’ enfim... Aí, essas coisas iam se atravessando, e a gente percebia que a gente passava muito mais tempo burocratizando. E preocupadas como isso ia ser organizado, e feito e prestado com o outro e *tarara*, do que com o ato criativo em si. Eu acho que esse foi o maior desgaste.

LV - E esse foi o prenúncio da parada ou isso determinou, de alguma forma, a parada, essa convivência e essa dificuldade desse um ano. Porque eu sinto assim, quando eu vejo vocês falarem... antes, eu sinto que tinha uma relação, que era um tanto descentralizada nas relações assim, não tinha um centro ali onde as coisas orbitavam, não tinha ninguém que respondia por tudo, não tinha ninguém que ditava tudo. Tinham funções e que, alguns momentos, pesavam algumas funções quando elas se repetiam e quando as responsabilidades ficavam mais sobre uma do que sobre outra, isso pesava. Em algum momento, gerava crise, mas eu não sinto essa necessidade de centralizar alguma coisa durante um período tão grande como esse um ano de manutenção. Aí, um ano de manutenção faz vocês viverem tudo isso que vocês estão falando, isso que, na viagem, era potência e era dissenso, se prolongou durante um ano em Salvador, que era onde vocês reconheciam uma certa fragilidade, então, vocês acham que isso, de alguma forma, determinou as escolhas de ir diluindo o trabalho?

MC - Na verdade, não sei se isso foi diretamente o fim, eu acho que foram outras escolhas, mesmo, assim de...

MM - Pessoais.

MC- De vida pessoal. A gente foi pra Berlim e, aí, um ano depois, eu fui embora de vez, foi em 2012. Mas, assim, de certa forma, a gente sempre teve vontade de continuar o coletivo, tinha uma coisa, até hoje, tinha uma coisa...

MM - A gente continuou, na verdade, gente.

IT - É. A gente não desapega assim, mesmo na distância, tem uma coisa aí que é... tá ali ainda, e, aí, quando Mab foi, ainda tinha uma coisa assim: ‘pô! massa que Mab tá indo também, porque a gente tenta fazer com que o TeiaMUV seja essa coisa que, também, não é só de um lugar’. E, antes, a gente fez aquele projeto com a Espanha que foi você e Bia, foram pra lá, e a gente fez uma coisa com um festival na Espanha, então, dali, acho que a gente já tinha assim uma vontade de...

LV - Então, vocês não entendem como um fim, não teve, vocês não percebem um momento de um fim do trabalho, ele se prolonga ainda?

MC- Não, teve. Até hoje, a gente se propõem a fazer *os 10 anos do TeiaMUV*.

IT - Teve um negócio de um *site* que não saiu depois desse edital.

MC- Aí, tudo o que é burocrático, envolve papelada, envolve tudo, assim, a gente trava ali, né.

IT - A gente dá uma travada assim, a gente foi com preguiça logo, esse negócio desse *site* por exemplo...

LV - Mas isso é curioso. Isso é curioso, porque o coletivo, ele surgiu em um edital, então, é o que de alguma forma...

MM – Mantém, né.

LV - Dá uma possibilidade pra o coletivo existir, mas há uma dificuldade durante todo o processo em coletivo de lidar com essa estrutura ao mesmo tempo.

IT - É. É essa coisa que ficou no ar também, por exemplo, do *site*, ficou muito doido, porque a gente tinha uma obrigação com o *site*, aí, o *site* não saía, aí, o *site* chegou a aparecer...

MM - Virou um Wordpress.

IT - Existiu, mas ficou, virou uma coisa, porque o cara sumiu, então assim...

MM - E foi um trabalho lindíssimo, né, no Wordpress.

IT - Ficou lindíssimo! Ficou lindíssimo!

MM - Um trabalho incrível, manual, com digital, né, analógico e digital. De cortar papeis, super minimalista.

IT - A gente passa, depois, uma dessas imagens. Muito massa, assim, a gente tinha uma ideia de, assim, de ser um, porque a gente produziu muito intelectualmente também. A gente produziu muito intelectualmente também, a gente fazia texto, a gente tava... a gente tava estudando, era sempre um negócio muito em torno da cidade, pensando em corpo cidade. E, aí, tinha uma coisa assim de ser um lugar de produção de conhecimento, de acesso às pessoas, pra elas terem acesso a essas coisas, e tal. E, aí, a gente, todo ano, voltava e falava ‘e aí, esse *site*’?

MC- Que o *site*, a ideia era que fosse, mesmo, esse lugar de plataforma de encontro, e a ideia era que a gente tivesse um mapeamento de outros coletivos também.

MM - Isso, que trabalhasse na rua.

MC - Que trabalhasse na rua, né. Que fosse um lugar ali, exato, essa teia que conecta, que as pessoas pudessem, hoje, por exemplo, se pudesse, estaria acessando esses coletivos também, sabe?

MM - A gente tem a ideia bem grande, mas a gente não sabe o custo, né, e acha que vai conseguir fazer.

IT - É. A gente tinha isso também, a gente tinha ideias mirabolantes e a gente achava que ia conseguir com tanto, depois, a gente falava assim: ‘puta que pariu! o cara cobrou...’. A gente achou que era com dois mil, e o cara cobrou dez mil. A gente entrava nuns abismos assim.

LV - Que é a dificuldade do artista e da produção, né, assim. Essa dificuldade que vocês vieram falando assim.

MM - Só que a gente mesmo se enfrentava, né, que a produção era a gente, não tinha alguém pra culpar, era a gente mesmo.

IT - Era a gente mesmo.

LV - Aí, pendendo pra um outro lugar - claro que tem a ver com isso -, mas, pendendo pra outro lugar um pouco, é, se vocês conhecem, nesse período de trabalho juntas e, até, nesses prolongamentos, que, ainda, continuam existindo, uma relação entre a ética e estética assim de uma forma mais direta assim. Se a forma como vocês se organizavam, os acordos que vocês estabeleciam em grupo, de alguma forma, determinavam o que vocês produziam e produzem até hoje, e, se vocês reconhecem pontos comuns nessas trajetórias assim em relação a essas configurações artísticas.

MM - Das diferentes produções, pontos comuns, numa estética comum da pessoa?

LV - É. Uma estética do TeiaMUV é uma... é como se fosse algo nesse sentido, algo que você reconhecesse como um trabalho do TeiaMUV ou um jeito de trabalhar no TeiaMUV assim. Ou se vocês acham que essa característica descentralizada, também, dilui um pouco esta marca tão forte assim do que é o TeiaMUV e começa a aparecer mais. É, porque eu sinto assim, é. E, aí, tem uma discussão bem em relação a grupo, coletivo, núcleo, por exemplo, nessas diferentes formas de se organizar, por exemplo, quando eu penso num grupo, como eu venho acompanhando também o Dimenti, o fato de ter Jorge, como diretor artístico, que, de alguma forma, dirigiu todos os trabalhos e trazia a questão que iria ser trabalhada, por mais que fosse colaborativo tudo, eles criaram uma certa...

IT – Dependência, você quer dizer.

LV - Não. Em uma certa tendência, que a gente reconhecia como trabalho do Dimenti, a gente olhava e dizia ‘ah! é o jeito de trabalhar do Dimenti’. Então, se nesse trajeto de vocês, se nesse jeito

de vocês se organizarem, vocês reconhecem, também, uma certa tendência de dizer assim: ‘esse daqui era um jeito de trabalhar ou é um jeito de fazer TeiaMUV’?

IT – Cara, eu acho que o TeiaMUV, aí, eu vou falar, tá?

MM - Fala mesmo.

IT - Eu acho que o TeiaMUV era muito massa assim, porque, nesse sentido, porque a gente, os trabalhos do TeiaMUV éramos todas nós assim, eu acho. E, aí, tinham tendências que, eu lembro de ter crises assim que falava assim: ‘ai, eu acho isso ridículo’. Mas, ao mesmo tempo, eu não conseguia conceber outra coisa vinda dessa junção assim, e que era massa, depois eu falava assim: ‘não, mas isso é massa também’. A coisa da rua, do circo, das experiências de Mille, das cores, e outras coisas mais violentas, que, eu acho que eu e Mab, a gente traz um pouco mais. Então, ficava num lugar assim, que era cor, era visceralidade, mas, ao mesmo tempo, tinha ludicidade, tinha jogo de relação de olhar, de coisas mais suaves, coisas.

MC- Não tinha como a gente trabalhar, tinha uma coisa muito particular, também, de chegar a esse lugar com a ideia de cartografia e de deriva, que era um código, já que a gente tinha, dentro de cada cidade, eu achava muito incrível, inclusive, são coisas que, até hoje, eu já identifico na minha forma de trabalho assim, sabe?

MM - Uma forma de coletar informações e material, para criar.

MC- Uma forma de coletar informações, é, exato. Trabalhar com a subjetividade, que a gente tava muito, ainda, nesse campo, né. E isso nos dá o direito de nos encontrarmos com as nossas diferenças assim, eu acho.

MM – Agora, Mab, acho que Isaura, também, vocês traziam, Mab, eu lembro bem, a roupa, né, Mab sempre vem com as ideias mais de roupa, figurino, do que vestir. Eu não tinha nem ideia pra isso, não.

MC- Tinha, tinha mesmo.

MM - Eu sou meio brega, em tudo. Mas é a breguice massa.

IT - Nossa, a breguice tomava muito, a gente era meio brega, é verdade.

IT - Quer ver uma coisa, o dia mais brega foi o dia da ocupação do *Barrocinha*

MM - Com as bananas na cabeça, desfilando, se achando linda, né.

IT - Se achando Nina Hagen.

MM – E acabava que era um modo caótico, mas que ficava organizado, né. Depois, se formava uma linha, que dava pra se ler, ter uma leitura.

IT - A gente configurava, de fato, situações em imagens, né, mesmo, no caos, mesmo, com excessos de coisas, porque eu acho que a gente era meio excessiva, meio muambeira também.

MC - Total, véi. E é muambeira, mesmo, de caminhar, entendeu, a gente nunca tava em um lugar só, eu acho também, né? Saía carregando tudo. Performando. Carregava a... A gente carrega a cidade com a gente, entendeu, eu acho que essa era uma característica também, porque a gente não tinha um palco, né, que a gente tava ali, a gente meio que ia circulando a partir do que a gente tinha experienciado dessas cartografias, né, dessas derivas cartográficas, subjetivas, que tinha um nome gigante, gente. Eu acho que isso, também, era uma característica, sim, do TeiaMUV, né, desde lá da Rocinha que a gente começou com uma certa área ali, a gente tinha um ponto que a gente começava e que a gente ia meio que tecendo, a gente ia tecendo essa teia, né.

MM - E a verdade, como é que a gente se relacionava, se relacionava com as pessoas do lugar, a gente tinha passe verde na Rocinha, a galera armada lá: ‘não, só as meninas, só as meninas’, a gente entrava, nera?

IT - É mesmo.

MM - Os caras ficavam armados lá em cima.

MC- Eles ajudaram a gente a limpar o negócio todo. Mandou dois pra limpar armário, e não sei o que.

LV - Na Rocinha aqui do Pelourinho?

MM - No Pelourinho, é.

MC- Mas tudo isso por conta de um processo também de três meses de convivência, de proximidade, dando aulas para as crianças da comunidade, conversando com a senhora, como é o nome dela, que faleceu até? Eu não lembro. E pedir autorização, entendeu. Então, foi uma negociação, era assim.

MM- É, eles eram organizados, todos os lugares que a gente vai, todos são, associação, quem vai dizer que não é.

LV - É. Que eu acho bacana de pensar por exemplo, essa coisa da convivência mesmo, que a gente tava falando, da convivência no coletivo e dessa característica de criar as teias, né, de pensar o coletivo como teia, e de pensar essa relação do encontro, provocando sempre uma convivência. Pelo que vocês têm falado, também, eu reconheço como uma certa característica assim, para além da deriva e da coisa com a cidade, provocar essas residências ou residir nesses lugares e ocupar esses lugares e conviver com essas pessoas pra gerar alguma coisa, né.

IT - Eu acho que partiu, também, dessa própria lógica. Eu lembro que eu levei, eu trouxe pro grupo umas coisas mais conceituais, assim, tipo Guy Debord, não sei o que, e, aí, junto, apareceu a coisa do Corpo Cidade. Então, tinha uma coisa já super conceitual no sentido de pensar, de pensar apreensão da cidade e tal, mas que, por exemplo, a gente não chamava de *site specific*, e a gente tinha outras vivências, tipo, Milianie, com o fato dela ter viajado dois anos e não sei quanto de bicicleta, interagindo com as pessoas nos lugares, a gente ia, meio que, por uma lógica, que não, assim, a gente não vai fazer alguma coisa sobre o lugar, né, tipo, em cima do lugar, como se fosse um cenário, então, isso produzia relações. Quando a gente viajava, a gente buscava pessoas do lugar pra gente acessar antes, e ir criando relações com essas pessoas, e, até hoje, né, a gente tem relações com essas pessoas. Principalmente, de outros lugares, daqui, a gente teve algumas parcerias temporárias, né.

MM - E, normalmente, de lugares de periferia, né. As parcerias aqui, né.

IT - É. E, aí, essas pessoas desses lugares que a gente ia, né. Que, aí, a gente encontrava, e, aí, conversávamos, gerava uma vivência, uma experiência, acho que a maior de todas, mesmo, de fato, as duas maiores, né, que foram bem diferentes, foi a Rocinha e Berlim.

MM - E o Bairro da Paz.

IT - Mas, porque eu não tava, desculpa, eu, realmente, não tenho essa memória afetiva. Mas Milianie e Maíra, por exemplo, têm essa memória afetiva da relação com o Bairro da Paz.

MM - Oxi. E as meninas lembram de vocês, viu. Vocês podem não ter se afeiçoado a elas, mas elas sempre falavam: ‘a careca, a zoinho’... Todas as vezes, a gente chegava lá, eles: ‘cadê zoinho’? Elas foram e deram algumas aulas e elas lembram delas.

LV - E foi, até, um projeto longo também, né?

MM - Longo, foram, acabou que foram sete meses, dessa manutenção, que seriam três. Não, são quatro.

IT - Essa foi a *Barricada*?

MM- Não, *Barricada* veio depois.

LV - É. *Barricada* já veio na parceria com o...

MM - Com o Quitanda.

LV - Com o Quitanda, não foi?

MM - É. Que a gente, também, já tava bem distante: Mab já tava, muitas léguas, lá em Berlim; Isaura, também, já tava viajando e, também, fazendo vários projetos com Nude, com outras parcerias. E a gente retomou, junto com o Quitanda, que também trabalhava na rua, também, tinha projetos na rua.

LV - Tinha. Ai, já que a gente falou do Quitanda, outra coisa que me interessa é como vocês percebiam esse contexto. Se a gente pensar, por exemplo, que é uma relação também, né, que não é só a minha vontade de encontrar com Isaura e a minha vontade de encontrar com Mab, mas tinha um contexto ali naquele momento, que também provocou esses encontros, não, à toa, que, naquele momento, ali na faculdade, tinham diversos coletivos e grupos e convivendo, né, assim, e que se transitavam em alguma medida e se colaboravam também. Aí, como vocês percebem? Vocês falaram um pouco disso já, né, que o coletivo surge com um edital, mas como vocês observam essa relação que tem muito a ver com políticas públicas e com o contexto local, como vocês reconhecem esse momento, assim?

MM - É, retomando assim, eu acho que, como eu falei no começo que surge com um edital, mas ele, se, talvez, se consolida como primeiro projeto que teve um financiamento pra se realizar alguma coisa, mas a ideia dele, a vontade dele, a intenção dele vem lá do ACC quando a gente já tava na Lapa fazendo. Então, mas, como um primeiro projeto com nome, com uma coisa publicada em um Diário Oficial, uma coisa mais formal de uma certa forma, acaba que é, mas a intenção dele vem da

vontade de fazer, de continuar fazendo aquilo, mas de uma forma, também, independente da UFBA e da escola, da faculdade, entre nós, mas aqui, desculpe, é que...

LV - Não, mas é isso mesmo que você tá falando, que, tipo, você tocou na UFBA também, que eu ainda não tinha tocado, mas foi um contexto onde vocês surgem e se encontram, então, tinha o contexto UFBA, vocês falaram de corpo-cidade, vocês falaram de Quarta que Dança, vocês falaram do edital da Funarte, então tem aí várias pistas...

MM - Tem o ACC.

LV - Que vocês falaram do ACC, de várias pistas que vocês deram, mas como vocês pensam isso, também, em termos de contexto pra além do TeiaMUV também, como vocês...

IT - Histórico-político.

LV - É. Político, histórico, com aquele momento, como vocês percebem aquele momento histórico na Bahia, né, aqui onde a gente está em Salvador.

IT - Eu falei disso aí?

LV - Falou um pouco. Acho que você falou que nunca teve fomento de empresa privada, mas, desde o começo, vocês trabalhavam, mediante projeto vinculado a edital, que, aí, é uma outra questão. Tipo, assim, se vocês produziam, sem estar vinculado a edital ou vocês produziam, sempre, vinculado a edital?

IT - Geralmente era vinculado a edital. Tem, também, um momento muito específico, histórico, né?

MM - Histórico-político brasileiro.

IT - É. Que é tipo assim, porque naquele momento era.

MM - Hoje. Se nós fôssemos TeiaMUV hoje em dia, né, de onde que a gente... Mas é isso, de onde se tira financiamento hoje? Se tira, tem, a gente vê produções artísticas acontecendo de pequeno aporte, né.

IT - Mas fácil perguntar antes, né, gente.

MM - É. Antes.

IT - Mais fácil perguntar antes, porque, antes, era muito mais difícil. Hoje, pelo menos, tem instaurada alguma coisa, ainda tem resquícios, mas, antes, realmente, não tinha nada.

MM - Era zero.

IT - Eu acho que a gente produziria.

LV - E porque vocês tiveram trajetórias assim. Como eu conheço vocês assim, a gente não tocou lá atrás, mas assim, como eu conheço vocês, eu sei que Isa veio, tinha uma trajetória na Funceb, tinha uma história na Funceb, você tinha uma história no *Ballet*, Mili tinha feito esse caminhar pelo mundo, Maíra vinha muito do circo, Mab tinha lá o diálogo com a palhaça dela, com o circo, com o *clown*. Então, vocês eram diversas, né, Lu era quem eu menos tinha contato assim, de saber da trajetória anterior.

IT - Foi rainha do Ilê.

LV - Foi rainha do Ilê.

MM - Aí, a gente divulgava isso no microfone na Lapa, nas estações, 'E ela, a rainha do Ilê, Lucinete Araújo'. 'Ela, Milianie, para'...

LV - Então assim, tinha ali um contexto que era de várias direções assim, porque vocês produziam artisticamente trabalho de vocês, antes do encontro de vocês por exemplo? Tinha um contexto que possibilitava isso, ou não tinha a ver com contexto, tinha a ver com a experiência artística, ou...

IT - Você fala trabalhos individuais?

LV - Trabalhos pessoais, autorais assim. Porque, muitas vezes, a gente tava assim... participei de um projeto, participei, dancei com o Vila Dança, dancei não sei o que lá, fiz uma apresentação em tal canto com tal pessoa, mas, como era assim? Se tinha um contexto produtivo fértil ali antes ou se é um momento em que vocês se encontram e, aí, claro, tem a ver com esse hoje também que vocês já trouxeram tipo, como seria esse hoje se não tivesse aquele contexto?

IT - Olha, eu acho que a gente produziria, porque a gente já tava produzindo, mesmo, sem grana. A gente fazia as coisas do Gol, eu que não tinha edital ainda, eu tinha já o meu solo lá o *Entrada ao preço da razão*, Mab já tinha seus experimentos, todo mundo já tinha algumas coisas e já estávamos fazendo coisas na vida, eu já tinha dançado com um bocado de gente, né, de lá da Anderson, não sei o que lá da Funceb e *tarara*. Então, já tava circulando, de algum modo, pelas coisas, a questão pela Bahia e tal, pela cidade de alguma forma com os trabalhos artísticos. Eu acho que foi uma conjuntura

política com que a gente se deparou, e a gente aproveitou, e a gente agregou, claro, porque eu lembro, também, das discussões de políticas públicas, então, a gente começou a se antenar sobre essas políticas, pois estavam vinculadas, de fato, à instituição, a instituição foi um lugar importantíssimo, a UFBA, porque, realmente, tinha todo um... era um ponto de convergência dessas discussões políticas, lá, no Fórum de Dança, etc., com o Corpo Cidade, que colaborou muito conceitualmente com o que a gente tava pensando em fazer, entendendo como, e os artistas que estavam naquele momento, que eram muito fortes, né, pessoas incríveis assim. Foi um momento muito...

MM - Especial.

IT - Muito especial, muito bonito, eu acho também. É esse o meu balanço do contexto. A abertura da universidade, pra falar sobre das outras coisas, eu acho que tinha uma efervescência.

MM - E a abertura da universidade começa em 2005 com a mudança do Projeto Político Pedagógico, porque, até então, acho que, daqui, só vocês duas passavam, a gente não passava, não, no vestibular, não.

LV - É mesmo.

MM - E, aí, como que ia encontrar essas pessoas interessantes nesse período da faculdade? Só com esse projeto político pedagógico, que permitiu, que é o ingresso dessa diversidade...

IT - Não, eu ia falar toda a reforma universitária, de uma política do PT, então assim, no campo mais macro assim, sabe?

MM - Que foi 2003, né.

IT - Um tipo de diversidade muito grande que se encontrava, tinham outras, outras discussões começam a aparecer.

MM - Que já abre um pouco antes.

IT - Já abriu bastante.

MM - E a escola de dança, especificamente, em 2005.

IT - Sim. Eu acho, na escola de dança também, né, transmite mais esse lugar, eles tinham vários acontecimentos, né, vários grupos, coletivos em que estavam juntos, né.

MC - Se namoravam entre os grupos. Se namoravam, estávamos ali, sei lá... Eu tava trabalhando com o Gol, eu tava trabalhando com o Dimenti às vezes, eu tava trabalhando com...

IT - Gil.

MC - Com Gil no Quitanda. No VAGAPARA a gente fez o *De solos e Coletivos*, né. O GDC estava no meio de tudo. Era um monte de coisa, mas também as pessoas estavam se envolvendo ali, que era muito legal, não é.

IT - Pessoas de fora, que chegavam com uma carga espessa muito legal, tipo a Paulinha, eu lembro que quando ela chegou foi muito bacana, Paula Carneiro com Léo, Rita Aquino, já de antes, foi professora nossa.

MM - Rita, ela já era professora, né. Ela chegou pro mestrado.

IT - Então assim, teve uma coisa de um encontro assim. Acho que essa coisa da... até quando você voltou a essa coisa da escola de dança, do currículo. Era muito bacana também, porque, como as discussões em torno de autonomia, da produção, e *tarará*, tava muito forte, processualidade, tava muito forte ali, eu acho que a gente, também, ficava se alimentando disso de algum modo.

LV - E, como essa relação de que o contexto em que a gente está também determina o jeito que a gente é, como vocês observam as relações artísticas de vocês e a produção de vocês em coletivo, relacionadas a esse contexto de edital e de uma instituição pública, como a UFBA assim? Quais, se, de alguma forma, isso enrijecia ou se criava um jeito de trabalhar, se isso impossibilitava vocês de abrirem outras portas que vocês desejavam abrir e não abriam porque estavam naquele contexto, se isso determinava positivamente ou negativamente o jeito como vocês trabalhavam assim.

IT - Eu tô falando pra caralho! Determinar, sempre determina assim, mas eu acho que tinha uma coisa assim: o espaço físico, por exemplo, não se determina, a gente é afetada por algumas coisas. Mas assim, tinham os suportes, tinham suportes importantes assim: espaço físico muitas vezes, eu acho que a relação com a UFBA.

MM - É. A gente se encontrava algumas vezes pra conversar lá.

IT - Não. E financeiro algumas vezes, porque a gente já precisou de coisas e agente teve a colaboração.

MM - Foi o pedido.

IT - A Dulce Aquino já era, ela era pró-reitora de extensão. Não lembro mais.

MM - Foi isso mesmo.

IT - A gente teve acordos assim, coisas que facilitaram e possibilitaram que a gente se movesse de lá. De mais facilmente, com certeza.

MC - É, inclusive, apoio, né, pra ir pra o Instituto Alemão.

MM - Boa, tivemos bolsa. Foi lá na UFBA.

IT - Porque o Goethe não deu, o Goethe não deu, só cedeu o espaço físico do teatro.

MM - Isso, depois da produção, da aprovação do edital de manutenção. Que ali já tava certo que a gente já ia pra Alemanha.

IT - Eu queria só te... deixa eu entender melhor sua pergunta, tem a ver com isso mesmo assim, por mais que...

LV - Tem a ver com isso também, tem a ver com isso também. Vocês estão falando de uma forma mais macro em relação à própria UFBA e a instituição, mas, por exemplo, se a gente pensar de uma forma mais objetiva em relação aos editais, o edital também determina o jeito como se trabalha. Então, como é que essas determinações, também, impactaram na produção de vocês.

MC - Eu sinto, por exemplo, que os editais da Funceb e os editais da Funarte são muito diferentes. A Funarte dava pra gente uma liberdade muito maior na produção, a prestação de contas é muito mais tranquila, era mais fluido, né, a produção eu acho assim. Era muito mais legal.

MM - E não tinha, não dividia em parcelas, né. Quem divide em parcelas é o Estado, você tem o dinheiro que tem, aí, tem o imposto retido, mas a gente já sabe que o que tem pra trabalhar é aquilo ali, e já tá na nossa mão, é diferente.

MC - A Funarte, realmente, a gente ficava bem feliz. E, com a Funarte, foram os editais que a gente viajava bastante. E com a Funceb, a gente ficava bastante, também, aqui, restrito ao território, era onde a coisa...

IT - Só esse de manutenção que a gente conseguiu.

MC - Consegui aos trancos e barrancos, porque, também, não foi uma coisa fácil, de fazer uma viagem, a gente mudou assim os cachês, esses cachês vão virar nossa estadia lá, a gente meio que deu...

IT - Foi muito difícil assim, a gente teve que vender, como uma residência artística...

MC - Autogerida, né.

IT - Tinha uma época em que a gente queria ir por um período tal, a gente quase não conseguiu ir no período tal porque o dinheiro não saía. A gente ia acabar pegando o inverno. Imagina fazer arte de rua no inverno de Berlim, ia ser...

LV - Todo mundo no iglu.

IT - Sim. Mas vamos desviar de novo, não, continue.

LV - Não, mas, é isso mesmo que vocês estão falando, é porque tipo, tinham essas duas caras, né. Porque, como vocês têm essa especificidade de estarem dentro da UFBA assim, porque, dos coletivos que eu tô olhando, por exemplo, o VAGAPARA, ele tinha pessoas que estavam lá, mas tinham algumas pessoas que não estavam, vocês todas estavam lá...

IT - Nascemos lá.

LV - Como o Quitanda também, todos estavam lá. O Gol também, né, em alguma medida, todos estavam lá, depois, foram chegando outras pessoas, chegou a Fernanda, chegaram outras pessoas, que...

IT - Mas estavam na UFBA.

LV - Que estavam na UFBA também.

MM - É que, individualmente, a gente também tinha outro subsidio, né, de bolsas, que nos mantinha, e íamos sobrevivendo, além dessas entradas.

LV - E o próprio GDC, como esse lugar aglutinador, né, que vocês falaram de que todo mundo transitava por ali de alguma forma.

MM - A gente tava sempre trabalhando com a arte, e, no caso, as pessoas que não estavam nos outros coletivos, então, tinham de buscar outros meios de sobrevivência.

LV - O Paradoxo é quase um encontro desses coletivos, né, dessas pessoas que passaram pelo GDC e que... Tá, a última pergunta que queria pra saber de vocês era em relação a como vocês lidavam e como vocês entendem essa relação de autoria no processo de vocês?

MC - Acho que essa, a questão de autoria, é muito... é, quase... eu vejo um lugar muito horizontal na verdade, porque é o que a gente já falou, né, de que nós éramos tão diferentes, também, em vários aspectos. Eu acho que cada uma trazia um tom, né, uma coisa pra criação, que era muito peculiar, e as coisas iam meio que se encaixando, sabe. Quando a gente via, a gente já tava ali, já tinha acontecido. Então, eu vejo a autoria num lugar muito... era um dos lugares mais democráticos que a gente tinha assim dentro do TeiaMUV, eu acho. A parte da criação, do processo criativo mesmo assim, sabe, a gente tinha um *flow* muito legal de escuta, de aceitação, muito mais do que de negar, dentro do processo da gente.

MM - Essa qualidade da escuta, né, era comum entre todas. E da proposição também: todas traziam uma ideia, uma proposta, e tinha abertura pra escutar a outra, perceber a ideia da outra, e, aí, que é isso que trazia a riqueza do trabalho. De ser diverso, né. Agora, e com os dissensos, como é que a gente lidava, com a vida, né, com as divergências de Deus. Será que a gente passava mais tempo concordando?

IT - Não, eu acho que a gente passava bastante tempo discordando, normalmente, digo, quando alguém me pergunta sobre o TeiaMUV, que foi o lugar mais de experiência democrática assim, a ideia de democracia. A gente passava muito tempo discutindo algumas coisas e tentando entender uma outra e tal, que passa por este lugar de escuta, de saber escutar, porque, senão, não seria esse lugar democrático de fato. A gente tinha uma coisa também da gente estranhar uma ideia da outra, mas a gente não rechaçar de cara. A gente ouvia, a gente testava, aí, depois, alguém falava, aí, alguém falava. E, se mais duas pessoas concordassem, aí, sentava de fato e discutia a coisa assim, mas que tinha os delírios, né, às vezes.

MC - Importante, né?

IT - Que a gente tinha nossos delírios, né, às vezes.

MM - E, normalmente, a vontade, né, o impulso criativo vinha também de questões políticas, né, de incômodos com algo acontecendo naquele momento, então, tinha a questão dos índios lá em Ilhéus, sendo...

MC - O petróleo.

MM - É, o petróleo. Os índios sendo massacrados. O petróleo. A história da atriz famosíssima, que era mulher de fazendeiro, fazendo a mesma violência com os índios. A questão da desterritorialização das pessoas, de suas zonas, de seus ambientes.

MC - Como, no caso da Rocinha, que tava passando por uma reforma.

MM - E que não teve jeito, né.

IT - E que não teve jeito, todo mundo saiu de lá, enfim. A gente era muito tomada por essas discussões.

MC - Muito impulsionada, né.

IT - É. E isso produzia imagem na gente, e a gente ia agregando isso, coisas desapareciam, coisas ficavam... é até bonito a gente estar conversando sobre isso agora porque nos meus processos, sozinha, também eu tenho muita dificuldade de falar do processo de criação, como essa coisa se dá porque é isso: não tem uma... uma forma, né, de como a gente consegue dizer assim, assim e assim, e eu começo assim e... Essas coisas, realmente, elas aconteciam e elas funcionavam, e eu lembro que... o que era meio estranho, a gente... e a gente até ria, tipo, essa coisa do figurino lá: a gente tava fazendo sabendo que tava estranho, mas, ao mesmo tempo, a gente tava aceitando aquilo como uma coisa que, naquele momento, que não tínhamos tempo pra...

MM - E muito diferente, porque a gente não tinha essa coisa de ensaio, ensaio geral, era: 'vai pra rua, minha filha, e faz'.

IT - É, tinha uma coisa de experimentar na hora, e isso realmente fazia com que coisas permanecessem e coisas caíssem.

MM - E acontecessem diferente, porque a rua propõe, o tempo inteiro, novas coisas, novas situações.

IT - Eu lembro do cenário em Berlim: Milianie, um dia que ela precisava... ela teve que me substituir e ela tava com Riú, [ele] tava com um ano, né?

MM - Um ano e dois meses.

IT – E, aí, eu lembro de ter que ficar segurando Riú, e a estratégia era: a gente fazia um dia comigo e outro dia sem mim, pra revesar. Uma coisa meio assim, um tempo.

MC - Cuidando.

IT – Aí, teve um dia que eu fui cuidar do Riú, eu lembro de uma coisa assim, e, aí, o Riú não podia ver Milianie que ele começava a chorar, e, aí, eu via que Milianie, quando via Riú chorando ela já entrava num outro circuito assim da *performance*, e aquilo, enfim, é só um exemplo dessas interferências que, que é isso: a gente não tava com tudo controlado, coisas iam surgindo.

LV - Deixa eu insistir só nisso, mas só pra gente fechar mesmo assim: vocês falaram de uma relação de uma autoria que se dava em rede mesmo assim, numa colaboração, né. Mas como, na prática, vocês assinavam os trabalhos?

MC - TeiaMUV.

LV - Não tinha um autor? Saia como TeiaMUV.

MC - TeiaMUV e todas que compunham esse coletivo. Até com as colaborações, a gente deixava claro também, eu acho, não é? Ou a gente tinha outra...

MM - Colaborador somente, a gente colocava como colaborador, mas o processo de criação eram todas.

LV - Saiam todas.

MM – Porque, nesse sentido, não víamos uma direção.

MC - Não. Eu lembro assim dessas funções que a gente tinha, desse lugar mais hierárquico assim, quem tá assumindo o que, era muito mais voltado para as questões burocráticas do projeto, de produção, de escrita de projetos, essas coisas.

IT - E que, aí, acabava botando alguns nomes como função, mas era difícil, né.

MM - É, porque tem que ter lá, né. Aí, a gente botava, mas, na prática, não.

IT - Na prática assim, também, quando a gente ia divulgar pra pessoas, também era só coletivo TeiaMUV e só.

LV - Pois tá, então foi gente, brigado, viu.

Entrevista Paula Lice – 27/02/2018

Paula Lice (PL)

Lucas Valentim (LV)

LV - Primeira coisa a se falar um pouco sobre o encontro, assim, o que gerou o encontro do VAGAPARA e o que gerou o encontro do Dimenti, assim. O que moveu esse encontro, e como você via aquele momento, assim?

PL - Eu acho que diz respeito a fases bem diferentes da vida, né. Quando a gente começou, foi em 1998, eu fiz parte, logo, desde o começo, era a gente saindo da adolescência e entrando na primeira fase da vida adulta, né. Então, você sai da escola revendo as verdades, né. Você sai da escola, você está acostumado com a conformação de pensamento, inclusive, muito diferente, né. Eu entrei numa universidade de Letras. Primeiro semestre, eu já era outra pessoa, e o Dimenti pega bem o começo da gente, pega bem essa transição, né. Imagina, eu vi meus amigos do Dimenti conseguirem se dizer gays, por exemplo, assim, reconhecimento da sexualidade, é uma fase da vida bem específica, e o VAGAPARA, quando chegou, já era um outro momento, né, já era, vamos dizer, assim, uma segunda metade da vida adulta, né, as pessoas... acho que foi em 2007... não foi que a gente começou? 2007 foi, acho que dois anos antes de eu sair de casa, eu saí de casa já tarde, né. Então, acho que pega outro reboliço, assim, já é um momento de revisão de algumas coisas, de estrutura do próprio Dimenti e tal, então, lendo a posteriori, acho que diz respeito a essas duas fases, assim, são fases bem diferentes. E representou coisas diferentes, né.

LV – Mas, em termos de... vamos pensar assim, em termos de movimentos, assim mesmo, o que moveu aquelas pessoas do Dimenti, naquele momento, a se encontrarem, naquele contexto em que você está falando da escola, de saírem juntos, então, de alguma forma, você já dá um indício de que foi um grupo, que começou a se formar ali na escola, né, juntos, de pessoas que conviviam ali na escola. Mas tinha algum núcleo que movia esse encontro, foi uma coisa demandada por todo mundo, foi alguém que convidou as pessoas, como é que você observa esse lado?

PL - Jorge, Martina e Márcio tinham feito uma peça no terceiro ano deles, no terceiro ano de Martina e Márcio, que era uma versão de O Alienista, que foi uma coisa muito marcante na escola, porque é uma linguagem muito inusitada para os trabalhos de escola que a gente via. E isso já era Jorge Alencar, com sua mão fortíssima de criador, fazendo pessoas, que não eram atores, parecerem atores experientes. E essa peça... veio um desejo de desdobrar essa peça numa peça de fazer... imagina, a intenção da gente de fazer teatro-escola e ganhar dinheiro, ficar rico. E a gente, de fato, ganhou um bom dinheiro fazendo essa peça, mas tinha muito a ver com esse desejo, assim, de levar aquela peça, que era tão divertida, pra frente. O encontro daquelas pessoas, nessa primeira formação era: eu, Martina, Adelena, Márcio, Osvaldo, Tiago, Lia entrou um pouco depois...

LV - Ellen já tava?

PL - Jorginho. Ellen entrou um pouco depois disso, assim... besteira depois disso, porque Jorginho e Ellen se conheceram na graduação, eles fizeram publicidade e jornalismo juntos. Coincidentemente, eles entraram na mesma turma, e, aí, foi o início de uma grande amizade, um grande amor, um grande tudo, né. E Ellen, muito rapidamente, foi tragada pelo Dimenti, foi o grande laboratório dela de formação, né, como produtora. Então, o que motivava era, assim, uma crença enorme nesse projeto coletivo e uma paixão muito grande pelas ideias de Jorge, né. Eu acho que ele não admite isso muito bem, mas, tinha uma coisa assim de achar aquele cara impressionante, e querer dedicar a vida àquelas ideias, por mais que fossem compartilhadas e tudo o mais. O Alienista é muito uma visão dele, muito louca, sobre um conto que a gente conseguia fazer e tal, mas, tem muito a ver [com o modo] como ele enxerga o mundo, né?

LV - E o VAGAPARA?

PL - E o VAGAPARA já era um outro pressuposto, não tinha um centro. Eram artistas que queriam pensar trabalhos em colaboração, então, não tinha, assim, esse tipo de paixão, mas tinha o desejo de fazer os nossos trabalhos, individuais ou coletivos, em contato com as outras pessoas, né. Aí, na verdade, até esse embriãozinho do VAGAPARA, eu não fiz parte exatamente, né, eu cheguei, assim, depois que esse embriãozinho já tava instalado. Não lembro nem quem me fez a proposta, se foi Marcinho, que falou 'a gente tá fazendo isso, venha ver', eu acho que foi assim, mas eu me lembro que eu cheguei assim... na verdade, todas as pessoas eram muito mais amigas entre si do que eu com elas. Eu tinha uma relação mais próxima de Márcio, e, aí, ao longo dos anos, no VAGAPARA, é que aquelas pessoas foram se tornando também família, né. Mas a gente não tinha, assim, encontros regulares sempre, era uma coisa mais independente. E tinha uma coisa bem marqueteira e interessante, que era a possibilidade de soar como tendo uma produtividade absurda, porque, tipo assim, como eram trabalhos do coletivo, e eram trabalhos independentes, a gente... e éramos sete pessoas, multiplique isso: a quantidade de trabalhos que a gente fez, num curto tempo mais firme do que a gente teve é enorme. Ou seja, era uma coisa que surgia com mais autonomia individual.

LV - Sim.

PL - Toquei num ponto delicado.

LV - Em termos de colaboração, já que você falou de colaboração, assim, como se davam esses processos de colaboração nessas diferentes estruturas, no Dimenti e no VAGAPARA, em termos de organização, em termos de relação, mesmo, entre as pessoas?

PL - Então, nos processos com Jorge, ao meu ver, sempre tinha uma assinatura grande da... porque mudou, né. Do Alienista pra o último espetáculo que eu fiz no Dimenti, foi com Jorge dirigindo Chuá, não, Batata, mudou a maneira de Jorge pensar isso, eu acho. No início, tinha uma onda muito mais coreográfica, então, assim, Jorge trazia os textos prontos e montava as cenas, então, a gente tinha uma marca muito... O Alienista é todo coreografado, então, tinha uma marca muito precisa, que a gente cumpria, e a gente, claro, dava opinião e tal, mas a gente não criava as cenas da peça, a gente seguia uma direção dele. E Chuá, muito coincidentemente, assim, não, uma coincidência, uma coisa que, pra mim, já é fruto de um Jorge passando pela escola de dança da UFBA, por exemplo, e aprendendo muitas coisas. A partir de Chuá, a gente se tornou mais colaborativo no sentido do que a gente entende como colaboração hoje. Então, em Chuá, a gente tinha demandas de cenas, de criação, que a gente pensava em casa, criava e trazia, e Jorge ia costurando, tanto que, tem textos em Chuá, que são textos meus, de minha autoria. Foi a primeira vez que eu me senti à vontade, inclusive, de fazer isso. E, a partir de Chuá em diante, já foi acontecendo mais dessa forma, assim: a gente propunha coisas, e, em diálogo com Jorge, ia transformando, mas, pra mim, isso acontece em Chuá.

Antes de Chuá, qual a peça do Dimenti? Pool Ball. Pool Ball é coreografadíssimo. E Jorge, ele tem maneiras de marcar. Cenas de Jorge, que eu internalizei, tanto que, até hoje, eu faço isso nos meus espetáculos, né, que é tipo a triangulação, a maneira dele, geométrica de pensar a cena, isso é uma coisa que eu internalizei, e, até, quando eu estou sendo dirigida por outras pessoas, eu acho que eu vou, eu compro marcas dessa forma. E no VAGAPARA, era um processo sem esse... sem essa centralidade. Então, um projeto coletivo da gente, que foi Fragmento de um só, cada um montou um solo. Aí, a gente abria esses solos e conversava sobre eles, mas, inclusive as discordâncias, tipo assim, tinham discordâncias que iam pra cena, tipo, eu descordei de você, mesmo assim, você foi pra cena, e beleza... Ou seja, a gente não tinha que transformar um bem comum. Dissonâncias, entre as cenas, sem problema, porque, afinal de contas, a autoria era centrada em cada uma das suas histórias. Essa diferença foi bem estruturante, que é mais ou menos o formato que a gente via acontecer com o coletivo Couve-Flor, que foi uma primeira referência de coletivo nesse formato que a gente teve, inclusive, eu lembro de uma pergunta crucial de Ricardo Marinelli no começo da crise do Dimenti, que foi 2007, quando a gente foi pra lá pra Curitiba apresentar uns trabalhos, e Marinelli virou pra gente... acho que a gente foi pra uma oficina coletiva, uma coisa assim: Couve-flor e Dimenti. E Ricardo falou assim: 'mas o que é que vocês querem'? Aí, a gente dizia coisas que não eram claras, se era a gente que queria ou se era coisa de Jorge. Ele disse: 'não, não. Isso é o que Jorge quer. O que é que vocês querem'? E a gente não tinha resposta, porque a gente queria o que Jorge queria, e isso pra gente, isso não é ilícito. Porque Jorge é um cara brilhante. Assim, Jorge, ele era o cara em que a gente apostava. Então, eu me lembro desse momento, assim, que eu comecei a pensar: 'Nossa! Então, que estranho! Eu nunca tinha me colocado dessa forma'. Porque a gente tinha uma estrutura tão horizontal de conversar sobre as coisas, né, no Dimenti, que não parecia que era assim, não parecia que era ele só.

LV – E, em termos assim, Jorge, ele tinha um lugar no grupo que foi fixo, durante muito tempo, que é esse lugar da direção artística do grupo, né.

PL - Ele entrou como intérprete em Pool Ball.

LV – Mas, mesmo assim, a direção ainda era dele, né, ele assinava a direção e tava como intérprete. Aí, em Chuá, ele sai de cena e, depois, ele volta de novo em Batata, né?

PL - E quando o grupo acabou, ele fez um solo. Finalmente, fazendo coisas do próprio corpo, né?

LV - E Ellen tinha um lugar, também, que foi fixo durante o processo que vocês estavam juntos, que era esse lugar da coordenação de produção.

PL - E assistente de direção em todos os espetáculos.

LV - E assistente de direção, ah! que legal! Então, ela também trabalhava criativamente nesse lugar de assistência de Jorge.

PL - Eles eram o casal, isso. É impossível ser casada com Jorge e não trabalhar criativamente com Jorge, impossível. Mesmo que não tenha o nome lá da assistência de direção, é impossível. Porque Jorge tá criando o tempo inteiro. E, se você compartilha a vida com ele, não tem como, e Jorge, e é isso, assim... Ellinha é pouco reconhecida nesse lugar, mas ela é uma figura de uma inteligência, assim, muito acima da média, assim: ela enxerga, ela se posiciona sobre produtos artísticos, criações artísticas de uma maneira muito singular. É um mérito que, eu acho, que ela não, não assume muito, mas é um super mérito dela, ela era uma assistente de direção brilhante, até pra gente assim. Ellinha era muito tímida no começo, então, às vezes, ela não falava. Os comentários chegavam através de Jorge, o que não significa que ela tenha menos valor.

LV - Sim, pela intervenção dela, né.

PL - A intervenção de Ellen era clara e nítida na cena, agora, eu acho que, nem sempre, reconhecida da maneira correta, mas, como posição fixa, e acho que o lugar de mais desejo dela e de brilho, mesmo, era o lugar da produção. Ela transformou o Dimenti no que ele é até hoje.

LV - E vocês, aos poucos, foram construindo espaços de autonomia, e que isso foi se modificando também, mas as funções, elas foram fixas também entre vocês. Porque eles dois tinham lugares fixos, mas entre vocês, havia transitoriedade ou era...

PL - Não, nós éramos interpretes-criadores, e houve... Há muito tempo que a gente tentou, porque Ellen fez um esforço grande de horizontalizar a produção, e isso nunca foi possível com a maioria das pessoas ali.

LV - Retornamos.

PL - Onde eu tava?

LV - Em relação a que Ellen tentou horizontalizar um pouco a produção, mas não era um desejo comum.

PL – É. Eu acho que teve um certo momento que foi meio forçação de barra, porque é claro que a gente queria que aquilo... a gente sempre lutou pelo coletivo, tipo, estamos todos no mesmo barco, mas sempre foi assimétrico o envolvimento, primeiro, porque era um projeto filho deles dois. Eles eram casados. Contra isso, você não tem como concorrer. Então, nunca seria, pra gente, a mesma coisa que seria para eles dois especificamente, e não era equilibrado assim. Osório, por exemplo, uma figura que sempre chegou mais junto da produção, e isso não foi uma coisa que todos nós queríamos. Lia, desde o início, já tinha deixado claro, por exemplo, que não se envolveria com produção e ela sempre foi protegida nesse lugar. E, aí, pessoas oscilavam em relação ao trabalho, e, aí, junto à produção, daí, isso... acho que foi uma das coisas que mais acirrou a crise. Porque, nossa, a gente chegou ao ápice de desenvolver uma metodologia, lá do caderninho que a gente fazia, você contabilizava as horas que você tinha dado extrapalco, extracena, e isso se transformava em cachê. Tinha uma medida de valor por hora trabalhada. Na época, a gente tava começando a ganhar mais direitinho. E super não deu certo, porque todas as outras pessoas tinham outros desejos, outras roupagens na vida, tipo, outras graduações, ninguém queria ser produtor do Dimenti. É difícil você fechar, é difícil você ter essa estrutura de grupo em que todos trabalham para o grupo como pensar um Galpão da vida, que é subsidiado pela Petrobrás, de caráter vitalício, e você configurar o mesmo sistema com pessoas que estão ainda entendendo como é que era ganhar dinheiro e se sustentar na vida, né. E todo mundo tem lastro pra fazer essa escolha, então, acho que o que define, mais ou menos, quem consegue ser mais experimental em arte e trabalhar só disso, é o lastro que a pessoa tem, porque se você precisa ganhar dinheiro, você faz coisas que não necessariamente do seu desejo. E, aí, respondi à pergunta?

LV - Sim. Mas, aí, quando a gente pensa, por exemplo, essa relação no Dimenti. Vocês, sempre, foram interpretes-criadores ou, por um momento, passaram pela produção, a maioria...

PL – Mas, majoritariamente, interprete-criador.

LV - Isso. Ninguém nunca dirigiu nenhum trabalho, sempre foi direção de Jorge?

PL - Não. Que eu me lembre, não. O único espetáculo que a gente teve direção de outra pessoa, foi com Alex Cassal, em Tome isto ao coração.

LV - Que foi o final?

PL – Que, aí, já foi o espetáculo de cisão: Jorge foi fazer Pinta, e a gente foi fazer Tome isto ao coração, sem ele na direção.

LV - E teve aquele [espetáculo] que foi de solos também, né, que teve colaboradores, como foi aquilo?

PL - Nos solos. Então, o projeto da Petrobrás era um projeto de dois anos.

LV – O [projeto] da manutenção?

PL - A manutenção, cisão da gente, que foi no primeiro ano, foram os solos, que, até o tratamento que foi dado pros solos foi diferente. Então, tinha assim o solo da plebe rude: eu, Osório, Lia, os membros normais. E o solo de Jorge foi Souvenir, que teve outro destaque, inclusive, na programação. Na programação, não sei se do Interação e Conectividade, algum evento do Dimenti desse ano, que era o evento de apresentação desses trabalhos. Era a gente no horário alternativo e Souvenir, [no] horário nobre, então, me poupe, né. Tipo assim, o espetáculo era Souvenir, a gente era pra dar conta de um projeto. Porque é isso, eram solos que ninguém queria fazer no final das contas, cada um montou seus solos, porque tinha demanda. É diferente de você ter um desejo de enviar e de fazer esse trabalho, vamos fazer esse trabalho, surgiu a demanda, e você fazer a demanda. Mas eu não pensei em minha cabeça e, nossa, por cinco anos eu queria muito fazer Pogoball. Fiz Pogoball, porque tinha que fazer alguma coisa. E, no segundo ano, Jorge fez Pinta, que era um outro trabalho que estava previsto, que era pra ser um curta, e ele transformou num longa, e a gente fez Tome isto ao coração, que foi... já que a gente estava fazendo um espetáculo fúnebre, a gente resolveu falar sobre o fim do grupo.

LV - E isso, no VAGAPARA, já se dava de outro jeito?...

PL - Completamente diferente.

LV – Claro, você falou, no início, que tipo não tinha essa pessoa que dirigia todos os trabalhos, existia uma relação de autonomia, mas essas... havia uma fluidez nas funções também ou você reconhece papéis fixos também no VAGAPARA?

PL - Não, era uma coisa um pouco mais equilibrada assim, a gente sentava para resolver as demandas, sentava todo mundo junto pra conversar sobre isso, acho que, talvez, tenha pegado, pelo know-how de Isabela, tenha atendido um pouco mais das demandas de produção, no sentido do know-how mesmo, assim, não é nem da execução, porque Borboletas, por exemplo, a gente fez, e não tinha a produção de Isabela, e era VAGAPARA, envolveu outras pessoas que não eram do VAGAPARA. Então, não diria que tem lugares fixos, não. Era hippie. hippie chique.

LV - E venha cá. Em relação às potências e dificuldades do encontro dessas pessoas, como você observava no Dimenti e no VAGAPARA, o que era potente no Dimenti e o que era dificuldade, e o que era potente e o que era dificuldade no VAGAPARA?

PL - Então, é difícil. O pensamento contemporâneo, ele é muito difícil, ele exige uma maturidade muito maior, porque a centralidade, ela cria identidade, ela cria eixo, ela cria empatia. Então, quando você via os espetáculos do Dimenti seguidamente, você queria ver aquele tipo de linguagem, aquelas pessoas, aquele pensamento de Jorge estriado naqueles corpos. VAGAPARA, você não sabia o que esperar, não tem uma unidade nesse sentido, então, pro espectador que gostava do trabalho de VAGAPARA, do VAGAPARA, gostava de ver as diferenças daquelas pessoas. É completamente diferente, eu acho, a adesão e o apego, porque eu dediquei quatorze anos da minha vida a Jorge Alencar, às ideias daquele cara e, porque Jorge pra mim representa muito mais que um diretor, ele é uma figura irmã, uma figura amiga, uma figura paterna, então, tem muito mais coisa envolvida. Eu me tornei adulta com o Dimenti. VAGAPARA já foi uma experiência, já foi... eu posso dizer que, talvez, tenha sido uma primeira experiência adulta, assim, de como lidar com as minhas próprias coisas, de como... que é o que acontece quando você sai de casa, né, assim, como você ser adulto nesse mundo, metaforicamente seria isso, mas não tem essa unidade do grupo e até porque, na fase que a gente estava no Dimenti, que coincidiu com o começo do VAGAPARA, já era uma fase que eu não queria mais do mesmo, né, não queria o grupinho de novo. O que, por muito tempo, eu brincava com isso, assim, “ah! não pode chamar de grupo, não pode chamar de grupo”, é um coletivo, por ter justamente uma outra maleabilidade, né, uma outra maneira de organizar as coisas. Por exemplo, não ter a cobrança de ter que trabalhar com a produção, apesar de que foi um momento em que eu, talvez tenha mais... tenha trabalhado com produção, porque eu fui encabeçar meus próprios projetos. E, no meu caso, ainda, tinha uma peculiaridade, que eram projetos do Dimenti, projetos do VAGAPARA e projetos como Paula Lice. Mas eu não posso nem dizer que eu tenha aprendido isso no Dimenti exatamente, eu acho que a gente aprendeu relativamente várias coisas, mas eu também não fazia parte assim... eu não sabia como era exatamente a escrita dos projetos do Dimenti, porque era muito fechado entre Ellen, Osório, Jorge. A gente fazia a parte mecânica, então, sei lá, pegar o projeto já impresso, colar as bolinhas pra ficar bonitinho em Chuá, como a gente fez. Chuá é um espetáculo de 2004, né, foi antes do VAGAPARA.

LV - Você tocou um pouco nesse assunto em relação ao que eu tô chamando de uma relação entre ética e estética nos processos, assim. Como é que esses acordos que se davam nessa coletividade geravam trabalhos? Como é que você observa esses trabalhos do Dimenti em relação aos acordos que se estabeleciam em relação ao VAGAPARA. Pode parecer um pouco redundante porque você já falou disso, porém, mais especificamente, nessa relação, se você percebe uma... uma divergência ou sincronias, ou relação de...

PL - Mas eu não sei se entendi a pergunta.

LV - Por exemplo, a forma como o VAGAPARA se organizava de uma maneira onde era mais horizontal, onde as pessoas tinham autonomia para desenvolver seus próprios trabalhos, onde havia mais fluidez nas funções. Em contrapartida, tinha o Dimenti, que tinha papéis mais fixos e tinha um diretor artístico que prendia as ideias, que, por mais que fosse colaborativo, ele trazia as ideias, e vocês trabalhavam colaborativamente a partir daquela ideia que surgia daquela direção. Então, tinham acordos muito próprios e geravam trabalhos muito próprios, muito específicos. Por exemplo, você fala de que as pessoas que aderiam e iam assistir o Dimenti tinham uma certa "linguagem"...

PL - Eles sabiam mais ou menos o que esperavam.

LV – Isso. Criava ali certas recorrências, que você já esperava do Dimenti, porque o Dimenti tinha aquela cara, e essa cara se dava, de alguma forma, pelo jeito como vocês se organizavam? É essa relação que eu tô querendo estabelecer, assim.

PL - Sim, tem um pouco a ver com tudo. Até, porque a gente tinha um lema muito grande no Dimenti, que era: ‘não se separa vida de arte, não se separa vida e obra’. Então, a gente era amigo antes de tudo, então é engraçado, porque da maneira como você anuncia, fica parecendo que o VAGAPARA é mais livre, porque se organiza de uma forma mais autônoma, mais colaborativa, mas o Dimenti foi uma experiência da minha vida. Se eu fosse dizer... eu não tenho dito isso muito mais, porque o fim do Dimenti fez também com que eu tivesse que reconstruir isso. Mas eu acho que é um baque que você atravessa, depois que acaba um grande amor. O Dimenti foi o grande amor da minha vida. Então, eu nunca na minha vida quero ter grupo de novo, porque nunca vai ser igual àquilo. O que a gente tinha de amizade e de amorosidade assim, a maneira de estar em cena, vou chorar. Mas é sério. Isso me lembra de Tome isto ao coração assim, quando acabou a temporada, eu pensei: ‘eu nunca mais vou estar em cena do jeito que eu tô com essas pessoas’, porque são meus irmãos assim, não tem lugar em que eu me sinta mais segura do que com essas pessoas assim, se acontecer qualquer problema em cena, eu sei que eu não tô sozinha, e isso faz toda a diferença: a maneira como essas pessoas vão colaborar comigo assim, por mais que a gente brigasse e a gente se esforçava muito pra não levar, não colocar as coisas debaixo do tapete, justamente, porque a gente precisava das coisas pra, por exemplo, tudo o que eu quis falar no Dimenti, no âmbito da roda, eu falei claramente, enquanto aquelas pessoas ainda estavam juntas, e foi a coisa mais impressionante que eu vivi, e foi mais impressionante justamente pra mim por ter esse formato amoroso centralizado assim. É uma coisa que o fragmento contemporâneo não faz, o fragmento contemporâneo não cria essa adesão, então, o VAGAPARA formou um relacionamento maravilhoso, mas foi um relacionamento. Quando acabou, a gente nem se encontrou pra acabar, e mesmo assim Jorge e Isabela ainda assumiram...

LV - Vocês fizeram uma peça, né, no Dimenti pra acabar.

PL - A gente fez uma peça, a gente ritualizou o fim. A gente foi no fundo do poço. Eu fui pra Buenos Aires depois, e o impacto disso na minha vida reverbera até hoje, porque foi foda a maneira como acabou. Eu não concordo com a maneira como acabou, isso gerou ranço, isso me gerou bastante mágoa. Mas, é isso assim, o amor por Jorge é tão grande que eu tive que transformar isso em outra coisa, porque eu não abro mão de ter Jorge na minha vida. Mesmo que seja de ter Jorge mesmo no lugar possível. Ele não é mais meu diretor, e eu virei diretora, veja bem, depois disso. Então, mas é isso, as coisas se reconfiguram né, uma das grandes magias da vida, as coisas se reconfiguram. E, com o VAGAPARA, por exemplo, eu não tenho contato com quase ninguém, eu segui fazendo trabalhos com Márcio, segui em colaboração com você, segui em colaboração com Olga, que são as pessoas que ficaram mais próximas. Mas essa unidade não existia, então, você não tem muito o que cobrar do que já não era. Então, acho que ética e esteticamente muda tudo. E tinha uma coisa de... isso é muito sintomático assim, a maneira como a gente acabou. Os meninos mesmo disseram que seguiam né, que não tinha acabado pra eles, mas, efetivamente, eles não fizeram nada, não teve nada no VAGAPARA depois disso, Márcio, Isabela e Jorge. Porque é foda né, é foda produzir, ponto. E continuar, porque senão vira só uma marca que você continua né.

LV - Um rótulo.

PL - Um rótulo. Que eu acho que, por muito tempo, foi isso assim, uma estrutura de sebo quase, né. Mas, sem muita unidade, porque também não era a pretensão.

LV – E, se a gente ampliasse assim um pouco pra o contexto onde essas coisas aconteceram, claro que a gente tá falando de contexto também, mas eu falo de um contexto pra além das relações entre as pessoas que estavam ali. Só de pensar no momento em que o VAGAPARA surge em 2007, como estavam as relações de políticas públicas, como eram os interesses naquele contexto, que eram totalmente diferentes do momento em que o Dimenti surge.

PL – É. A gente ainda pegou a fase Gaudenzi, não é. A gente ainda pegou a fase Gaudenzi com as pessoas dizendo: ‘vão lá conversar com Gaudenzi pra ver se vocês conseguem um dinheirinho’. Era muito política de balcão, e justamente os trabalhos do Dimenti não têm subvenção, né? O Alienista, Chá de Cogumelo, A novela do Murro não têm subvenção. Acho que o primeiro que a gente ganhou um edital foi Poolball, se eu não me engano, que já foi Secult, mesmo assim, ainda Gaudenzi.

LV – Então, vocês montaram no início sem ter financiamento?

PL - Cartão de crédito, grana da gente, a gente dividindo no Chá de Cogumelo, a gente dividiu os custos, agora, como a gente... O Alienista, por exemplo, como a gente fez uma boa graninha de bilheteria, e o espetáculo era muito simples, a gente conseguiu se pagar, né, e éramos todos jovens e tínhamos vontade de fazer. O VAGAPARA já é o contrário: acho que o VAGAPARA já nasce dessa fase, ‘os editais estão aí, vamos ganhar dinheiro, vamos fazer projetos’, então, eram sete pessoas com muitas ideias, e quando abria um edital, a gente colocava trocentos projetos e era contemplado, a gente quase sempre era contemplado, foi uma época de mais fatura.

LV - E isso gerava visibilidades diferentes né, porque, por exemplo, se a gente pensar que o Dimenti, quando escrevia sete projetos, saía com o rótulo Dimenti, era diferente de sete projetos do VAGAPARA, que não saíam com o rótulo de partida do VAGAPARA, saíam com o nome de cada um que tava propondo, e depois gerava o rótulo em cima do VAGAPARA, quando era aprovado.

PL - É, com exceção dos coletivos né, dos trabalhos coletivos. É.

LV – Então, de certa forma, eles competiam entre si. Pra quem sabia que eram todos VAGAPARA sabia, mas quem estava na banca de seleção sem saber que era VAGAPARA, todos...

PL - É, mas isso o Dimenti fazia também, né. Porque teve uma época que isso era cláusula do edital, né, você não podia contemplar... depois, eles sofisticaram isso, que era o correto desde sempre, que era você não contemplar o mesmo grupo. Só que a regra era você não contemplar o mesmo CPF, logo, se eu colocasse um projeto do Dimenti no meu nome, sem dizer que era Dimenti, ele também podia ser contemplado. Eu me lembro que teve uma época que o Dimenti, que Ellen contava com o CPF da gente pra poder colocar vários projetos. E isso começou a mudar, porque eu... teve um ano que eu coloquei, eu achei que eu podia usar meu próprio CPF, eu coloquei o meu projeto Miúda. E isso deu uma celeuma super grande, porque ela [Ellen] estava contando com o meu CPF pra outra coisa e, aí também começam as cisões. Por exemplo, quase nunca eu e Márcio podíamos ceder o CPF para o VAGAPARA, mas, como tinham mais cinco CPFs, era mais tranquilo. Só que, claro, o VAGAPARA com essa cara de coletivo e o novo formato coletivo, acho que é mais fácil de você justificar que os trabalhos são independentes e que levam aquele selo. O Dimenti, como tinha uma estrutura de grupo mais clássica, era mais difícil de você fazer isso. Assim, quem sabia que o projeto está no nome de Vanessa, mas tem cara de que vai ser feito pelo Dimenti, porra, é muito nítido né, é muito nítido. Só que, legalmente, ninguém podia não aprovar, porque estava cumprindo uma formalidade.

LV – E aí em termos de autoria, quer dizer...

PL – E, agora, finalmente, chegamos nas autorias.

LV – Finalmente, chegamos na autoria. Como você vê assim a relação de autoria no coletivo e no grupo assim nesse formato de grupo de que você participou no Dimenti e nesse formato de coletivo no VAGAPARA assim?

PL - Acho que isso varia de trabalho pra trabalho né, porque, por exemplo, Fragmento de um Só é um espetáculo feito de sete autorias, são sete solos independentes. Um trabalho como Borboletas, por mais que eu tenha assinado direção e dramaturgia, ele é escrito com aqueles corpos né, com você e Túlio, então, a colaboração é autoral também. No Dimenti, eu sempre vi como... acho que Jorge não gosta muito de se colocar nesse lugar da assinatura, mas eu, pra mim, isso é muito claro assim. Tanto é claro que tipo assim agora Jorge acabou de fazer uma série, porque as pessoas dizem: ‘nossa! Isso tem a cara do Dimenti primeira fase’. Não é uma coincidência, isso é uma assinatura de boa tipo assim de uma autoralidade de pensamento, estético, textual, que tá ali. E com colaboração nossa inevitavelmente, mas pra mim que eu entendo por autoria pelo menos, eu diria que o Dimenti tem uma assinatura mais forte que o VAGAPARA. O VAGAPARA nunca se interessou muito por assinatura coletiva, ter essa coerência, a gente defendia isso em projeto, experimentação de linguagem, os três C's que era: cartoon, crítica, clichê. Tinha uma série de coisas que o Dimenti defendia e que, depois, foi se transformando também, porque já não era mais tão interessante defender como o desenvolvimento de uma linguagem, que são coisas que a gente atribui à autoria de modo mais fácil que num coletivo por exemplo. Acho que coletivo tá meio que cagando pra isso, tinha assim as autorias de cada projeto. E eram processos mais... era... por mais que fosse em colaboração com alguém, o Fragmentos [de um só], por exemplo, é um espetáculo que a gente assina, né, cada um assina seu solo e abraço. E, aí, a ideia coletiva do espetáculo que... os sete solos

que, que dialogam, que são postos de vez ou que a gente, a gente... eu acho que essa autoria coletiva é mais nesse sentido de trabalhar os formatos né. Tinha um dia que eram três solos, tinha dia que era os sete solos juntos, a organização disso.

LV - As construções dos solos seriam autorias mais específicas, e essa resolução do Fragmentos... porque Fragmentos teve uma qualidade que foi diferente... que os solos tinham vida própria né também, então tinham resoluções do projeto do Fragmentos, mas os solos, eles tinham nomes e vidas próprias, né.

PL - Eram independentes. Não tinha nem uma unidade, eu acho, não tinha... tinha um assunto? Não lembro se tinha um assunto.

LV - Não.

PL - Em comum entre todos.

LV - Não. A unidade foi dada pelo figurino de Rino e pela Casa Preta. Habitar a Casa Preta e o figurino que Rino construiu né, que tinha uma palheta de cores com “r”.

PL - E todos os trabalhos meio que partiram daquele espaço também, né.

LV - Com a relação daquele espaço. Ficaria melhor ‘com aquele espaço’?

PL - Fomos os primeiros a ocupar, antes da Casa Preta, que isso fique registrado.

LV - Fique claro que, antes, não existia Casa Preta.

PL - É, porque história é uma coisa muito molinha, as pessoas esquecem. Assim, como o VAGAPARA foi um dos primeiros coletivos com esse formato coletivo em Salvador, que fique registrado.

LV - E que tem essa referência do Couve né também, que é legal de...

PL - É, que tem essa referência no Couve. O Couve foi o primeiro modelo assim que eu vi que... eu ficava assim: ‘meu deus, como é isso, como assim cada um tem um trabalho’, porque eu venho de um formato mais tradicional.

LV - Aí, a gente entra na última fase das perguntas, são as três últimas perguntas referentes a essa relação de poder com as instituições de fomento. Você já falou disso assim: o Dimenti, no início, não trabalhava necessariamente com fomento direto. Vocês desenvolviam os projetos e vocês pagavam do bolso de vocês coletivamente com cartão de crédito e tal. No VAGAPARA isso já não se dava dessa forma, porque a gente só... acho que eu não consigo nem mapear algum trabalho, se teve algum trabalho do VAGAPARA que foi feito sem financiamento.

PL - Talvez aquele de... mas acho que pelo menos um Quarta que Dança rolou, que era aquele da passarela que Márcio dirigiu e Jorge estava em cena... qual era?

LV - O do Estudo para Cabide né?

PL - Estudo para Cabide, talvez tenha sido um Quarta que Dança' da vida.

LV - É, mas que tinha ali uma graninha pro Quarta que Dança né, pra mostrar em processo, né.

PL - Acho que foi.

LV - Mas não teve nenhum que a gente dissesse assim ‘vamos fazer’ e fez sem grana nenhuma.

PL - Me deixou muito mal-acostumada, porque a gente pegou uma boa safra dos editais né, uma boa safra da política pública.

LV - Mas você acha que essa relação com essas instituições de fomento determinou, de alguma forma, o jeito como o VAGAPARA criava os trabalhos?

PL - Com certeza.

LV - Você acha que, nesse o sentido, o Dimenti tinha mais...

PL - Porque muda a motivação. Muda a motivação completamente. O Dimenti começa muito antes de existir uma política de fomento, começa do amor, do afeto com Jorge, de querer fazer junto, de outras motivações. A gente não se uniu porque a gente queria fazer junto necessariamente, a gente queria fazer junto se tivesse dinheiro.

LV - A gente queria o dinheiro pra fazer né.

PL - A gente queria dinheiro pra fazer junto tipo, não que a gente fosse ficar rico fazendo, mas a gente queria potencializar, inclusive, a força produtiva. Força produtiva, leia-se: poder capitar, mais recurso pra trazer pra dentro. Mas não era assim como se meu projeto fosse beneficiar a todos, porque não beneficiava, a gente deixou isso claro desde o início, que é: ‘meu projeto pode ser só eu, Lucas e Thúlio’, como foi Borboletas. Borboletas gerou... a gente nem cotizava por exemplo. Se fosse uma coisa a rigor, eu não lembro se a gente tinha isso como regra, mas deveria ter, que era tipo

assim: ‘se a gente está usando o nome VAGAPARA para algum projeto, a gente deixa, pelo menos, sei lá, x por cento do valor do projeto em casa’ né, pra essa instituição que tá ajudando a gente a ganhar o edital. Acho que nem isso a gente tinha.

LV - A gente não tinha a porcentagem fixa né, os projetos davam o que podiam.

PL - É, deixavam alguma coisa.

LV - Acho que tipo tinha projeto que dava quinhentos reais e tinha projeto que dava três mil, a depender da relação.

PL - É, acho que tinha isso mesmo, que é o correto mesmo né, porque senão não tem sentido: aí eu monto o meu projeto com Lucas e não chamo de VAGAPARA.

LV - É o que Isabela falou disso, tirando onda dizendo que tipo ela não se sentiu no VAGAPARA, levando ninguém nas costas, apesar das grandes diferenças. Aí, ela falou disso, da grana que entrava fazendo... a gente fazendo. Porque o que era Jorgina? Jorgina não escrevia projeto, ela desenvolvia trabalhos criativos com os outros, mas não escrevia projetos. Se a gente deixasse a chave da Casa Preta com ela, ela era capaz de trancar a Casa Preta com a chave dentro, porque não se ligava nisso, e a gente ainda teve que pagar pra ela no final a viagem dela pra fazer um curso com Marcelo Evelin.

PL - Verdade.

LV - E quando acabou o VAGAPARA, a gente abonou o hábito de vida dela, disse ‘como que você vai pagar’? Fica com esse dinheiro.

PL - Híppie. É verdade.

LV - E o manutenção?

PL - E ninguém tinha a sensação de estar carregando nas costas né. Porque eu acho que Ellen, em algum momento, em algum momento, não, eu não lembro qual foi o momento, mas ela deixou isso muito claro, ela, com essa expressão, como é? ‘É muito difícil carregar peso morto’. E ela não tava falando com as pessoas mais displicentes, né, com relação à profissão. Só que é foda, porque, defendendo meu lado, a gente nunca foi um peso morto, a gente deu a cara do que o grupo é. Se, hoje em dia, ela consegue ganhar os editais que ganha ou fomentar o tipo de coisa que ela ganha, foi porque a gente deixou essa cara muito bem formatada né. Então, não era exatamente um peso morto, mas, provavelmente, isso deve ser mágoa da canceriana. Não é verdade?

LV - Isso é à parte. O projeto de manutenção assim... o projeto de manutenção... Eu vou juntar a pergunta do projeto de manutenção especificamente pro VAGAPARA, porque eu acho que tem...

PL - Foi com a manutenção também que a gente acabou não foi?

LV - Foi.

PL - Gente não pode dar manutenção pros grupos, não, que eles acabam, viu. Ninguém sabe lidar com dinheiro. Vamos lá.

LV - O VAGAPARA, ele teve dois momentos que eu queria juntar com essa pergunta da manutenção, que foram os dois momentos que a gente habitou duas casas, que a gente ocupou duas casas né. Que a gente trabalhou na Casa Preta e, depois, a gente foi pra Baluarte no projeto de manutenção. Então, a gente teve dois momentos de centralizar as ações da gente com um espaço e gerir aquele espaço. Por exemplo, eu lembro de uma, aquela...

PL - Baluarte, a gente não chegou a gerir, não. Geriu?

LV - É gerir sempre colaborativamente, na Baluarte, até mais, porque as meninas, elas eram mais próprias do que na Casa Preta, mas tinha uma relação de gerir horário de ensaio: que horas ia ser o ensaio; que horas ia ser a chegada, saída; a chave, quem tinha que pegar; quem ia limpar a sala; quem ia... Então, essas demandas do cotidiano, de estar dentro de uma casa que, eu acho que, de alguma forma, isso se relaciona com a pergunta da manutenção, porque a manutenção provocou, no formato do VAGAPARA especificamente, a necessidade de centralizar certas coisas que antes não eram centralizadas, e que, pra mim, é bem diferente da relação do Dimenti com a manutenção do Dimenti, depois desse desgaste, desse tempo e do que a manutenção gerou. Mas, então, a minha pergunta é nessa direção assim, se você acha que a manutenção foi um problema pro VAGAPARA, e, se isso de alguma forma determinou o fim do coletivo? E se isso dialoga com o fato da gente ter que estar ocupando o espaço e ter que estar gerindo o espaço também junto? Em relação ao Dimenti, é essa coisa da manutenção mesmo, como é que esse momento da manutenção também desenha a possibilidade de um fim pra vocês assim. O que é, você acha que é um problema esse projeto de manutenção em alguma medida assim?

PL – Não, assim. Não, se o grupo é estruturado, mas não era o caso do VAGAPARA. Eu nunca vi dessa forma, não, Luquinhas, porque eu não associei a manutenção do VAGAPARA ao fim do VAGAPARA, não lembro direito. Porque a gente foi acabando. Acho que depois da rebarba da manutenção, a gente levou um tempão sem se encontrar de novo, e, vendo agora a posteriori, pode ter sido detonado por isso, porque tinha uma série de ajustes e compromissos que lembrava mais um caráter de grupo, tradicional, de a gente ter de se encontrar mais regularmente, dar conta de coisas, e todo mundo do coletivo. E, se um deixa de fazer, os outros sentem, porque gera mais trabalho para poucas pessoas, e aí fica desequilibrado. Lendo isso desse jeito pode ter algo assim que é, talvez, a gente não tivesse pronto pra arcar com demanda coletiva, porque nunca foi nosso foco. A maneira como a gente entendeu o coletivo era bastante individualista, de entender o coletivo. E, no Dimenti, é o contrário: acho que, quando chegou a manutenção, a gente já estava num desgaste muito grande, e a manutenção só serviu pra gente oficializar um fim. É muito louco assim, porque depois do fim oficial, rolou um projeto que a gente sempre quis fazer junto: era o Palco Giratório. E, com um espetáculo, que não era um espetáculo, que não envolvia todo mundo, que era Tombe, e que acabou sendo apresentado com, sei lá, duas pessoas do elenco original com outras pessoas. Também foi uma maneira deles se reestruturarem e tal, se reposicionaram no mundo, mas Jorge deu um jeito no joelho, teve que operar tipo, tiveram consequências físicas no corpo com as pessoas. E, também, uma coisa que eu lamento no projeto de manutenção é que a coisa já tava tão desestruturada que as decisões não foram coletivas: eu não escolhi fazer uma peça sobre o fim do, quer dizer, sobre o fim do Dimenti, até que a gente escolheu, mas tipo a decisão de vocês, só vão fazer solos, eu vou fazer Pinta, vocês vão fazer uma peça, não foi assim: foi de Jorge e Ellen, isso foi jogado pra gente, e a gente, apenas...

LV - Topou.

PL - Topou o esquema, podia não ter topado também, mas, difícil tomar partido de dentro né. Não foi exatamente uma escolha, não foi ‘olha, agora eu tive uma grande ideia, vamos fazer assim’. Inclusive, tenho isso registrado por e-mail, pra não dizer que eu tô inventando. Porque foi no e-mail que ele mandou, falando sobre isso.

LV - Poderia anexar esse e-mail na minha tese?

PL - Posso anexar, na minha entrevista, as provas cabais do que estou dizendo.

LV - É, foram momentos muito diferentes, né. Movimentos muito específicos, formatos muito específicos, mas, de alguma forma, quando a gente olha para o fim desses grupos, desses coletivos, algumas redes de afeto e de trabalho permaneceram, ou não, pra você? E como é que você...

PL - Sim, claro. Todas as peças que eu dirigi na vida sobre a minha autoria, Márcio Nonato trabalha.

LV – E, aí, tem uma relação, nós dois, né?

PL - Tem uma relação, os dois, tem uma relação eu e Márcio, tem uma relação eu e Lia.

LV - Não, e Márcio, eu digo tanto no Dimenti quanto no VAGAPARA né?

PL - Tanto no Dimenti quanto no VAGAPARA. Lia também, tanto na vida quanto no Dimenti. Lia é minha amiga pessoal. Então, Lia fez o O menino bolha. As relações do Dimenti, eu mantenho relações afetuosas com todo mundo que fez parte daquilo, continuo, não, na mesma frequência, mas eu continuo me sentindo família assim, com Osório, com Daniel, com Jorge, com Ellen, com Lia, com Márcio, com Vanessa... eu fui pra São Paulo, eu fiquei na casa de Vanessa. E tiveram outras várias pessoas que passaram pelo Dimenti também antes desse grupo que ficaram mais tempo né, que aí a relação não é tão próxima mais, porém. Já esqueci até a pergunta, qual foi a pergunta mesmo?

LV - Não, é isso sobre essas redes, porque assim em alguma medida, em alguns coletivos eu tenho percebido que assim apesar do fim, a sensação que me dava é que essas redes, elas tinham se ampliado para um outro lugar tipo, começou a ser tão flexível a relação com outros coletivos e com outras pessoas, dentro da própria estrutura do coletivo, que isso se ampliou ao ponto de parecer que não fazia mais sentido o nome do coletivo, mas as redes continuarem existindo, de colaboração em alguma medida. Então, você falando especificamente do VAGAPARA, por exemplo, você reconhece essa relação com Márcio. Mas a gente fez agora Bonito, que tava eu, você e Olga.

PL - Sim. Acho que constantemente, porque as Borboletas ainda eram dentro né, ainda era do VAGAPARA. Quantitativamente, eu fiz mais trabalho com Márcio, depois, com Lia, depois, com

você, eu acho... Porque teve Bonito e Borboletas, tiveram outros desdobramentos até pra depois do fim do VAGAPARA né. BNB, a gente ganhou o quê, dois mil e...

LV - No finzinho do VAGAPARA.

PL - No finzinho, né, já era no finzinho. Mas os dois grupos, as duas estruturas de gente me deram muita força para conseguir, também, assumir a minha voz, também, nisso tudo. É tipo assim: o que é que eu queria dizer pro mundo assim; qual era a minha estética, a minha estética, claro, sabendo que cada estética muda né, e tem interferência das pessoas, mas tipo assim que histórias que eu tenho pra contar e de que forma, porque eu tenho histórias pra contar, eu acho que todo trabalho conta uma história, mesmo que não seja uma história linear - começo, meio e fim -, todo trabalho conta uma história, seja com o corpo, seja com texto, seja o que for, conta a história daquelas pessoas que estão ali. Eu acho que foi importante pra mim assim os dois exercícios para descobrir as coisas que eu queria contar também, e, em colaboração com quem ou o que, eu meio que trabalhando com outros iluminadores, outras pessoas também, porque eu comecei a pegar espetáculos que já tinham ficha técnica predeterminada, então nem sempre eu posso escolher trabalhar com Lia, com Márcio, com você. Às vezes, você tem que topa um esquema que não é exatamente o que você teria em mente, se você tivesse na mão todas as escolhas. Mas, também, são aprendizagens, também, são aprendizagens. O que eu percebo é que tipo assim, pra um criador como Jorge, ele conseguiu ter, por quatorze anos, um ambiente absolutamente seguro e fértil pra ele fazer a casinha assim, construir a casinha sabe. E têm pessoas que toparam esse esquema junto com ele. Eu, depois de passar pela experiência do... assim, como a gente se apoiava assim, como amigos que éramos, se apoiava nas decisões, seja pro bem seja pro mau tipo: 'não concordo com você, mas tô aqui'. Isso também é uma postura, e eu sinto assim que eu escolhi um caminho um pouco mais solitário nesse sentido, porque, mesmo tendo vindo de uma estrutura de grupo, acho que eu fiquei tão traumatizada com o final, que tipo assim, e com muitas aspas, porque, por exemplo, logo depois do fim do Dimenti, eu estabeleci uma relação, que ainda é diferente, ainda é um meio termo entre o Dimenti e o VAGAPARA, com Ronei e Luna, que é o Bifum, que é um coletivo de cinema assim. A gente tem encontros regulares, mas não é sempre. A gente fez dois trabalhos, pros quais, a gente se dedicou muito, mas, no interstício entre uma coisa e outra, a gente se encontrou de uma forma mais tranquila, não tem essa pressão da produtividade, não tem essa coisa de ter que estar sempre fazendo, e, ano passado, a gente abriu empresa. Então, a gente tá... a gente sabe que a gente tá entrando numa época em que a gente tem de ser um pouco mais produtivista, porque senão a gente vai ter que arcar com os custos do bolso da gente, empresa tem custos mensais, e eu nunca topei esse esquema com ninguém por exemplo. Primeira vez, que eu tô topando esse esquema.

LV - Se joga nisso. Nem nas oficinas de ideias né você não abriu empresa né?

PL - Não. E eu tô me jogando com isso, porque eu passei no concurso público, então tipo assim eu tenho como bancar isso. Se os meninos não tiverem grana, eu banco isso, e a gente vai negociando internamente com o mercado que faz.

LV - Eu vou fazer a pergunta cruel, assim...

PL - É mais solitário, eu não conto com um grupo dedicado pra fazer as minhas ideias se tornarem corpo, entendeu. Nem tenho esta rede de amigos que trabalharam para mim de graça, porque um daqueles projetos dos vários é meu, e, sei lá, em um momento, Isabela vai fazer uma revisão, você vai me dar uma opinião, é tipo O menino bolha, eu escrevi, eu e eu mesma, botando o nome das pessoas com as quais eu conto, mas tipo é eu e eu mesma. Quando ganhei o edital desse, você não tem nem com quem celebrar né, tipo assim, você liga pra quem pra dizer 'ehhh! Ganhamos'? É foda.

LV - É que, louco isso.

PL - É muito louco. E, ao mesmo tempo, é um projeto que foi muito abraçado pelas pessoas, as pessoas são queridas, mas elas são queridas depois que foi aprovado, quem fez o projeto foi eu.

LV - E que esse, por exemplo, já é um momento de crise pra Isabela. Quando a gente conversou, ela disse que, por exemplo, ela hoje em dia não sente saudade do que viveu com o VAGAPARA, apesar de reconhecer que tudo o que ela é hoje, de alguma forma, é rastro dessa relação, mas ela fala de um momento em que ela entrou numa grande crise nesse sentido, foi quando ela escreveu os seis projetos após ter parido, e nenhum dos seis foi aprovado. Ela disse: 'isso nunca aconteceu no VAGAPARA. Se eu tivesse escrevendo com Olga, teria passado, se eu tivesse escrevendo com

Márcio, teria passado'. Então, a produção da gente junto e a parceria da gente junto, naquele momento, também geravam coisas...

PL – Mas, os projetos que ela escreveu eram pra outras pessoas.

LV - É, e que não foi aprovado nenhum dos seis. Mas aí, só pra gente poder fechar, eu queria fazer a pergunta cruel. Cruel, porque você tá aqui e porque você fez parte dos dois, nesse sentido assim. Então, em termos de modelo, eu tenho uma sensação de que o VAGAPARA, ele acabou. Algumas pessoas disseram assim 'nós não vamos acabar e vamos continuar com o VAGAPARA', mas, efetivamente, ele acabou.

PL - Oxi.

LV - O Dimenti, minha sensação é um pouco o contrário disso, é uma sensação de... tipo assim, o acordo era: vamos terminar. Mas, efetivamente, continuou. Então, como é que você vê esse momento do fim dessas duas estruturas e como é que você sentiu estas duas finalizações assim?

PL - Eu acho que é isso assim, sem aquela força coletiva, e outra coisa, sem a frequência de editais né, porque tipo assim se os meninos tivessem dito 'vamos continuar', e tivesse aberto edital na sequência, talvez, não tivesse como ter continuado, mas, com essa segura que a gente tá atravessando, são outros tempos, então, não tem nem como bancar um 'vamos continuar', a não ser que você parta pra produção caseira e sem grana. Então, também teve o contexto. Eu vejo assim uns anunciados, e os meninos disseram: 'vamos acabar internamente' né, para as pessoas que não vê trabalho hoje do VAGAPARA, desde dois mil e...

LV - 2015?

PL - Quinze, foi o último ano?

LV - Acho que foi, porque é eu tinha... 2014, porque a gente teve ainda Quarto Azul né, no finalzinho, isso. Passou o Quarto Azul e ainda montou Quarto Azul.

PL - Pois é, depois disso que foi o ano da cisão, pessoal, inclusive. Você não continua se você não aparece. Então, pra maioria das pessoas que acompanhavam, aquilo acabou, e acho que, se surgir de novo, vai surgir com cara de retomada, porque a cisão desses três últimos anos, o coletivo está parado. O Dimenti, sim, eu vejo um esforço no enunciado das novas coisas, de deixar claro que o formato grupo, como era, acabou, e que existe um produtor. Eles falam hoje de criações, em - amo Sheila Ribeiro – 'troco de delícias'. Têm outras terminologias, que eles usam que não, grupo fixo naquele modelo que era. Eu acho cuidadoso com a gente, mas, desde sempre assim, quando a gente começou a intentar... a gente não né, quando Jorge começou a trazer essa possibilidade do fim, eu perguntei claramente: 'Jorge, isso é um fim ou isso é uma demissão coletiva?', porque, pra mim, sempre foi uma demissão coletiva, pra mim sempre foi, vamos zerar, vamos zerar e vai ficar quem se interessa por isso de outra forma. E, não, à toa, o formato intermediário que eles conseguiram é um formato casamento né, que surge com Ellen e Léo, casados, Neto e Jorge, casados e Osório, que foi, que era aquela pessoa que sempre foi mais aderida à produção, que foi ficando. E isso remete a uma coisa que eu também disse no início, em algum momento do Dimenti, que foi: 'a produção vai inibir o grupo', que é o que acontece assim. Quando eu digo a produção é assim a possibilidade de ter um equilíbrio maior entre criação e gestão que acho que Ellen queria desde sempre, e isso sempre foi um binômio, sempre foi: produção, Ellen e criação, Jorge. Então, se entra uma figura como Neto, que é super produtiva e que sabe usar bem esse espaço. A coisa tem funcionado bem, eu acho que tem funcionado mais próximo de um modelo. Não sei, na relação entre Ellen e Léo, não acompanho, mas tipo eu acho que tem se aproximado mais de um formato, que a própria Ellen gostaria que tivesse acontecido com a gente. E fora que eu acho que ela se internalizou mais com... ela descomplicou um pouco essa relação vertical, que é 'ok., eu sou produtora, tudo bem, as pessoas trabalham pra mim, eu sou sócia majoritária disso aqui e beleza', que era uma coisa que teria sido mais fácil se tivesse sido feito com a gente, "beleza, eu sou a produtora, e vocês são os artistas, e a gente... tudo bem'. Só isso no final das contas. Tô simplificando, mas era também só isso. Qual era a pergunta mesmo? Até esqueci.

LV - Essas relações do fim, mesmo, é isso que você está falando.

PL – É. E eu acho que pra mim assim, quando as pessoas me perguntam, eu digo que o Dimenti acabou. Pra mim, isso que existe aí não é o que eu vivi, é outra coisa. Pra mim, claramente, se transformou mesmo. Mas, de modo geral, com exceção dessa entrevista, eu prefiro nem falar sobre isso. Eu não falo sobre isso, eu falei o que tinha pra falar, com as pessoas que eu tinha pra falar, e eu,

simplesmente... e falo em terapia, mas, tipo, falar publicamente sobre isso... Todas as vezes que me pediram pra escrever alguma coisa sobre o Dimenti, eu disse: 'Gostaria de falar sobre outra coisa'. Eu não falo sobre o Dimenti. Inclusive, porque rolou uma cisão, no final, que era com relação ao histórico do grupo, que foi a última celeuma que a gente teve. Porque teve um momento de transição em que era complicado tipo, a gente queria levar Tome isto ao coração adiante, e o Dimenti queria colocar outros projetos, e era o mesmo currículo. Isso, pra um momento doído da vida, é um problema. E aí rolou essa celeuma de quem era, de quem era, porque, a rigor, a rigor, a rigor, podia ter gerado um processo absurdo assim, a rigor, a rigor, que era correto era ter, inclusive, não se utilizado do nome né. Era se ter feito uma outra configuração com outro nome tipo, encerra esse nome e se começa outro, porque aquilo que foi construído, foi construído coletivamente. Só que a sociedade que foi estabelecida, no CNPJ, sempre foi de Ellen e Jorge. Então, legalmente, a gente só estaria protegido se a gente enfrentasse um processo jurídico sem tamanho, mais ou menos, com o foi Legião Urbana: em certa altura, o filho de Renato Russo disse que Dado Villa Lobos e Bonfá não tinham direito à marca 'Legião Urbana', que eles fizeram juntos com Renato Russo. Isso é um absurdo sem tamanho, e eles ganharam, na justiça, o direito à marca, porque foi uma marca que eles instituíram, mesmo que não tivesse um documento dizendo que foi uma marca que eles instituíram. Mas, com relações afetivas e tudo mais, e, fora outras coisas né, bizarras, que a gente fazia, de recibos, que a gente assinava; de valores, que não eram os valores que a gente recebia, e que tinha como comprovar, assim... tinham muitos motivos pra, movida pela raiva, a gente, eu fazer várias coisas, por exemplo. Mas aí eu fui pra Buenos Aires né, comi bastante alfajor, tomei bastante vinho, bastante cerveja e fui deixando reconstruir. Porque também você não constrói um mundo todo em cima da destruição de algo que você ajudou a criar. Então, não fazia muito sentido pra mim. Então, uma vez passadas a raiva e a mágoa, dois anos depois, eu consegui ir a um Interação e Conectividade. Hoje em dia, eu até frequento, mas eu sou o tipo de pessoa que precisa realmente de um tempo pra reconstruir. Porque, pra mim, realmente, não foi um final bonito pra uma história que foi muita linda. Então é isso, assim... do fim, é isso. Eu acho que foi um fim muito cagado assim, pra uma história que foi muito bonita, a do Dimenti né. Do VAGAPARA, eu acho até que, com toda a desconexão da gente, do fim, eu acho mais honesta e coerente com o que a gente era. Porque a gente era mais flexível na amorosidade, inclusive, não era aquele amor gaiola que exigia fidelidade. O Dimenti tinha uma crença na fidelidade. A gente fazia outros trabalhos, mas tinha. Era uma relação aberta, com fidelidade, pra se dizer assim. E o VAGAPARA está completamente escancarado: era... eu vou fazer um trabalho com outra pessoa, e as pessoas ficavam te olhando torto quando você tava trabalhando com outra coisa.

LV - Pois é, Professora Paula, estou muito satisfeito com esse nosso encontro. Por nosso encontro, que passou por felicidades.

PL - Quero dizer que essa sua inscrição vai ter que passar por um processo de edição e autorização.

LV - Tenho que mandar pra vocês todos isso pra vocês dizerem assim, pode ou não pode.

PL - Aí, dizer assim, essa parte foi editada sob o comando da autora.

LV - Eu vou parar, tá, você quer falar mais alguma coisa?

PL - Beijos pra quem for transcrever.

Entrevista Ricardo Marinelli (Couve-flor) – 01/03/18

Ricardo Marinelli (RM)

Lucas Valentim (LV)

Lucas Valentim - A primeira coisa que eu queria saber é muito mais em relação a esse encontro de vocês. Como você observa o que moveu aquele encontro naquele momento, e como você observa um pouco aquele contexto que fez com que vocês se encontrassem? Um pouco disso.

Ricardo Marinelli - Massa! Então, eu, hoje, olhando pra tudo o que rolou e da forma como rolou, eu tenho uma sensação de que é... Se eu for contextualizar de uma maneira bem pontual, assim, tem o contexto "Casa Hoffmann", que foi profundamente importante para que a gente se conectasse. Mas, hoje, eu até duvido que, acho que, de algum modo, explicou o que ia acabar acontecendo, porque,

até, porque, naqueles dois anos de Casa Hoffmann, entre 2003 e 2004 – que, de fato, foram mais que, sei lá, cem pessoas que passaram pela casa e foi com essas sete que aconteceu alguma coisa. Então, alguns de nós, que já se conheciam...

LV - Quem eram os sete? Só pra gente poder já dar nomes...

RM - Os sete iniciais eram: eu, Cristiane Bouger, Gustavo Bitencourt, Elisabete Finger, Michele Moura, Stephanie Matanó e Neto Machado.

LV - Ótimo!

RM – Aí, mais tarde um pouco, que a Cândida, que a Cândida aparece no contexto. Alguns de nós, eu já conhecia Michele, já tinha cruzado com a Bete em algumas circunstâncias. Já conhecia o Gustavo de ter ido ver peças dele, mas assim, a gente não se conhecia. E houve, então, esse processo, que foi muito importante não, só pra gente, mas pra cena da cidade, foi... que foram esses dois anos pro centro de estudos do movimento na Casa Hoffmann, gerenciados pela Rosane Chamecki e pela Andrea Lerner. Eu costumo dizer que é uma, isso foi uma, um presente cósmico, porque tinha tudo pra dar errado, importante falar do projeto é da casa, porque realmente foi lá que a coisa é... O adubo estava lá, né? É um projeto que tinha tudo pra dar errado, porque, o que acontece: tudo o que a gente fala de errado, de políticas culturais, aconteceu com aquele projeto da Casa Hoffmann. Aquela gestão do PFL, que era uma gestão do PFL, no momento, é... O Secretário de Cultura, era o Cássio Chamecki, a prima, era Rosane. E, aí, o que acontece é que, quando ele entra na gestão da Fundação Cultural de Curitiba/ Secretaria de Cultura é... A Casa Hoffmann era um prédio, que tinha sido construído pela gestão anterior, com a intenção de ser, de que ela fosse uma escola de balé municipal. Tanto que ela tem toda uma estrutura, que é com barras fixas de aço, assim, e nunca saíram de lá, ficaram... Porque a ideia era que fosse uma escola e tal. Aí, o Cássio entra e fala: ‘Não. (Ele não tinha vindo de escola qualquer, ele era um cara jovem e interessado, mas não tinha nenhum projeto de fato. Ninguém foi consultado, ele só não queria que fosse uma escola de balé): E, daí, ele falou: ‘Há, minha prima, claro! Que minha prima trabalha com dança. Vou chamar minha prima pra fazer um projeto aqui’. E, aí, foi lá e botou, na época, foram, assim, pra esses dois anos, foram 2 milhões e meio de reais, que ele transferiu pra conta da Rosane pra ela e a Andrea administrarem. Aí, a gente teve a sorte... As duas são pessoas extremamente responsáveis, e, sobretudo, extremamente competentes, que poderiam ser umas lerdas, poderia ser a prima, poderia ser qualquer pessoa. De qualquer maneira, o que aconteceu foi que elas... elas... E também, assim, o tipo de projeto que elas desenvolveram ao longo daqueles dois anos, ninguém mais poderia fazer, mesmo que Cássio perguntasse quem é que a gente gostaria que fosse que gerenciasse o centro de estudos do movimento. A gente indicar alguém que não teria condições de fazer o trabalho que elas fizeram. Então, foi um presente do destino. Aí, o que acontece é que, semestralmente, selecionavam sete artistas pra serem bolsistas do centro de estudos do movimento. Porque, no que constava... em manter esses sete bolsistas trabalhando, desenvolvendo um projeto durante uns seis meses, e, durante esses seis, recebia artistas de diversos lugares do mundo, que vinham pra passar um tempo, desenvolvendo os seus projetos. E é isso mesmo, a proposta... quase nenhum deles chegou, assim, com uma proposta de ensinar alguma coisa, era um... eu vou fazer isso, que eu tô fazendo agora, com vocês. E, aí, nós todos somos do... eu e a Cris... até me confundo, porque acabou que as coisas foram se assuntando, mas eu e a Cris somos bolsistas da primeira turma, dos primeiros seis meses. Mas essas pessoas, o Gustavo, a Bete, a Michele... a Michele, também, era da primeira turma... A Michele, a Cris e eu... daí, na segunda turma, era o Gustavo, a Bete e a Stephanie. Não, mentira, a Stephanie e o Neto, na terceira turma. Foram três turmas de bolsistas, e os sete estavam entre esses bolsistas. E, aí, a gente se encontrou no momento em que, era assim: tava todo mundo muito insatisfeito, eu dançava em uma companhia, a Michele também dançava, estava saindo já, mas dançava em uma companhia também... o Gustavo fazia os trabalhos dele como “frila”, mas assim, sempre sendo dirigido por alguém no teatro. E a gente se encontrou nesse começo, assim, todo mundo querendo desenvolver os seus próprios trabalhos, querendo pensar suas coisas com mais independência, mas sem saber direito como fazer isso, tanto do ponto de vista estético, poético quanto do ponto de vista da gestão, tava ali só, assim, querendo fazer. E, aí, as proximidades foram aparecendo, os interesses uns pelos outros, a gente foi desenvolvendo, a gente foi percebendo que a gente nutria interesses uns pelos outros nesse contexto das residências na Casa Hoffmann. E, aí, foi tudo muito orgânico, assim, então, juntou o interesse pelas pessoas, interesse pela produção, que

passou a ser um auxílio que a gente dava um para o outro, então, chegou uma hora que a gente já tava trabalhando juntos, a gente já tinha desenvolvido alguns mecanismos: ‘o que que eu posso fazer para te ajudar’, ‘quais são as coisas que eu sei fazer que, talvez, você não saiba’? Começamos a cruzar trajetórias, coisas simples de eu ir filmar teu ensaio pra você não trabalhar sozinho, até sair para estudar, juntos, coisas que eram importantes para o trabalho de alguém. E, aí, rolou que, ainda nessa configuração meio dispersa, a gente decidiu fazer um projeto juntos, que foi o que, de fato, passou cola no contexto, assim, foi o primeiro edital da FUNARTE dessa geração Lula. A FUNARTE ficou, por quase dez anos, sem editais públicos, e, daí, o primeiro edital foi essa caravana de circulação... era... o presidente da FUNARTE era alguma coisa Gilberto, era do teatro, enfim. E, aí, a gente propôs uma amostra dos solos que a gente tinha desenvolvido como proposta final dos nossos projetos na Casa Hoffmann. Nessas circunstâncias, ainda, tinham mais algumas pessoas além dos sete, do Couve, porque era meio assim, era meio que ‘olha, vamos fazer um projeto’, ainda, era isso: ‘vamos fazer um projeto para essa circulação’, que acabou rolando, e, aí, foi uma loucura, porque é isso de boa. Aí, a gente teve que dar um outro passo, que era isso: o que significa gerenciar, juntos, um projeto? Que, até então, essas colaborações eram muito negociadas, assim: ‘o que você pode fazer, o que você quer fazer’? E, aí, quando tinha uma grana, a gente passou a ter que lidar com outras questões. Aí, a gente fez circulação, foi massa, assim, aos trancos e barrancos, porque ninguém tinha experiência de gestão ou, pelo menos, as experiências que a gente tinha de gestão eram muito incipientes, perto de um projeto de circulação nacional. Na última cidade, a gente já estava assim: ‘Perai, calma, tem alguma coisa acontecendo aqui, já tá acontecendo, então, a gente precisa trabalhar pra isso, a gente tá muito empolgado uns com os outros, a gente tá feliz trabalhando juntos, a gente tá conseguindo fazer coisas que a gente não ia conseguir fazer sozinhos, então, vamos dar valor pra isso’. Aí, começou, foi meio assim. O movimento de construção do coletivo aconteceu nesse processo, nesse encontro mais orgânico de um interesse mútuo, aí, a gente nominou. Naquele momento, agente não chamou de coletivo inicialmente. Quando a gente estava discutindo o nome, a função e o que seria, a gente, realmente, pensou na palavra comunidade. Esse lugar a gente falava que era meio um pensionato, um albergue, sei lá. Essa comunidade, às vezes, a gente tá ali, uma mão lava a outra, enfim. Era com esse senso inicialmente. Já nasceu meio assim. O Couve-flor, mini comunidade artística tem... Pô! Tô falando pra caralho!

LV -Eu acho ótimo, porque você já está encaminhando para um outro lugar, que é mundial... Eu já tô falando pra caralho...importante pra mim, que a partir desse encontro, como você observa as potências e as dificuldades desse estar juntos, dessa construção comum.

RM - A gente se encontra assim, uma coisa que nunca deixou de ser clara, nunca foi confusa pra nós é a importância da gente se manter como artistas independentes, que a gente tivesse essa condição de produzir as nossas coisas, ainda que, em diversos projetos, a gente colaborasse artisticamente, essa comunidade se tratava de a gente potencializar a possibilidade da gente, de fazer aquilo que a gente gostaria de fazer. Tava todo mundo saindo de experiências de grupo, que não respondia mais às expectativas criativas, éticas, estéticas, que a gente tinha naquele momento. Isso sempre foi muito claro, assim, essa independência de cada um de nós. As dores e as agruras, eu diria assim, a gente passou por alguns anos em que a coisa aconteceu de um jeito muito azeitado, porque, hoje, pra mim, a leitura que eu faço é que, naquele momento, era muito importante pra gente que a gente tivesse uns aos outros para se apoiar, porque todos nós éramos imaturos em diversos aspectos. E, somando os superpoderes da gente, a gente usava essa nomenclatura inclusive, né, são os superpoderes que cada um tem pra colocar na roda, somando nossos superpoderes, nós não éramos tão inexperientes assim. Nós não éramos tão iniciantes, tão incipientes. O que eu acho que acontece é, assim: durante bastante tempo, a gente funcionou muito bem articuladamente, o modo de funcionamento foi satisfatório pra gente durante bastante tempo por isso, porque a gente tava precisando se construir mesmo, ter esse espaço para, junto com outras pessoas, se construir, fazendo. Essa que foi a grande vantagem, eu não tenho dúvida de que eu demoraria, sei lá, eu até poderia conseguir desenvolver as coisas que eu desenvolvia com o Couve-Flor, trabalhando sozinho, mas, trabalhando sozinho, eu demoraria, dez, doze, quinze anos. Juntos, a gente criou uma visibilidade pra aquilo que a gente tava fazendo, um bando de moleque, e a coisa começou a acontecer, porque nós éramos essa agremiação estranha. Eu acho que a gente começou a ter problema quando a gente já tinha asa para voar, quando a gente começou a se conectar com outras coisas, quando a gente já estava mais seguro mesmo das coisas

que a gente tava fazendo e com quem a gente queria se relacionar, administrar a coletividade foi ficando cada vez mais difícil. Uma coisa, também, que a gente sempre falava que foi uma realidade mesmo, é que a gente conseguiu ficar o tempo que a gente ficou juntos, a gente se nominou no final de 2004 e a gente terminou oficialmente em dezembro de 2011, sendo que a gente anunciou um ano antes, né, teve esse movimento, foi 2011 ou 2012? Isso eu teria que confirmar. É isso mesmo, em dezembro de 2012 que a gente terminou. A gente ficou esse tempo todo juntos, porque a gente teve, em alguma medida, a tranquilidade de ir repensando o que era o pacto de coletividade, de comunidade. Então, começou com essa coisa meio... enfim. A gente foi entendendo onde que tá isso aqui agora. Começou com a gente, só, se apoiando nos projetos que cada um tinha para desenvolver. Então essa coletividade era quase uma rede abstrata, uma rede que acontecia quando alguém solicitava, quando algum de nós solicitava esse... que um do grupo desse algum suporte. E aí muda radicalmente quando a gente toma a decisão de administrar o espaço juntos. A gente tem que repensar o que significa estarmos juntos, as responsabilidades que a gente tem...

LV - Isso foi em que altura, Rico?

RM - Isso foi 2006...

LV - Mas foi parte de algum projeto específico? Não! Vocês entraram para administrar o cafofo...

RM - Na verdade, o que aconteceu foi que a gente já tava em um momento que as coisas estavam acontecendo, a gente tinha um volume de projetos rolando. A gota d'água foi um projeto, um Klaus Vianna que a gente executou, que a gente ensaiava, assim, tipo cara, a gente produziu um vídeo que a Bete já tava na França, aliás isso é uma questão interessante, nós nunca estivemos, os sete ou oito, contando com a Cândida, os oito morando na mesma cidade em nenhum momento do coletivo. Sempre tinha alguém morando fora da cidade ou fora do país. O mundial do coletivo, sempre, foi o mundial mesmo, era uma piada. A gente executou, então, esse projeto, pra cena mesmo era um trio que era eu, o Gustavo e o Neto, e a gente ensaiava, tipo a gente pediu pra ensaiar no fundo de um restaurante, aí foi ensaiar no... Eu disse: 'gente, chega! Chega! Tá na hora da gente virar gente grande. Vamos fazer isso? Vamos fazer'. Aí, a gente juntou, eram dois projetos, a gente juntou grana, nós entramos nos projetos, decididos a fazer sobrar uma grana pra gente dar esse passo, de entrar no espaço. Aí, foi assim, todo o tempo em que a gente manteve o cafofo, foi fazendo esse caixa de projeto. Então, a gente acertou assim, a gente entrou pagando um ano de aluguel, a gente só vai entrar se a gente tiver grana pra, de cara, pagar um ano de aluguel, porque, senão... Por toda a instabilidade que a gente sabe que são os projetos, a gente não queria dar um passo maior que a perna. Então, entramos com um ano, e quando começava a chegar perto de terminar, começava o desespero: raspa o tacho daqui, quem é que tem grana agora, quem é que não, e não sei o que... Era sempre assim, a gente conseguia pagar um pouquinho... Teve uma dessas circunstâncias que eu lembro, um ano e meio, dois anos depois, que a gente tava muito... -'Dessa vez não vai dar, vamos entregar o imóvel, não vai dar pra manter...' E, aí, em uma conversa com a Sônia Sobral, Sônia, mãe Sobral, madrinha... A gente tava conversando sobre alguma coisa, a gente só comentou que, de fato, não iria dar, a gente ia ter que entregar, e, aí, dias depois, a Sônia apareceu com um evento, chamava-se Coletivo corpo autônomo, inventou um evento pra colar lá no Itaú, que acabou sendo um encontro de coletivos, que foi super interessante. Mas, de todos os coletivos, só a gente que apresentava. Ela chamou seis solos nossos só pra poder trabalhar: 'eu tô chamando pra vocês pagarem um ano de... Mas era nessa onda. De fato, ter um espaço, por mais... A gente sofreu muito para manter a grana, porém o mais difícil de gerenciar o espaço não é a grana, é, de fato, a disponibilidade, é o tipo de envolvimento que é completamente diferente de você ter um compromisso de executar um projeto. Por mais abrangente que seja o projeto, ele tem uma ideia de início, meio e fim, e tem um determinado tipo de responsabilidade que você tem que é mais setorizado, você sabe, ali, qual é a tua função naquele projeto, você sabe o produto que você tem que entregar... Agora, um espaço é: limpar, tirar a sujeira, abrir e fechar, enfim, saca? Concertar o telhado na goteira que caiu, sofrer, porque entraram e roubaram o equipamento que você acabou de comprar, saca? Coisas são muito difíceis de se administrar, especialmente, coletivamente. Você passa a ter que negociar coisas, que você não precisava negociar antes. Então, como eu digo, foi a nossa prova de fogo, foi entrar no cafofo, tanto que, houve ali, foi um pouco depois, sei lá, um ano depois que estava no cafofo, que rolou a cisão com a Stephanie, né. A gente nunca falou... nunca foi claro, pra gente que éramos nós sete... A gente nunca falava sobre isso na verdade, do mesmo jeito

que começou meio que organicamente... Só que, chegou uma hora que era isso, o tipo de comprometimento que a Stephanie tinha era muito discrepante frente ao que todos nós tínhamos em relação aos projetos, ao espaço, à grana...

LV - Nessa altura, Cândida já tava também...

RM - Foi meio que uma transição, tanto que as duas brincavam assim, elas são muito amigas... Tanto que as duas... a gente não falava isso, mas elas brincavam... Que rolou umas substituições, porque foi muito, assim, a Cândida já estava trabalhando conosco. A Stephanie... Esse projeto, que a gente ensaiava no restaurante que, antes de ter o espaço, a Cândida já fez assistência de produção, ela já estava muito próxima dos projetos do Neto. A solução para todos os problemas do mundo, que é aquele primeiro duo da Stephanie e do Neto.

LV - Do Itaú...

RM - Isso. A Cândida participou ativamente da criação o tempo todo, ela tava muito perto, chegou uma hora que também foi um negócio que, tá Cândida. O que você acha, se você tiver afim já é, já tá aqui, só falta a gente assumir que você faz parte, que você já fazia parte. Mas todas essas alterações aconteceram ali, quando a gente precisou assumir mais responsabilidades, mesmo, lidar com a contabilidade do espaço, que é diferente de você fazer a prestação de conta de um projeto, você tem uma pasta ali com contas mensais... É assim, é uma rotina que ninguém tava... A gente tava preparado pra tudo, pra ficar pobre, pra não conseguir, pra não conseguir pagar as contas, a gente tava preparado pra desenvolver diversos projetos incríveis, mas ninguém estava preparado pro cotidiano, o dia a dia. Então mudou... Aí, depois também...

LV - Travou aqui, desculpa...

RM - Não, é que eu tô aqui pensando, mesmo... Você perguntou das potências e das dificuldades... Eu resvalei toda essa circunstância aí, mas vou tentar, agora, ser sintética. De fato, eu não tenho dúvidas, assim, de que tanto do ponto de vista da condição concreta de execução e condição de visibilidade, mesmo, nenhum de nós estaria no lugar que está agora por menos que... Por menor que esse lugar seja, nenhum de nós estaria no lugar que tá agora, se a gente não tivesse se juntado, se a gente não tivesse passado esse tempo juntos. Isso, só, pensando no ponto de vista, mesmo, da gestão e da visibilidade... Isso eu posso dizer: que todo mundo, todo mundo... Nem um dos oito estaria conseguindo desenvolver as coisas, se a gente não tivesse se encontrado, se a gente não tivesse se colocado no mapa, é porque... Curitiba parece... O que que você conhecia de arte em Curitiba, antes do Couve-Flor? Parece arrogante falar isso, mas, de fato, a gente se sentia muito fora do circuito, muito fora, assim... As raras... Raramente, as coisas passavam na cidade e, muito mais raramente ainda, os artistas da cidade estavam em outros lugares do país. Eu não tenho dúvidas de que nenhum de nós teria conseguido chamar a atenção para o seu trabalho, se a gente não tivesse estado junto. Mas, agora, falando por mim, eu também não tenho dúvidas de como artista, eu fui profundamente afetada por esse encontro. A minha formação em arte, a minha formação em dança, na arte que eu quero fazer, que eu faço hoje, aconteceu muito ali nos anos do Couve-Flor. Junto, ali, com os anos de Casa Hoffmann, emendando... Casa Hoffmann, Couve-Flor. Ainda que eu já tivesse uma formação clássica e moderna, ainda que eu já tivesse passado por diversas escolas de formação técnica, eu sinto que foi nesse encontro com essas pessoas, do jeito que a gente se questionava, do jeito que a gente pensava, do jeito que a gente metia o bedelho nas coisas um dos outros, porque nunca fomos... Era do tipo, mesmo quando não era chamado, chegava sentava no canto, assim: -'Escuta, pivete, é isso aí mesmo, né, tem certeza que... né'. E só o encontro mesmo, porque nós somos... Porque parece bobagem tudo isso, parece exagero, mas agora que a gente tá mais separado, fica mais evidente para as pessoas o quão diferentes nós somos esteticamente e eticamente. Trabalhos são, de fato, muito diferentes. As pessoas tinham perspectivas de organização de trabalho muito diferentes. Eu aprendi muito mesmo. Nossa! Aprendi muito sobre o artista que eu quero ser, o artista que eu não quero ser, sobre... E, aí, claro que, assim, quando fala tudo isso parece que: -'Meu Deus, mas olha, maravilha ver a gente. Vamos fazer um coletivo para salvar o planeta'. Não é bem assim...

LV - Todo mundo fazia tudo no coletivo, Rico?

RM - Oi?

LV - Todo mundo fazia tudo, digo, em termos de funções, tinha uma certa fluidez nesses lugares?

RM - Então, as coisas começaram, assim, muito definidas nos superpoderes. O Gustavo é o cara que, de cara, todos os projetos visuais era o Gustavo que fazia, a assessoria de imprensa, o cara ligado à

comunicação, já tinha esse mercado aberto, trabalhava com isso. Eu sempre tive essa facilidade pra olhar para um edital e entender o que seria um projeto que vai ser aprovado, vender um projeto... Todos esses mecanismos de gestão, mesmo, por mais que eu nunca tenha feito nenhuma formação a esse respeito, é uma coisa com a qual eu tenho muita familiaridade. O Neto era o relações públicas imediatamente, a pessoa que precisava falar com alguém pra negociar qualquer coisa é o Neto... Então, a gente foi aprendendo, e, aí, claro, no começo era muito assim... A gente se sentia muito satisfeito com isso, não tinha nenhuma... Por exemplo, o fato de eu sempre estar envolvido com as questões mais burocráticas, não era um peso pra mim, do mesmo jeito que não era um peso para o Gustavo lidar com as coisas que, sabe? As coisas pareciam equilibradas, ainda que nós não rodássemos muito nas funções. Na verdade, é isso... Quando o núcleo de trabalho começou a ficar grande, quando a gente começou a ter bastante coisa para administrar, aí, a gente teve que reestabelecer essas estratégias de quem é que faz o que. A gente testou diversas funções. Porque, no começo, a gente nem pagava pelas funções, a gente fazia o projeto, e o que sobrava a gente rachava. A gente passou um tempo trabalhando assim. Funcionou muito bem assim durante algum tempo, até que chegou uma hora que, de fato, o volume de trabalho começou a ficar muito grande, e, aí, o volume, dentro das funções que cada um executava, começou a ficar muito desigual, e a gente foi testando. Isso, coletivamente não é fácil fazer, você começar a, de fato, olhar para cada um dos trabalhos que estão sendo executados, estabelecer um valor para cada um desses trabalhos, e, aí, negociar quem vai fazer o quê. É sempre muito delicado, e não adianta a gente querer dizer que não: quanto mais, dinheiro, a gente tem, envolvido, mas delicado vai ficando. Porque, aí, tem um monte de outras coisas que começam a ficar, começam a aparecer. Mas eu diria, assim, essa coisa da distribuição das funções só passou a ser uma questão pra gente quando não dava mais, quando, sei lá, quando tinha muita coisa para uma pessoa fazer, e muita pouca coisa para outra pessoa fazer. Foi bem isso. É porque, também, no coletivo, a gente, só, negociava, mesmo, juntos, as funções burocráticas, essas funções que estão ao redor dos projetos. Dentro dos projetos de criação, mesmo. Se o projeto é da Michele, é a Michele que manda em tudo. Criativamente falando, artisticamente falando, a gente nunca negociava artisticamente os projetos individuais. O que sobrava, mesmo, pra gente negociar, de função, eram mais essas coisas da gestão do coletivo, tanto que a gente mantém isso vivo.

LV - Eu digo, mesmo os projetos individuais, por exemplo, havia trânsito, de você produzir algum projeto de Michele, Michele produzir...

RM - Certamente! Isso acontecia com muita frequência, mas a gente sempre tentou respeitar as demandas individuais de cada pessoa. Então, por exemplo, a gente nunca ficou chateado, porque a Bete tem o projeto dela lá, e não tem ninguém do coletivo na ficha técnica dela, certo. Se, nesse momento, o que ela precisa da gente, é esse nosso suporte de gestão, massa, a gente vai fazer isso. Mas o que acontece é que, na grande maioria dos casos, a gente sempre tava entrecruzados, se não, nas funções mais de produção e gestão, nas funções artísticas. Durante a época que nós estávamos juntos, eu acho que não teve nenhum projeto que não tivesse alguém. Pelo menos, uma ou duas pessoas estavam envolvidas artisticamente de alguma forma. E, isso, a gente tá falando de ficha técnica. No Quase nu, eu tinha a Bete, o Gustavo e o Neto na ficha técnica. É claro que todos nós participávamos de alguma forma no projeto de todo mundo. Isso era inevitável. Às vezes, sei lá, a Michele inventava fazer as coisas escondido, quando ele menos esperava, tinha alguém, assim, escondido atrás da porta pra ver e pra meter o bedelho.

LV - Mas tinha, por exemplo... Da forma como você fala, eu entendo que, de alguma forma, tinha um caixa coletivo em termos de coisas que eram de projetos comuns. Vamos manter um espaço, vamos fazer coisas do tipo que precisava de uma gestão em relação a essa coletividade. Quem geria esse caixa comum e essas...

RM - Olha só, foram várias as tentativas. No começo, a gente achou que... Antes de ter o cafofo, não existia isso, não existia caixa coletivo, a gente não tinha nada pra pagar juntos, não tinha isso. Tinha o projeto da Michele, a gente vai trabalhar no projeto da Michele, a gente ganha pela função que a gente vai executar no projeto da Michele, e tinha só essas opções e acabou. Não tem nada pra além. Quando passa a ter o espaço, a gente começou a negociar... No começo, foi assim: Quanto é... todo mundo precisa prever, nos seus projetos, uma grana para o espaço. No mínimo, você vai prever alocação do espaço pra trabalhar pelo projeto. Você preveja uma... Aí, a princípio, a gente não

definiu nenhum valor, que cada um definisse, de acordo com a realidade do seu orçamento, o que seria possível deixar pra manutenção do espaço. Isso funcionou durante o primeiro ano, e, depois, a gente teve que...Aí, quem é que gerencia isso... a gente começou, também, com a ilusão de que a gente ia conseguir fazer isso, todos juntos. Tinha, lá, uma sala no cafofo, um arquivo onde a gente ia colocando, sei lá, chegava conta de luz, bota ali naquele negócio. A ideia é de que qualquer um poderia fazer tudo. Eu poderia tomar a iniciativa de ir lá, no dia 10, pegar todas as contas e pagar todas as contas. Só que começou a ficar claro que ou eram sempre as mesmas pessoas que estavam fazendo ou a gente começou... ou, se as pessoas não faziam, a conta ficava lá, né. A gente só percebia quando a luz era cortada. Aí, a gente decidiu pagar a um de nós, alguém que estivesse precisando de grana, que não tava em um momento massa, ia ter ali uma graninha pra essa pessoa cuidar dessas burocracias mínimas, de manutenção do espaço. Daí, funcionou durante algum tempo, mas, aí, chegou uma hora também que a gente percebeu que não era saudável pra ninguém, porque a gente começou... Se a pessoa era Michele, começou a rolar, assim, umas cobranças do tipo, a faxineira não veio essa semana, aí, era culpa da Michele, sabe, assim. Começou a centralizar em um de nós, e não era nem um pouco saudável para a nossa relação nos projetos, na vida. Aí, a gente falou: bom, então vamos contratar uma pessoa. Aí, nos últimos três anos de cafofo, a gente teve uma pessoa que, na verdade, era a pessoa que trabalhava com a gente com foto e vídeo, Alessandra Rara, que era, assim, uma garota super organizada, aquela que chegava, assim, e botava todos os cabos não sei o que do mesmo tamanho, botava uma etiqueta com o nome do cabo, pegava as roupas pretas e jogava no canto, pegava outra coisa... Então, foi a Ale que... gerava assim... Aí, a gente podia ficar um pouco mais tranquilo pra conversar com ela sobre 'a faxineira não veio essa semana', porque, daí, não era um de nós. Aí, chega uma época que, meu Deus do céu, não vai dar pra pagar à Ale, agora cadê... quem que vai pagar à Ale? Teve épocas de a gente entrar com dinheiro mesmo, é isso. Esse mês você paga o telefone, você paga a luz, da tua conta, porque não tem nada... Na verdade, a gente nunca teve conta...Tem isso também, ne, a gente escolheu, naquele momento, não se constituir juridicamente, porque, de fato, a gente tava interessado em pensar essa coisa da comunidade. Ao invés de a gente abrir uma empresa, abrir uma produtora, a gente foi investir em uma associação que já existia, somos profissionais da área artística do Paraná, Aspart. Uma associação que já existia, que já agregava alguns artistas que a gente já conhecia, nós todos nos associamos, e a gente trabalhava com...

LV - Com o CNPJ da associação?

RM - Com o CNPJ da associação. Então, nem conta, a gente tinha, era uma coisa, meio que, assim, quem tava administrando... Por exemplo, chegou uma hora que a gente começou a colocar na poupança da Ale, quem administrava antes, enfim...Era bem assim, foi tudo meio assim.

LV - E essa relação entre os acordos de vocês e o que vocês produziam artisticamente, né, que era aquela discussão entre ética e estética; e essa relação de que você já veio falando um pouco, na verdade, durante esse percurso inteiro, aí. Mas, objetivamente, se você percebe que a forma como vocês se organizavam falava sobre os trabalhos, e os trabalhos falavam sobre a forma como vocês se organizavam?

RM - Eu não tenho dúvidas, Lucas, de que esse modelo de organização nos proporcionou, ao mesmo tempo, a liberdade e a estrutura de que a gente precisava pra fazer as coisas que a gente queria fazer. Eu não tenho dúvidas de que o fato de estarmos agremiados nesse modelo de organização tenha sido determinante pra gente se encontrar enquanto artistas. Porque acho que é isso... Como eu falei lá no início, a gente se encontrou em um momento muito vibrante, todo mundo querendo fazer, pronto pra fazer, mas, ainda, sapeando em todos os aspectos. Eu sinto que, ali, juntos, a gente teve essa chance de olhar para o trabalho do outro, ouvir o que o outro tinha pra dizer, chorar com o outro e se encontrar nesse processo, entender o que queria fazer nesse processo. E eu não tenho dúvidas, também, de que, pelo menos, pra mim, e posso falar aqui pela Bete, pelo Neto, pelo Gustavo, pela Cândida, por todos, que o fato de a gente se responsabilizar pelo projeto, a gente se responsabilizar pela gente mesmo, por mais que existissem diferenças de engajamento em diferentes momentos, a gente partilhou a responsabilidade. Por isso que a gente tava construindo juntos e partilhou, também, a responsabilidade pelos projetos dos outros. A gente passou esses anos que era assim: A gente podia falar sobre os trabalhos uns dos outros, se você quisesse conversar comigo sobre o que a Michele estava fazendo, eu conseguia falar, discutir com você, assim, cuidadosa, por menores armamentos

porque a gente se acompanhava muito. Eu não tenho dúvida que essa coisa da gente se responsabilizar pela gestão, pelo coletivo, se responsabilizar uns pelos outros ajuda muito você a se responsabilizar pelo seu trabalho como artista. A desenvolver esse senso de responsabilidade, mesmo, de autonomia e de responsabilidade por aquilo que você está fazendo.

LV - Em relação à autoria, eu queria saber um pouco sobre isso, assim. Como é que se davam essas relações de autoria no processo do Couve-Flor, tanto em relação aos projetos individuais quanto em relação aos projetos que eram mais coletivos, quanto em termos de assinatura do próprio termo Couve-Flor. Como é que vocês percebiam esses trânsitos.

RM - Isso também começou a ser uma questão quando as coisas ficaram grandes demais, quando a gente começou a estabelecer parcerias, que estavam muito longe do coletivo. Então, por exemplo, sei lá, quando a Bete foi fazer um duo com a Joana lá em Angê, e, é isso, ela tava lá em Angê com uma outra pessoa e... Faz sentido, não faz sentido aparecer esse selo, qualquer coisa que eu faça, carrego comigo o selo, enfim. Começou a aparecer mais tarde. No começo, era muito orgânico a gente dizer que, por exemplo... Bastante tempo, até o finalzinho, os últimos dois anos do Couve-Flor era muito natural a gente... Tem lá o meu projeto, eu assino direção artística, assino texto, assino sei lá mais o quê, mas, lá em baixo, está escrito o projeto Couve-Flor, mini comunidade artística mundial, porque, ainda, que, por exemplo, tivesse ali um ou dois, só, do coletivo, eu me sinto, eu sinto que o meu projeto é um projeto Couve-Flor, mini comunidade artística mundial. Então, começou a se dissipar, nessa época, que todo mundo começou a voar, que todo mundo começou a estabelecer parcerias que estavam, cada vez mais, longe do coletivo, e que, portanto, acabava não fazendo mais sentido carregar o selo, mas, se você for perceber, durante boa parte da nossa trajetória, todos os projetos carregavam esse selo. E, aí, a gente sempre fez muito questão de, por exemplo, de manter as coisas muito claras nas fichas técnicas, então... engraçado, a gente executou juntos, mesmo, que a gente decidiu se envolver em criações, juntos, ter um projeto criativo Couve-flor, juntos, esse o Adendos, que foi 2006, e a Petrobrás. Não teve mais nenhum projeto, que a gente decidiu fazer todos juntos. Tanto que, assim, os resultados estéticos, os materiais que surgiram dessas duas circunstâncias que a gente se colocou juntos para criar, foram materiais só apresentados na mostra final e restauração, porque... hoje, também, eu faço essa leitura que a gente teve... Nesses casos, quando a gente tava tentando negociar coletivamente a assinatura...

RM - A gente sempre deixou muito claro, nas fichas técnicas, quais eram as funções, o que cada um estava executando em cada projeto, e... durante bastante tempo, durante quase toda a trajetória, era, meio que, lugar comum que a realização do projeto era uma realização Couve-flor. Aí, na última etapa, quando começou a degradingolar, daí, começou a aparecer isso como uma questão, e, aí, alguns projetos acabaram não levando o selo. Começou esse processo, as pessoas começaram a desenvolver suas próprias coisas, e não fazia sentido eu... eu queria... Não tô falando eu, tô falando as pessoas, né... Não faz sentido tá trabalhando para desenvolver um selo, uma coisa aqui, e responsabilizar...

LV - Em relação com as instituições de fomento, Rico, como vocês se relacionavam com essas coisas, tanto em nível municipal, estadual, federal, se o Couve existia em função disso, se vocês desenvolviam trabalhos sem ser de fomento ou se vocês só trabalhavam com fomento... Como que se davam os projetos?

RM - A gente até tentou, viu, Lucas.

LV - Uma economia criativa...

RM - A gente chegou até a... Teve uma época que a gente falou, 'não'. Sempre tinham ideias, muitas ideias... Não, isso tudo vai dar certo. Teve uma época que eu e a Bete falou: - 'Não, cara, as artes visuais têm mecenas, uns caras que vão lá, pagam um negócio para ver uma obra feita ou, então, só, dá o dinheiro... contribuam, botem o dinheiro para o artista poder desenvolver um negócio. Não é possível que nós não vamos encontrar uma pessoa rica pra pagar dois, três meses de cafofo, não é possível. A gente preparou um material, aí, eu tenho uma amiga que trabalha... Amiga. Uma herdeira que é dona de duas boates, inclusive, ela tem duas boates só, porque ela queria ir nas boates, aí, ela tem tipo um lugar que é só dela, um troninho, que ela fica lá, com segurança em volta... Quintal da casa dela e tal. E ela é de uma das famílias mais ricas da cidade, mesmo, aí, eu falei... Essa eu já tinha conseguido em uma história... A gente tinha ganho uma grana pra fazer uma circulação também, mas aí a grana não era suficiente, a gente queria passar por São Paulo também, lá no começo, sete mil reais, a gente tava precisando pra fazer isso aqui, isso aqui isso aqui rolou... Mas, aí, nessa época, eu

falei: - ‘escuta, tem uma lista de seus amigos ricos, o e-mail e telefone’, mas não deu certo. A gente também pensou assim, sabe, o que a gente pode fazer, como a gente pode transformar o espaço em um espaço, que seja rentável por ele mesmo, que ele possa, pelo menos, se sustentar. A gente não precisa ganhar nada, mas que... aí, tentamos, também, associar com bazares, com eventos, enfim, mas, também, não vingou. E, aí, claro, a base, mesmo, sempre, foram os editais. Por mais incrível que pareça, a gente, durante a trajetória do Couve-Flor, a gente ganhou dois projetos municipais, do município...

LV – Dois, só?

RM - Ninguém queria saber da gente. Realmente, foi assim, é muito frustrante... Foi um projeto de pesquisa que eu e a Bete fizemos uma vez e, depois, uma montagem de uma peça, que foi... inclusive, o Jorge, foi quando o Jorge veio pra Curitiba, e, aí, deu tudo errado, deu aquela tretalhada. Deixa pra lá essas... Mais só foram essas duas ocasiões. A gente, sempre, mandava bem, mesmo, nos editais nacionais, isso aí... A gente não passava um ano sem ter alguma coisa rolando.

LV - E isso determinava alguma forma a criação de vocês do jeito que se organizavam? Digo, essa relação tão próxima desses editais e a lógica de organização dos editais?

RM - Certamente! Isso foi no começo... Por mais que... Eu, desde o começo, desde as minhas primeiras relações com edital, eu faço assim: eu tô fazendo alguma coisa e, aí, quando aparece o edital, eu vou fazer uma proposta para essa coisa que eu já tô fazendo e, não, inventar uma coisa para o edital. Mas, de qualquer maneira, quando você está muito vinculado ao edital, sempre rola uma subserviência, sempre rola uma expectativa e uma subserviência. Você, em certa medida, tem que apresentar... Se você quer que o projeto seja aprovado, tem que apresentar um pouco daquilo que a instituição quer ver. Aí, eu acho que essa relação se modificou um pouco, pelo menos, pra mim pessoalmente. Primeiro, conforme eu fui amadurecendo, pra entender como é que eu jogo com isso sem ser tão escravo do edital, como é que eu faço uma proposição, que continue sendo sedutora, mas que seja, também, a minha, honesta, com a minha proposição, com aquilo que eu quero fazer agora. E é muito louco, porque, ao mesmo tempo, é assim: conforme você vai amadurecendo, você vai entendendo o que você pode fazer, como você pode fazer e, ao mesmo tempo, você vai se tornando mais conhecido, e, aí, por isso, os seus projetos passam a ser vistos de outra maneira. Isso é fato, não adianta dizer que não. Mas, também, eu acho que teve uma coisa, que mudou um pouco a nossa relação, esse desespero do edital: foi quando a gente começou a conseguir vender trabalho. Ainda que seja muito incipiente, esse mercado de circulação de obras já existe, é possível, existe um circuito, especialmente, com os SESC e com os festivais, os eventos que tão em uma ascensão, assim, por mais incrível que pareça, eu vejo assim, cada vez mais, eu vejo notícia de coisas acontecendo em cidades, que não são tão tradicionais, assim. Mas, aí, você começa a ver uma outra grana entrando, já começa a poder se administrar um pouco melhor, não precisa mais... Tem uma época que, eu lembro, no começo, que era assim... E eu que, sempre, cumpria essa função de caçar os editais, mas era assim. Todo e qualquer edital que se abria, a gente tava com um projeto. Todos. Às vezes, eu fazia... que já rolou... Executei projetos assim, tipo, Maranhão, antes, na época, ainda nem tava trabalhando com o Elivelto, eu subi um edital lá do estado, tinha conhecido a Márcia Aquino... Não sei se você conhece...

LV - Quem?

RM - A Marcia Aquino.

LV - Sim.

RM - Pronto! Convenci ela, falei: - ‘querida você vai fazer assim: você vai mandar o projeto, daí, eu escrevo ele aqui, você manda o projeto daí, aí, eu vou executar aí com você. Sabe assim, de tão... Foi massa, mas, assim, era muito frenético e, assim, metralhadora mesmo. Acho que a gente foi refinando essa relação. O pouco possível que é refinar, porque a gente sabe que a gente fica muito refém mesmo. É uma relação muito difícil, a gente sempre fala sobre a importância de a gente conseguir desenvolver um mercado para o trabalho da gente, independentemente, do poder público. Mas eu sinto que essa é uma realidade muito distante ainda pra gente. Descobrir alguma coisa, tem alguma chave que precisa ser virada, que não tá nem perto de aparecer.

LV - E a pergunta de dez mil reais que vocês tinham dito. A relação entre os editais de manutenção foi o fim do coletivo. Como você percebe isso, aí?

RM - Isso aí tinha que... sei lá... nossa, cara, tanta coisa aí no meio. É muito louco pensar nessa... porque os anos em que a gente esteve juntas, a gente teve, ali, sonhando com esse momento, que a gente pudesse ter essa estrutura, essa condição de trabalho, que, por mais que a gente ache que é uma grande fortuna, minimamente, pra você sentir, pra isso, pra você não precisar ficar escrevendo um projeto pra cada semana, pra você não ficar ansioso, sem dormir direito, porque não sabe como vai pagar a conta ou que, a daqui a dois meses, como é que vai ser. A gente sonhava muito com isso, trabalhamos muito arduamente pra isso, tanto no sentido, mesmo, de construir o que era a comunidade, construir um laço de trabalho que justificasse o Petrobrás. Trabalhamos muito pra escrever aquele projeto. Eu não sei se vocês fizeram um projeto como o Petrobrás, mas era um inferno. Não sei como é que tá agora, mas era um negócio, assim, absurdo. A gente ficou meses, literalmente, meses, escrevendo, e, quando a gente começou a executar, nos primeiros meses de execução, tudo começou a ruir, assim, tipo, castelo de cartas. Pela nossa experiência, é muito difícil você administrar essas duas coisas: uma estrutura que se pretende mais flexível, menos hierarquizada e mais... sabe, assim, que as coisas são negociadas e precisam se meter em negociação. De um lado, isso e, do outro lado, o peso de um projeto desse tamanho, de uma responsabilidade de execução, enfim, de gestão, que demanda uma estrutura que, em certa medida, é meio contraditória com esse arranjo mais flexível. Então, a gente se viu... todos os nossos piores monstros começaram a parecer, sabe: picuinhas idiotas, por detalhes. Anos antes, teriam sido negociadas com muita leveza, teriam sido... então, era isso... era muita coisa. Porque, no caso da gente, a gente se comprometeu com um milhão de coisas, que a gente queria fazer... mas era muita coisa! A gente tinha um evento semanal, acontecendo no cafofo, o ano inteiro. Então, as relações foram se desgastando, ao mesmo tempo em que... porque é muito foda, olha só: a gente batalhou muito pra conseguir uma estrutura mínima pra que a gente pudesse fazer o que a gente queria fazer. Nossa ideia era essa. Ganhamos manutenção pra gente ter, lá, um salariozinho, cada um, pra gente poder ter tranquilidade pra fazer aquilo que a gente queria fazer. Só que, daí, quando chegou na hora, a gente tinha uma pequena estrutura, mas o que a gente queria fazer não tava no coletivo. Eu queria trabalhar com Elielse e com Erialto, a Bete tava com não sei quem na França, o Neto tava, já, mais pra lá do que pra cá na Bahia. O fato de a gente ter a estrutura fez a gente olhar pra fora, em vez de olhar pra dentro. E, aí, foi fatal. Só naquele ano, a gente terminou naquele edital de manutenção da Petrobrás... a gente terminou, Dani terminou, Dirceu terminou logo depois.

LV - É, e o Dimenti também.

RM - E o Dimenti também. Então, quer dizer... Pensa, gente! Rolou uma macumba, um negócio, uma aberração, alguém foi lá, uma amarração pesada, querida. 'Olha! Esses aí ganharam, mas vão acabar. Não passa desse edital'. É claro que, no fim das contas, também, coincidiu com... Não é, só, culpa do projeto de manutenção, né. Acho que ele tem, ali, a sua carga, mas é isso... acho que tava nesse momento, mesmo, as pessoas... chegou uma hora que não dava... A gente terminou, porque, sempre que a gente tinha algum conflito durante a trajetória, a gente sentava pra discutir o pacto. E, sempre, foi possível reorganizar o pacto, de modo que todo mundo continua a se sentir confortável e feliz e massa. Chegou uma hora que não dava mais para renegociar o pacto, mantendo todo mundo. Na verdade, é assim: essa leitura, a gente fez depois que o Gustavo chutou a porta. Quem chutou a porta foi o Gustavo, foi esse... foi na segunda... a gente começou o [projeto de manutenção] Petrobrás em fevereiro mais ou menos, aí, deu setembro, outubro, a gente já tava, assim, tava muito difícil de manter, aí, Gustavo falou, assim, 'oh! Gente, é o seguinte' - mandou um e-mail - 'é o seguinte: vamos tomar vergonha na cara, vamos dizer que esse negócio acabou, vai ser melhor pra todo mundo'. Foi muito engraçado, porque, imediatamente depois, coisa de 15 minutos, todo mundo respondeu, concordando: 'vamos sentar, vamos conversar, vamos entender como é que é isso, vamos amadurecer, mas é isso aí'. A única que ficou surpresa foi a Cris, que estava em Nova York. A Cris ficou uma boa parte do tempo chorando em Nova York, assim: - 'meu deus, o que está acontecendo aí que eu não sei, como, assim, o Gustavo falar, eu, até, entendo, mas, agora, todo mundo concordando, assim. Que pedaço da história eu perdi'?

LV - Ela perdeu essa convivência, na verdade, essa convivência do dia a dia, da rotina, né?

RM - Exatamente! E, aí, eu sinto, assim, foi o melhor que a gente pode fazer, porque, do jeito que estava, a gente decidiu terminar no momento que, por mais conflitos que houvesse, ainda existia uma relação, um afeto, um cuidado, e um desejo, e um interesse, e um respeito, que eu tenho a sensação

de que, se a gente insistisse mais, essas coisas começariam a se dissipar e, aí, acabar de um jeito feio. Então, ainda que tenha sido... que não foi fácil... a gente ficou... em outubro, a gente decidiu, mas a gente tem um ano e meio de projeto Petrobrás, que a gente precisa se comprometer para executar, e, aí, eu acho que, até... O fato de a gente decidir que a gente ia terminar, até, melhorou a nossa execução do projeto Petrobrás, porque, aí, a gente já sabe: ok., tá... Vamos definir, aqui, as funções... Passar pelo projeto do jeito mais objetivo, porque as pessoas estavam envolvidas com suas outras coisas. Mas, aí, a gente teve um ano. Esse ano foi doido, porque, quando a gente decidiu, têm as cartas... Você leu as cartas?

LV - Eu li as cartas, mas eu não tenho. Você tem todas?

RM - Eu tenho todas, posso te...

LV - Você me envia?

RM - Posso te enviar.

LV - Eu li na época, mas eu não tenho elas. Era uma das coisas que eu ia te pedir no final dessa conversa: o que você tivesse de material gráfico, que você pudesse me mandar, dos projetos mais importantes em que você esteve, e essas cartas.

RM - Tá. Você vai ver que a minha carta e a carta do Gustavo são as mais ressentidas, assim, os mais, assim, tipo, as bichas mais sentidas.

LV - Mais.

RM - A gente tava ali, assim, as outras, assim, aí, 'pois é, foi tão lindo, enquanto durou, e não sei o que', e eu e Gustavo...

LV - Tentando resolver, ainda, né, as questões todas?

RM - É, tipo, as emocionais, né, as emocionais. Mas, tão mais, assim... foi massa, porque essa coisa meio doida de ser humano, de despedida pública, foi interessante pra gente também, porque a gente teve um pra, sabendo que a gente já... que a gente... que era nosso último ano, juntos. Então, foi... amenizou um monte de tensões e das rugas, que tinham acontecido nesse primeiro ano. Então, boa parte daquela... da minha ansiedade na carta... foi possível a gente diminuir a tensão. É claro que, assim, não sei como é que é pra vocês, né, do Vagapara, mas é uma relação muito estranha, assim... Pra mim, pessoalmente, o pós-comunidade é uma coisa muito difícil pra mim, assim, até hoje. As únicas pessoas que... são as pessoas mais livres, mesmo, as pessoas... elas que... a Cândida e Gustavo, os dois é que obrigam as coisas a serem leves, porque, foi: 'para aí, parar com essa palhaçada, não tem essa', acho que, com todos os outros, é uma coisa assim. Pra mim, é uma coisa ainda... eu sempre me sinto pisando em ovos, assim. Porque eu acho que, no meu caso, é porque, realmente, tá na minha carta, né, acabar com o Couve-Flor. Pra mim era, naquele momento, acabar com um projeto de vida, mesmo, assim. Pra mim, não era um emprego, assim, as coisas que a gente partilhava, os ideais que a gente partilhava eram ideais de resistência, mesmo, de 'o que que você pensa a respeito do mundo, que mundo você espera construir e contribuir para [isso], sabe. Então, era um pouco a frustração de ver esse projeto de vida, que, pra mim, foi tão vital, mesmo, durante muito tempo, se acabar, era muito frustrante. Então, eu tenho um pouco dessa intensidade, assim, ainda. A Bete é uma pessoa que eu encontro e começo a tremer, é porque é isso, a gente viveu muito intensamente essa coisa, né, então, fica uma coisa meio assim...

LV - Entendi. Mas tem mais, é porque, assim, como você tocou na relação com o VAGAPARA, também, acho que tem essa sensação de que as relações entre essas pessoas que construíram esse coletivo, também, foram se reorganizando durante esse período todo, né. E a minha leitura, por exemplo, do VAGAPARA é que ele começa nas relações de afeto e termina nas relações de afeto também, não foi nada... o ponto de partida não foi profissional, [nem] o que moveu a ruptura nem o encontro: foi o afeto entre aquelas pessoas, assim, que moveu o encontro e a separação, assim, foi um rompimento de afetos, que fez a gente também... de afetos, no sentido de desejos de troca, assim, desejos de estar perto. Mas não sei como é que isso se organiza em relação a vocês, porque foram contextos muito específicos, assim, vocês tiveram um ano pra performar esse fim, né.

RM - É, não, eu acho que a gente teve condições de diminuir isso, sabe, diminuir essa tensão que... acho que o que foi interessante dessa nossa decisão foi isso, foi o fato de a gente reconhecer que já tinha se esgotado, mas tem a obrigatoriedade de se manterem juntos ainda, porque tinha o projeto pra executar. Então, isso é, assim, parar e dizer 'acabou': todas as tensões, elas passaram a fazer menos sentido, e, daí, foi: 'ok., agora, a gente não precisa mais brigar por causa disso, por causa daquilo ou

daquilo'... não, não tem mais o depois, não tem o projeto, um coletivo que está sendo construído a partir desse projeto, não é um projeto. Se o teu evento, Neto, é esse que vai acontecer todas as primeiras terças-feiras do mês, você vai se responsabilizar por isso e, se você precisar de alguma coisa'... E, aí, com essa [resolução], a gente pode ir transitando. Claro que, por exemplo, eu, pessoalmente, e não posso falar a respeito dos outros, porque, né, mas, pra mim, eu tenho muitas diferenças, assim, em relação a como que eu me relaciono com cada [uma] dessas pessoas, né. Com a Michele, eu, se possível for, eu nem dou 'oi': foi num nível muito estratosférico, assim, eu não consigo, eu não consigo, e sou seu amigo, e você sabe, mas, certamente, assim...

LV - Me diga, assim, você, a Bete e o Neto, em algum momento, também, criaram. Tinha um certo... um encontro muito poderoso entre vocês também, ali, né, em algum momento, durante esse processo. mas eu falava desse encontro entre vocês três, aí: da Bete, do Neto e você.

RM - Todos nós estivemos engajados com a proposta o tempo todo, mas, assim, as pessoas oscilavam um pouco no quanto que [elas] estavam ali presentes. E eu, o Neto e a Bete nunca tivemos folga da nossa... do nosso engajamento. Sempre, fomos muito 100% engajados, então, teve uma época que era isso: as pessoas viam a gente, porque era isso.

LV - Travou no fim.

RM - Ixi, deu treta de novo?

LV - Não, tá voltando. Oi?

RM - Não me lembro agora.

LV - Não, você tava falando que as pessoas viam vocês, porque vocês, também, estavam ali...

RM - A gente tava ali, muito envolvido mesmo, né, e é isso. Mas o que eu tava querendo dizer é que você fala em afeto, eu falo em amor, na minha casa. E chegou uma época em que parecia que a gente era casado mesmo, assim, sabe. Parecia que era um... tem uma intensidade que não é... tem mais a ver com produção, né, e teve uns anos que eu, o Neto e a Bete circulamos dessa maneira, mas... é por isso que, pra mim, é muito difícil me encontrar com eles. O Neto, também, a gente não terminou numa nota, assim, muito saudável, assim, nada muito grave, mas também assim, um desencontrar, sabe, e... nada, sabe... não tem nada, eu não fiz nada pra ele, assim... não, que eu saiba. Mas, assim, ele também não me fez, mas, sabe, quando você simplesmente... a coisa se quebrou por algum motivo, que eu não sei bem o que é, sei lá. Mesmo Michele, por mais difícil que seja pra mim, e por mais que eu queira, de fato, manter uma relação de distância - porque é uma pessoa que me faz muito mal, mesmo -, cara, eu tenho só as melhores lembranças, tem muita coisa que fica aqui acompanhando, torcendo, sabe, mas é aquela história que, por mais generoso que você seja, pra ser você mesmo com os outros, é [necessária] a distância. Mas eu acho muito difícil que essas agremiações, que a gente chama de coletivo, - também, daí, tem essa coisa desse nome -, como eu falei, a gente não formou um coletivo, nós formamos uma comunidade. Aí, começaram a chamar de coletivo: 'ah! vocês são coletivo', aí, a gente foi estudar um pouco o que é ser [coletivo], assim, de onde que vem esse nome, e, na verdade, é um nome que começa nas artes visuais e, enfim, foi, meio que, apropriado. Mas eu acho muito difícil que, nessas organizações menos hierarquizadas, mais flexíveis, um encontro mais... enfim, acho muito difícil que isso aconteça, que isso comece de um jeito que não seja torto, porque é o que dá a liga. Se não tem ninguém que mande, se não tem ninguém que contrate, se não tem ninguém que diga o caminho, o encontro só acontece ali quando rola uma empatia, mesmo, né. E é uma coisa que é difícil de manter-se durante muito tempo. Também, falo na minha carta, é bem determinar um casamento, sabe, assim... determinar um coletivo é bem isso: determinar um casamento, porque, no final das contas, a gente se trata desde o início, tem ciúmes, tem as bobagens do dia a dia, como você pegar no pé do colega, só, pra pegar no pé do colega, a convivência do casal, assim, sabe, assim... tem todas as características, assim.

LV - E, em termos de produção artística e de trabalhos juntos, com quem você ainda mantém algum tipo de vínculo?

RM - Então, é com o Gustavo e a Cândida: artisticamente, só, com o Gustavo e a Cândida. Os dois igualmente, né, o Gustavo, ele... a gente se encontrou no... depois que a gente se separou, depois que a gente já não tava mais, cotidianamente, juntos, a bicha começou a se montar, aí, a gente se... aí... tem mais escolhas estéticas. Já a Cândida, a Cândida, eu tenho trabalhado com ela, com a Cris também, né? O Well, a gente não considera, não chegou a ter essa conversa, mas ele chegou nessa última etapa, nesses últimos três anos. O Wellington também tava ali do lado, trabalhando muito

intensamente, ainda que não, artisticamente, mas, então, fez muito parte dessa última etapa. Mas, além de eles estarem, que eu, meio que, tentando evitar depois dos últimos tempos, aí, prioridades mesmo, tenho tentado evitar fazer a gestão dos meus projetos, e, aí, a Cândida e o Léo têm feito isso, são meus produtores. E, além disso, a Cândida, ano passado, eu convidei ela pra...

LV - Ano passado você convidou ela pra quê?

RM - Oi?

LV - Ano passado você convidou ela pra quê?

RM - Pra, então, primeiro, pra dirigir uma cena, já tinha falado isso?

LV - Não.

RM - Pra dirigir uma cena de... tem cena minha de teatro, um texto que eu escrevi, era pra um festival lá de Curitiba, aí, mais tarde, chamei ela também pra fazer um olhar exterior de uma performance maior que estreei no começo de abril, começo de agosto na verdade, que é meu último trabalho, assim, trabalho estreado, a Cândida fez o olhar exterior também. Então, tem sido uma parceria mais ativa, mas ou outros, não, bom, a Cris continua morando em Nova York, o Neto tá morando na Bahia, a Bete tá morando em São Paulo...

LV - O Gustavo e a Cândida estão lá em Curitiba

RM - É, o Gus está morando no litoral de Santa Catarina, a mãe dele morreu no final do ano passado, no começo do ano passado, e, aí, ele foi morar na casa que era da mãe dele, então, quem mais?

LV - Você, em Goiânia.

RM - Eu, em Goiânia.

LV - Michele?

RM - Michele, nem sei onde é que tá morando pra falar a verdade, ela viaja muito, tá sempre... ela tá morando... porque ela sempre tá em algum lugar. Não faço tanta questão de saber.

LV - Ri, que lindo. Que bom te encontrar de novo, assim, pessoalmente, acho que ter perdido a primeira entrevista não foi à toa, foi bom pra te ver também, e a gente se atualizar imagetivamente, a gente se vendo, obrigado pela disponibilidade duplamente, assim de ter se dedicado tanto da primeira vez e, agora, de abrir espaço na sua agenda pra, de novo, me encontrar.

RM - Imagina, pra mim é um prazer, não sei se você sacou uma coisa que eu lembrei agora, sabe o Henrique, não sei o sobrenome, o ex-marido da Geórgia?

LV - Sim, sim.

RM - Ele escreveu um texto sobre o coletivo, que saiu agora numa coletânea, eu vou te mandar, eu não sei se já tá disponível online, não sei como é que é, mas eu sei que já foi lançado, e ele escreveu um texto sobre...

LV - Sobre o Couve.

RM - É, enfim, pelo menos ele entrevistou todo mundo.

LV - Aí, me manda, então. Eu vou te mandar agora, quando a gente terminar, aqui, a conversa, as coisas que eu queria que tu me mandasses: são as cartas, esse texto e alguns programas, pra eu poder dar uma olhada nessas coisas sobre o que a gente foi conversando mesmo, de como vem a assinatura, de como aparece a realização Couve-Flor, como é que essas coisas aparecem, tá?

RM - Maravilha. Eu quero ver se eu faço isso ainda, daqui a pouco. Então, manda agora que, assim que eu tiver um tempinho agora, e aí se precisar, assim precisando de qualquer outra coisa, gato, por favor não se faça de difícil, tá bom?

LV - Tá bom, gostosa. Princesa linda, que bom, obrigado viu, um cheiro.

RM - Querido, sempre, bom te ver. Até logo.

Entrevista Raíça Bomfim – 07/03/2018

Lucas Valentim (LV)

Raíça Bomfim (RB)

LV - Então, aí, a primeira coisa que eu queria saber de você é: como você observava, naquele momento, que vocês se encontraram? Como foi esse encontro, como se deu esse encontro de vocês? E o que moveu esse encontro?

RB - Pra formação do grupo, você fala, né?

LV - Pra formação do grupo. É.

RB - Então, na verdade, quando eu entrei no grupo, ele já estava formado, já tinha sido iniciado, digamos assim, porque ele foi iniciado com uma ideia que... acho que era Daniel Guerra, Lucas Modesto, que era um outro menino de direção, e Marcele Pamponet, se eu não me engano. Porque, quando eu entrei, ela nem tava mais, que era outra menina de direção. Enfim, eram uns três alunos da turma de direção da escola de teatro, que tinham se juntado pra pensar um grupo permanente de estudo sobre o teatro e ver no que isso ia dar. Então, eles chamaram, sei lá, de 20 a 30 pessoas da escola, que eles achavam interessantes, pra começarem este grupo de estudo. Aí, chamaram a mim e a Camilo José, não sei se você conhece, foi meu colega de turma, e Milo era um grande amigo, compadre. Na época, a gente inventou de fazer um grupo de dois, (risos).

LV - Camilo, né?

RB - O que?

LV - Camilo, você falou, né?

RB - Camilo, é.

LV - Sim. Que foi embora, passou um tempo fora e voltou depois. É esse?

RB - Milo morou em São Paulo. Agora, ele está em Paris. Você conhece, sim, é um que é mais da história, ele foi mais pra história...

LV - Um de oclinhos?

RB - Isso, alto. Então, Milo é meu compadre, foi meu colega de turma, e a gente era muito amigo. Então, tinha uma coisa assim de que 'ah! vamos fazer uma coisa, nós dois, pra ficarmos viajando juntos, pra estudarmos e tal'. Nesse mesmo momento em que a gente pensou em fazer algo, nós dois, o pessoal desse grupo, que se chamava Grupo Grupo, esse nome teenager, convidou a gente, mas a gente achou que não, porque a gente queria um grupo de dois. Aí, era um grupo de, tipo, 25 pessoas. Deus que me livre, né. Então, 'Obrigada, tal, não vai rolar'. E, aí, eles continuaram, avançaram, até que começaram uns trabalhos práticos. Nessa época, eles estudavam, teoricamente, coisas com textos e tal. Aí, quando foi... isso foi em 2008, foi no final do ano, eles me chamaram de novo. Aí, o meu grupo com Camilo não tinha ido pra frente, não tinha rolado, a gente entendeu que era outro tempo, era conversa. A gente tocava em outras esferas, não era uma coisa de fazer um grupo de teatro. E, aí, me chamaram de novo. Aí, eles chamaram a mim e mais algumas pessoas, mais umas 2, 3 ou 4 pessoas, pra fazer uma... O convite deles é assim: 'a gente vai fazer uma demonstração de um trabalho, a gente quer que você entre no grupo, vão ver a demonstração de trabalho'. Isso era final de 2008. E, quem quiser participar do grupo... agora, vai começar o grupo mesmo... vai ter que passar por uma imersão em janeiro de 2009. Não lembro quanto tempo foi a imersão. Era uma imersão que... ela foi fora da cidade, mas era um trabalho muito intensivo, assim, que as pessoas passavam o dia todo lá e tal, 10 dias, eu acho, e, aí, é isso. Aí, o grupo vai se formar com quem ficar, né?! Quem sobrar.

LV - Com quem resistir.

RB - Aí, eu fui pra demonstração de trabalho, falei 'Ah! Tá, acho que vou querer'. Ainda na dúvida, cheguei. Achei que não, que não era a minha, aquele negócio de rigor de treinamento, e falei: 'Ah! Velho, pelamor de Jeová, uma pisciana como eu...'. E achei isso muito... naquele momento, me pareceu muito hierárquico, muito hermético, sabe? Mas, ao mesmo tempo, interessante em termos de mobilização de energia. Bom, por outro lado, eu queria algo com que eu me compromettesse em termos de trabalho, de mergulho, de aprofundamento, em conjunto com outras pessoas, assim. Aí, eu acabei, meio que, assim: 'Ah! Vou fazer essa imersão pra saber qual é, vou fingir que aceitei'. Acho que eu nunca falei isso pro pessoal. Aí, vou fazer essa imersão pra ver qual é. E, de fato, a imersão era bem isso, era bem hierárquica, era bem hermética, me feria, assim, em alguns níveis, mas, por outro lado, era bem interessante em termos de mergulho, aprofundamento, investigação, cumplicidade. Quando eu falo hierárquico, é do tipo, assim: quem está conduzindo o exercício, para além de quem tá no exercício da direção. Mas tem essa coisa de quem comanda o exercício é quem sabe fazer. Quem está vendo, observa e aprende, né. Essa época era disciplinar ainda, um treinamento disciplinar. Coisa que eu, ainda, não entendia, tão claramente, como expressar que eu não gostava, mas eu já não gostava. Mas, ok., falei: 'ah! tá bom, quero experimentar'. Aí, vamos lá, acabei ficando no grupo assim. Minha entrada no grupo foi assim, e acabou ficando 10 pessoas naquele momento. Dessa etapa, que acabou ficando 10, que foi o que formou o grupo e estrearam sei

lá, oito meses depois, o primeiro espetáculo que foi 'Bakxai', que foi dirigido por Daniel, foi a peça de formatura dele. E, aí, foi isso, esse foi um processo super intenso, super interessante, bastante investigação, bastante rigor com aquela coisa toda. Depois que rolou 'Bakxai', que, aí, a gente entendeu que o espetáculo também tinha ficado hermético, tatata tatata. Entendeu-se que: 'ok. Treinar é legal, mas ou a gente tenta abrir os fluxos, né, - tentar outros modos de escuta e de relação - ou a gente vai fazer esse teatrinho umbilical, né?' E, aí, nisso, que começou a brotar o desejo de investigar possibilidades de ter abertura, realmente, sabe? Porque, até então, era assim: vamos fazer o teatro, que não é o teatro palco italiano, teatro baiano, mas ainda era esse teatro Grotowski, Eugênio Barba, treinamento. Então, ainda não tinha uma crise em relação ao teatro, tinha uma crise em relação, assim, não é esse teatro vulgar. Ainda era bem arrogante, era uma crise bem arrogante. Não vamos fazer esse teatro, que não era nem teatrão nem comédia nem não sei o que, namnamnam, vamos fazer o teatro da investigação então e tal... Depois, a gente viu que isso era bastante arrogante, bastante insípido, e dialogava muito pouco com os nossos corpos e as formas que nos guiam e culturais mesmo.

LV - Esses 10 já eram os 10 que permaneceram até mais o final?

RB - Éramos sim. Boa parte, sim, éramos: eu, Daniel, Liliana, Camila, Filipe - esses cinco permaneceram até o final -, aí, tinha Laura, Liliana, oh! Liliana, não, eu já falei. Laura, Lilith, Ludmila, Thor e Lucas Modesto - esses cinco saíram. Entraram depois Cecília, e só, Camila entrou um momento e saiu depois. Então sim, a maioria tava ali já, e mesmo Cí (Cecília), ela tinha estado naquele momento inicial do grupo de estudos.

LV - Ela não fez o primeiro espetáculo, né?

RB - O que?

LV - Ela não fez o primeiro espetáculo, Cí?

RB - Não fez o primeiro espetáculo, no segundo, ela voltou. No segundo e terceiro, ela voltou como produtora, porque ela ainda estava com Tetê muito pequena. Então, mas ela já estava próxima, via os ensaios, estava por perto. E, aí, quando ela chegou mesmo foi em Fogueira, como atriz, se não me engano. Então, foi isso. Aí, dali por diante, a gente começou realmente a investigar a linguagem, sabe? Em termos de, tipo, 'ok., não sabemos que teatro que queremos fazer', como achávamos que sabíamos. Que era o teatro com disciplina, treinamento... Queremos continuar mergulhando, entendendo que, queremos, aí, tentar coisas, se jogar mesmo, mas não sabemos o que é isso. Então, vamos ter que nos perguntar e olhar pra fora, inclusive, olhar pra outros grupos, outras pessoas, olhar pra outras áreas. Então, a gente começou, um pouco tímido ali, com Outros Cães, já relaxando, fazendo um processo bem curtinho de dois meses. 'Vamos fazer um processo mais curto, pra não ficar essa coisa tão tempão, junto, ali, ensaiando, sabe?' Vamos fazer algo que já esteja mais na superfície dos corpos, então, começou por isso. Era uma coisa bem recortada e tal, a partir da obra de García Marques Outros cães. Aí, depois, já teve a ocupação na casa de Daniel Vilas-Boas, no Santo Antônio. Vocês foram ver, né? Inclusive, isso, já queríamos. Não, vamos nos aproximar do VAGAPARA, vamos entender quais são as intersecções... A gente sabia que era outra linguagem, não que a gente quisesse uma linguagem como o VAGAPARA fez. Também, tinha outro percurso, que era do teatro, que era dessa coisa, né? De ensaio junto e tanananan. Mas, ao mesmo tempo, tinham outros temas, o despojamento da linguagem, mais casual, e que também é profunda, enfim, né? Tô falando aqui superficialmente, mas que nos interessava, e que a gente começou a entender que se afinava. Começou a nos interessar, né? A dizer 'não, vamos olhar pra isso aqui'. Então, esse outro do Travessia foi, lá, nessa ocupação da casa, que já foi esse pensamento do 'o que a casa oferece e tal'. Mesmo assim, ainda era uma coisa bem teatro, né, enquanto construção, personagem. Até que depois veio A fogueira, que, aí, já foi tipo, assim: 'ah! não, não vai dar pra ter personagem, não vai dar pra ter texto, ler', porque era sempre a gente que fazia os textos. Não, mentira, em Bakxai, era um recorte dos textos lá do Bacantes e umas modificações; em Outros Cães, era, bem colagem, do livro de García Márquez, mas, de um jeito bem já retalhado assim. Travessia, também, Grande sertão vereda, já vem picotado; e Fogueira, a gente não queria nem escrever. Não era que a gente queria escrever, a gente queria tipo 'não, vamos deixar tudo brotar na hora'. Agora, a gente quer entender a presença, mesmo, olho no olho, corpo no corpo, aí... foi Fogueira. Que, aí, também... e, aí, este processo que eu tô falando, que é um processo estético, que, também, foi uma quebra hierárquica no sentido, assim: o lugar do diretor também foi se diluindo nisso. Porque é inevitável,

quando você começa a ir mais para a questão da performatividade, de uma arte performativa. Inevitavelmente, ela não suporta hierarquia. Se tem hierarquia, não é performativa, não tem uma hierarquia bem definida. Então, isso aconteceu, também... então, foi colocando em crise, também, o papel de Dan. Fogueira tinha esta crise, Butô, mais ainda, tipo, o que é uma direção? Ao mesmo tempo, é isso, era diferente de outros grupos coletivos, que eram feitos por artistas autônomos que se juntavam, né? Daniel, de fato... a formação dele, que era como diretor, ele não era performer. Até hoje, não é. Então, o que ele podia oferecer não era, tipo assim, 'ah! não, você não é nosso diretor, então, faça aí como performer'. Não, ele não era performer. E aí, como é essa contribuição, então, sabe? Já que não tem um texto, a dramaturgia é coletiva, e a direção... Então, essa crise tava... Mas Dan tava ali vivenciando e entendendo, como também se sentir mobilizando, né, mobilizando temas...

LV – E, timidamente, ele foi entrando na cena também, né? Porque, em Fogueira, ele tá lá, assim, mais próximo; no Butô, ele dava uma pinta por ali e aparecia...

RB - É isso, entendendo que não tinha mais sentido ficar de fora, porque o ficar de fora ia ser muito pouco. Então, sabe, assim, que esse olhar que ele ainda queria conduzir e viver, tinha que estar minimamente dentro, no sentido, assim, correndo um risco, tanto quanto a gente, entendeu? Pra não ficar inseguro. Só que, aí, eu acho que, depois de Butô, também, ficou uma questão... É isso, você falou de acabar, por conta do edital de manutenção. Mas, no caso do Alvenaria, aí, não sei como entra na questão do seu recorte. Eu e Daniel saímos antes de começar o projeto de manutenção. Na verdade, eu sai e, logo em seguida, se descobriu que passou. Eu não sei nem se Dan já tinha saído ou ele saiu logo depois. Eu saí, e Daniel saiu, tipo, dois, três meses depois. E, aí, o grupo ficou durante todo o edital, sobreviveu mais uns anos. Eu acho que, até hoje, eu não sei se acabou oficialmente. Se fez um rito de acabou, mas, de fato, ficou já muito mais tímido. Muito mais nesse lugar de tipo assim: 'estamos aqui, fazendo o edital, cumprindo as metas, mas...'. Sinto que já há uma crise, inclusive, pra saber, tipo, nós existimos ou não, ainda? Tanto pra eles, de dentro, quanto para mim e Daniel, de fora, e acho que até pra outras pessoas, tipo: o Alvenaria tá rolando? Não tá rolando? Porque ficou, na verdade, o edital. Parecia até que a manutenção e as práticas tenham colocado a gente em crise, mas a gente já tinha essa relação. A gente ganhou... Nossa característica já era de manutenção, sabe? A gente já se via todos os dias, juntos, todo mundo e tal, muito intensivo. Então, não precisou nem do edital pra gente chegar nessa crise, que é uma crise de grupo de: 'perai! tem alguma coisa que continua desequilibrada aqui, na organização dos desejos'. Tem autonomia mas mais ou menos, porque tudo tem que fazer juntos e não sei o quê... Cadê a autonomia? Porque tem hora que não tá rolando junto, não está batendo as vibrations, alguém tá oprimindo alguém, sabe?

LV - Algum dos trabalhos foi dirigido por alguma outra pessoa ou todos foram dirigidos por Dan?

RB - É isso. Todos foram dirigidos por Dan, enquanto assinatura. Mas é isso: isso, pra gente, é uma crise, por exemplo, de entender Butô de Bêbado como uma direção, é, tipo, surreal. Porque, de fato, Dan não tem uma mão de condução maior do que a nossa, naquele lugar, entendeu? A condução era muito... era realmente muito a partir daqueles corpos de um pensamento sobre. Fogueira já era, porque, em Fogueira, já foi uma ideia que partiu de Mila. Que, na verdade, Dan começou a conduzir os ensaios, e, quando começou a ficar tudo muito conduzido, a gente quebrou e falou: não, não dá pra ser assim. Foi até Liliana que falou 'não, pelo amor de Deus, tá organizando tudo, tá indo pra um lugar masculino, a gente quer justamente tocar fogo nessa porra. É, a gente que tem que ir, nós quatro mulheres'. Lipe tava fora nessa época, ele entrou em Fogueira depois, porque ele estava fazendo o Oficina, lá em São Paulo. Então, a criação de Fogueira foi toda nós quatro: eu, Liliana, Cecília e Camila. E Dan, como essa pessoa de fora que tava ali dando um contraponto, mas que, muitos dos contrapontos, o que levava era o nosso não, entendeu? Tipo assim, não vamos por aí, vamos por aqui. Então, digamos que é uma direção completamente compartilhada. A gente, justamente, era mais por uma questão de ok., o lugar dele de pensamento era só aquele. Então, tipo assim, tinha uma hora que... Bom! Também a gente vai chamar todo mundo de performer? Meio forçar a barra, entendeu? Tudo, porque tem hora que a gente... vamos fazer uma concessão pra linguagem? Continua chamando Daniel de diretor e chama a gente de performer e pronto. Mas, porque a gente não conseguiu saber como, em termos de linguagem, abarcar, como nomear.

LV - Como é que tu vê as relações de potência e dificuldades do encontro de vocês?

RB – Olha, o encontro de corpos, inclusive, minha sensação, quando eu saí, era essa. Eu acho que eu saí, porque eu achava que a gente tinha chegado numa potência de encontro de corpos, quando a gente se encontrava em cena Butô, Fogueira... Eu senti uma coisa assim, completamente, de maximizar as potências individuais. Pelo menos, eu me sentia muito alimentada.

LV - Repete aí Rai, porque passou uma moto péssima, gritando aqui do lado...

RB - Então, em termos de cena, de acontecimento, de corpo com corpo, eu sentia que era de uma potência muito grande. Que era de potencializar, os corpos eram potencializados. Eu sentia que, durante os acontecimentos de Fogueira e Butô de Bêbado, eu acessava estados, possibilidades de expressão que, sozinha, eu não conseguiria. Então, eu sentia que aquele... ainda que algumas ações, às vezes, me oprimissem pontualmente, no geral, eu sabia que aquilo me potencializava. Assim, havia um tipo de cumplicidade pra eu expandir a minha capacidade criativa. Por outro lado, nos bastidores, quando a gente se sentava pra discutir, pra falar sobre isso, pra pensar em produção, aí, era bem despotencializante. Porque era um lugar, ainda, de que não se tinha experiência. Ao mesmo tempo que não tinha experiência, não conseguia liberar a autonomia de quem tinha. Então, você tem, faça aí, vá, leva o barco. Não, porque tudo tinha que passar pelo grupo. Então, tipo assim: a pessoa que queria fazer ficava completamente sobrecarregada, tinha que fazer a porra toda, ainda, comunicar pra todo mundo e, ainda, ficar cobrando a resposta de todo mundo. Tipo, vá se fuder, né? Já tô fazendo o diabo do negócio, então, deixa eu tocar esse barco e confia. Isso de fato não rolou, ainda era um pouco melindrosa essa situação. Melindrosa, que eu falo, não é por mal, de ninguém, que eram pessoas lindas, inclusive, por inexperiência mesmo. Eram experiências muito diferentes. Tanto é que, quando o grupo acabou, isso ficou muito nítido. No caso do Alvenaria, que é um pouco diferente do VAGAPARA, que eram artistas autônomos que se juntaram e, quando se separaram, continuaram artistas autônomos, por aí, produzindo. Um ou outro que... mas a maioria está aí produzindo seus babados. O Alvenaria não foi bem assim, né, foram caminhos diferentes: Ci foi pra Chapada; Mila tem um trabalho como artista, mas não tão dessa coisa criativa dela, né. Enquanto... não foi a mesma linha que foi no Alvenaria. Tem a coisa das crianças, faz os trabalhos com outras pessoas e tal. Lipe, que é uma potência incrível, ainda tá também nesse lugar de entender como se colocar enquanto artista. Liliana foi ser professora, enfim, virou professora de artes, mas também, em termos de trabalho criativo, naquela linha, não houve mais. Então é isso, pra mim era isso. Isso também revela que, de fato, não tinha esta autonomia de gestão, gestão de poder, estamos falando de gestão mesmo, de produção. Tipo assim: como é que eu vou gerir esta potência que eu tenho, para que ela se mantenha no mundo. Isso era muito desequilibrado no Alvenaria, então, teve uma hora que eu senti que não dá mais assim pra mim, sabe? Aí, eu me senti despotencializada, comecei a me sentir reprimida, porque, aí, eu comecei a ser excessiva, sabe? Então, estou sendo excessiva. Às vezes, eu era colocada num lugar um pouco de tipo 'ah, você quer colocar, você quer impor o seu desejo'. Não, não era colocado muito assim, às vezes, eu tinha esse pudor. Acho que eu tinha medo, eu tenho muito medo de ser autoritária. Então, às vezes, eu estava com medo de que meu excesso de desejo de 'Não, eu quero fazer. Bora, sei lá, fazer essa porra andar, acontecer', pudesse acabar atropelando um pouco os processos. Enfim, eu comecei a me cansar disso e aí fui entendendo que bom, ok., legal, é maravilhoso, incrível, eu amo essas pessoas, amo isso aqui, mas quero entender em termos de profissão, artista como profissão, outras possibilidades que, me pareceu que, ali não seriam possíveis.

LV - Sim. E existia trânsito nessas outras funções, além da direção? Tipo, em termos de gestão, seria de imprensa, produção, performer, existia um trânsito entre vocês ou eram pessoas fixas, que estavam ocupando essas funções?

RB – Não. Trânsito total e caótico.

LV - Entendi.

RB - Completamente desorganizado, em cada projeto, se vira... É isso, era tudo... era muito desorganizada essa parte, assim. E isso, quando a gente pegou o edital que pôde contratar uma produção, uma assessoria de imprensa, ok. Mesmo assim, acabou se retratando muito desorganizado, porque não fizemos uma boa escolha. Justamente, porque ninguém tinha esta experiência, então não soube entender o que seria uma boa produção. Achou que uma boa produção era que 'ok, vamos pedir, a pessoa diz 'sim'', entendeu? Depois a gente pagou o pato, porque esse sim, sim, sim, foi um projeto que, em termos de prestação de contas deu vários problemas, porque a produção se passou,

entendeu, se excedeu. Mas por que não falou 'não'? Ah, porque vocês pediram... sabe? Então, era bem caótico este campo de produção, era caótico no sentido assim, imaturo sabe? Era uma falta de experiência mesmo.

LV - E Rai, essa pergunta que eu vou fazer, assim, pra característica de vocês, de grupo, e talvez do Dimenti também, ela pareça um tanto óbvia, mas é uma pergunta que tem a ver... eu tô falando que é um pouco óbvia, porque, lá no início, você falou que vocês investiram juntos nessa qualidade de investigação de uma... é... de um jeito de fazer juntos, de uma linguagem ou de um discurso poético comum do grupo. Então, a pergunta que eu tô querendo trazer é em relação à forma como vocês se organizavam e, esses produtos. É bem essa relação entre ética e estética mesmo. Assim, como você observa o jeito que vocês se organizavam e, esses produtos artísticos e quais as relações que você percebe? Entendeu bem, ou não?

RB - Em termos, organizados em termos de função, você fala?

LV - É, por exemplo, teve um diretor que sempre estava trazendo... eu vou trazer este exemplo mesmo pra facilitar: Assim, eu sei que não é o caso do Alvenaria, porque é outro contexto, mas, quando os meninos do Dimenti falam sobre a assinatura de Jorge nos trabalhos, eles falam muito fortemente dessa assinatura de Jorge em termos de proposição criativa, do desenvolvimento das coisas. Por mais que fosse colaborativo, eles reconhecem que esse papel de Jorge ter sido fixo o tempo inteiro, como um diretor artístico, também impôs, de certa forma, o que eram esses produtos artísticos, uma poética. Então, eu queria saber como é que isso se dava entre vocês, já que isso começou de um jeito e foi se diluindo, né, assim, pela sua fala anterior.

RB - É, no Alvenaria, eu sinto que a poética era realmente coletiva. Isso, eu acho que foi, realmente, construído no encontro daqueles corpos. Tanto é que foi pra um lugar totalmente diferente do que começou, não existia uma, como é que chama, uma coerência no sentido, assim. Se você pegar Bakxai, Fogueira, Butô de bêbado, Travessias, os espetáculos, cada um, nenhum dá pra ser comparado com o outro. Acho que Outros Cães dá pra lembrar que foi Bakxai, sabe, mesmo assim, já é outra onda, assim, mas, ainda, dá pra lembrar. Travessias, já não dá mais pra lembrar de Bakxai, dá pra lembrar de Outros Cães; Fogueira já não lembra mais de nada, e Butô de Bêbado, menos ainda. Foi, realmente, uma poética que emergiu naquele encontro daqueles corpos, então, nesse sentido, eu acho que foi uma construção poética bastante horizontal, era uma assinatura do grupo. Tanto é, que eu sinto que cada um leva essa poética de modos diferentes, mas todo mundo leva pra si, sabe? Eu, por exemplo, que não era diretora, era atriz, eu acho que eu levo muito daquilo para as coisas que eu faço. Minha pesquisa, eu continuo muito dali, não era algo que, tipo assim: 'Ah! Agora, sim, eu vou fazer o que eu quero'. Eu fazia totalmente o que eu queria, em termos de poética, sabe? Então, eu prossegui dali. Não foi uma quebra, foi um prosseguimento. E acho que quem quebrou quebrou mais por outras questões, e, não, por uma questão poética, mais, pela vida, por outras demandas, por outras escolhas. Mas não foi, tipo assim: 'ah! aquela linguagem não me diz respeito. Agora, eu vou fazer a minha linguagem', sabe? Então, nesse sentido, eu acho que, justamente, o fato da gente, logo depois de Bakxai... Bakxai, sim, ainda era assinatura de Daniel. Eu acho que, de Daniel e de algumas pessoas, que tinham mais esse lugar próximo de Daniel, talvez, Laurinha. Uma outra pessoa, assim, sabe, se acabasse o grupo, depois de Bakxai, totalmente, eu iria pra outro lugar. Porque aquilo não era minha poética, sabe. Aquilo era 'ok., tô fazendo isso aqui, tá legal, tá sendo interessante, mas não é a minha'. Só que o grupo foi indo, digamos assim, às angústias. Então, tipo, não é a minha, então, vamos tentar outra coisa? Vamos. Vamos tentar outra coisa, nesse sentido foi sempre muito receptivo. Por isso que eu falo que esse lugar de Dan, de direção, a crise foi logo depois de Bakxai, e que perdurou, justamente, porque sempre havia uma crise de 'que lugar é esse', 'que papel é esse', 'o que que esse papel pode, o que que não pode'. Por outro lado, Dan, também, tinha um lugar de ser, assim, a pessoa mais dedicada ao grupo, a pessoa que mais amava o grupo. Tipo assim, faço disso a minha vida e tal. Então, Dan era essa pessoa, assim, que mantinha aquela coisa de, tipo, eu fundei, eu acredito nisso, eu quero, né, mas, ao mesmo tempo, ele também se permitiu, e não tinha como não se permitir, porque a gente também tava alimentando ali, foi se tornando horizontal, mesmo entrar em crise, e a coisa foi indo realmente na onda de cada corpo. Até que, em cada momento, eu sinto que, talvez pelas influências, eu vejo mais um ou vejo mais outro, sabe.

LV - Massa. Uma coisa que eu fiquei curioso, assim, quando você falou é que, internamente, vocês reconheciam, né, essa... essa distribuição nessa assinatura, vamos dizer assim, essa diluição de um sujeito que tava ali que tinha uma predominância. Mas, se fosse possível pra você, estando dentro, e pensar esta relação fora, como as outras pessoas também viam aquilo, você acha que, de alguma forma, a assinatura de Dan, ela prevalecia?

RB - Certamente, e, aí, isso, eu acho que foi um dos elementos que continuou botando a gente em crise. Porque a gente entendeu que, ok., só de ter lá uma assinatura de direção, é a direção que é a respeitada. É a direção que é entendida como a responsável por esta estética. E isso começou a nos incomodar, porque a gente falou que não é só a questão burocrática de linguagem, é uma questão que, quem tá ganhando o bônus de estar movendo esteticamente isso ainda é Daniel. Sendo que, na prática, não há uma preponderância conceitual, filosófica e estética da proposição desta pessoa diante das outras. Isso foi virando uma crise, inclusive, com muitas discussões. E eu não acho que é uma crise, não culpo Daniel por esta crise, acho que ele também estava entendendo. Claro que, também, entendo que estar no lugar do privilégio, e aí, né, vamos somar vários, porque é um diretor homem, então, ainda se soma, sabe? Diretor homem branco, enfim, são coisas sutis, mas que, cada vez mais, a gente vai percebendo como essas coisas são impregnantes, você vai entendendo que, ok., talvez, se eu fosse uma diretora, seria mais fácil as pessoas acharem que era todo mundo um grupo, sabe? Eu percebo isso em Loucas do Riacho: eu assino como diretora, mas falar que é um processo coletivo, as pessoas acreditam mais rápido. Se é um diretor, as pessoas continuam achando que ah! é coletivo, mas é ele a mente pensante, entendeu? Então, têm coisas também de um lugar socialmente construído aí, enquanto direção, enquanto homem, enquanto esse lugar do pensamento, de quem pensou esse conceito, quem moveu. Fogueira tinha muito isso. As pessoas não acreditavam que, de fato, era a gente que, cada dia, fazendo aquela porra daquele rito, construindo aqueles textos, aqueles momentos: 'Ah! não, mas tem alguma coisa, né, que vocês preparam antes'. Não, não tem porra de coisa nenhuma, não acreditavam. Não acreditavam e continuavam dizendo... A gente acabou de responder que não, e a pessoa já ia falar com outras pessoas: 'mas tem alguma coisa'? Bom, então, deixa a pessoa pensar o que ela quer. Então, nesse 'tem alguma coisa', acho, que remetia a esse lugar de... 'tem alguém que olhou pra isso, preparou, pensou', sabe? E não era assim. Então, na verdade, era uma crise que a gente compartilhava. Eu sinto assim que... eu não responsabilizo Dan em termos de... não acho que foi ele que arquitetou para se manter, mas acho, também, que ele foi pouco corajoso para abrir mão disso, ele também não quis abrir mão desse lugar da direção, de que estão falando meu nome, sabe? Também, era um lugar gostoso de estar. Então, não o culpo, mas também não vou bater palmas no sentido, assim, também não foi feito tudo o que poderia ser feito.

LV - Você já falou um pouco sobre isso também em termos desse encontro que se deu lá na escola de teatro, mas eu queria expandir um pouco esse contexto pra eu poder perceber um pouco como a escola de teatro foi suporte. Se foi suporte, em alguma medida, para esse encontro, e, gerou esse encontro? Mas também essa relação política que estava acontecendo naquele momento, e como você analisa isso no surgimento do grupo. Se você acha que tem alguma relação, porque se a gente pensar, por exemplo, que o que a gente está fazendo não está apartado do mundo, tá ali vivendo em relação a esse contexto. Então, certamente, o que a gente estava fazendo, naquele momento - eu, enquanto VAGAPARA, vocês, no Alvenaria -, e vários outros coletivos que estavam ali pulsando naquele momento -, compartilhavam de um contexto político e, também, social, que favorecia a emergência desses coletivos. Então, como é que você percebe isso nesse momento, assim?

RB - Então, na verdade isso foi uma coisa que a gente foi percebendo depois, né? Porque, na hora que a coisa surge, surge como se fosse uma necessidade individual, assim, localizada. Ou seja, essas pessoas querem fazer um grupo. Mas, depois, você vai ver: 'ah! mas tem aquele, tem aquele surgindo, mas tem'... E, aí, você vai entendendo: 'ah! é um movimento histórico', sabe, político e tal. Isso acontece geralmente assim: você sente uma coisa: 'tenho uma ideia, ah! tenho uma ideia, sou maravilhoso, tive uma ideia e não sei o que'; você escreve, mas, só que, 30 pessoas tiveram a mesma ideia: 'ah! Entendi. Tá rolando um negócio que favorece essas ideias', sabe? Então, o grupo foi um pouco assim: na hora que surgiu, era tipo: 'oh! nós adoramos trabalhar juntos, queremos pesquisar, aprofundar, tatata tatata'... E, aí, depois, foi-se percebendo: 'ah! tem os editais, né. Vamos nos inscrever nos editais. Ah! tem esses grupos, surgindo'. Então, a coisa era um pouco assim, ela não é direta, tipo 'tem editais'. Na época, acho que nem tinha o de manutenção de grupo, foi feito logo

depois, no caso do Alvenaria acho que do VAGAPARA também, isso foi 2008. Acho que o de manutenção de grupo que foi 2010 talvez, não sei, eu não tenho muita certeza. Não, minto. Acho que, 2008, porque eu lembro que o Vilavox, eu tava no Villavox em 2008. Ah! Tinha isso: quando eu entrei no Alvenaria, eu tinha passado um ano no Vilavox, que é um grupo também, eu nunca fui oficialmente do Vilavox, mas passei um ano trabalhando como uma colaboradora fixa, e, aí, também me apartei pra entrar no Alvenaria. Além desse grupinho de Camilo, tinha essa coisa do Vilavox. Mas, então, como eu vejo isso? Eu sinto que tem uma coisa, assim, que é difícil entender: o que é que vem antes, sabe? Tem uma série de emergências que rolam, que pressionam as políticas públicas, e as políticas públicas abrem um campo que favorece as coisas surgirem, e as coisas se retroalimentam. Então, eu sinto que, ali, esse surgimento de grupos, naquele momento, já era uma brotação de uma abertura de campo, fruto de uma luta um pouco anterior. Aquele momento de grupo, como o Vilavox, talvez, se tiver participado, que começou em 2002 ou 2004 sabe?

Alguns grupos anteriores, que eram mais solitários, iam pressionando pra que as políticas abarcassem essa ideia de grupo, de pesquisa continuada, porque ainda era... A própria cooperativa de teatro estava enfraquecida, mas que já tinha pensado em fazer um movimento. Até 2007, ainda, rolava o festival da cooperativa, se eu não me engano, sabe? Então, eu sinto que esse momento desses grupos, que, ali, entre 2008 e 2010, que surgem vários, eu sinto que já é assim, a gente já recebeu um campo aberto, então a coisa acontecia meio que assim 'ah, a gente tá querendo... bora fazer um grupo', é isso que se faz quando a gente quer pesquisar juntos. Então, já era um pouco isso.

LV - Não, é só porque, você falando isso, me abriu uma porta bem interessante de pensar, assim, que você falou desses grupos mais antigos, que estavam pressionando de alguma forma e criando certo contexto, aí, eu penso no Bando de Teatro Olodum, e que Márcio, depois, vira secretário de cultura e que, é quando ele vira secretário, que se abrem essas portas dos editais e se redistribui o orçamento a cultura.

RB - Justamente, porque era um pensamento, já tava nele, que ele já vinha construindo enquanto sociedade civil né, enquanto artista, total, totalmente. É isso, então, eu acho que, e também, e, aí, tem uma questão de movimento, aí, já tem um movimento estético, no sentido de que, assim, naquele momento, ainda era, assim, o grupo, ainda era o contraste com o trabalho de elenco, tanto na dança quanto no teatro. Os trabalhos que eram, que não envolviam pesquisa continuada - ainda não se tinha essa noção -, que, aí, foi depois que o grupo terminou pra entrar nessa onda, que essa noção de autonomia, de colaboração, que é outra onda, de que eu tenho o meu trabalho, a minha pesquisa, a minha viagem, eu colaboro com você que tem, também, seu trabalho, sua pesquisa, sua viagem, nós não somos um grupo, nós somos um encontro. Isso é o que vigora mais hoje em dia e que foi no que os grupos se diluíram, porque, acho que, as emergências temáticas das questões da subjetividade, também, começaram a pôr em crise esse lugar de tentar uma linguagem comum. Como é possível uma linguagem comum com corpos tão diferentes, como é que um grupo que tem mulheres, homens, brancas, negras, vai falar uma coisa comum, entendeu, por muito tempo? Pode até fazer um trabalho que se encontre pra entender como alinhar isso, mas, toda hora, falar a mesma coisa não vai dar, porque tem coisas muito diferentes para serem ditas. Então, eu sinto que os grupos terminaram um pouco nesse embalo, assim, de uma forte emergência desses discursos de subjetividade, afirmações, do eu e as relações sociais em que eu estou implicada, as diferenças não podem mais ser ignoradas e tal. E acaba sendo um ciclo pequeno, porque eu acho que é isso, foi como se fosse assim 'ah, se políticas públicas favoreceram naquele momento'... também as políticas foram terminando, mas eu sinto que os grupos terminaram antes das políticas terminarem até. Depois, piorou, né, depois que terminou, tá terminando é tudo agora, que a gente nem sabe o que é que ainda tem. Os poucos sobreviventes estão aí, coitados. Mas eu sinto que tem um pouco isso, de que, naquele momento, essa ideia de investigar, pesquisar, entrar, mesmo, numa viagem estética profunda, é o único possível para que isso acontecesse era ter um grupo, porque, ao contrário disso, era participar de elenco, ficar a mercê do diretor ou qualquer que faz um teste, você vai lá, ou tipo de ações muito pontuais, né, tu participa de ações ali e tatata, mas não teria como manter algo que é contínuo que é... pra quem já não era da performance, mesmo, já tava nesse movimento, mas, pra quem tava ainda meio na dança meio que no teatro, mesmo que, nas bordas, o grupo parecia um lugar possível mesmo de investigação.

LV - E, em termos, aí, pensando agora um pouco a relação de vocês com as instituições de fomento e com os mecanismos de fomento, assim. Como se dava isso em termos municipal, estadual e federal assim? Vocês acessavam essas informações, vocês participavam das mesas e discussões e da construção desses espaços, vocês só trabalhavam com fomento, vocês desenvolviam trabalho sem fomento, como era isso no grupo?

RB – Bakxai, ela foi totalmente sem fomento, mas tinha uma ajuda financeira da escola de teatro para a formatura de dança - perguntou sobre o apoio da escola de teatro -, era via, não era para o grupo, mas, como Bakxai, particularmente, era a peça de formatura de Daniel, naquele tempo - nem sei se existe mais isso -, porque a escola de teatro, ali, perdeu um monte de dinheiro, né, os fomentos todos, na época tinha um dinheirinho que ia pra cada diretor que ia se formar, pra poder fazer a coisa acontecer, não era muito, não, era, tipo, sei lá, 2 mil reais. Seria entre 1500 a 3000 mil reais, não pagava à gente, mas a gente ainda era mais jovem, então, todo mundo trabalhava em outra coisinha e ensaiava à noite, sabe. Ainda, foi esse período de faculdade, trabalhando umas 4 horas por dia pra ganhar ali um trocado, só pra pagar um aluguel, um aluguel roteado, e ensaiar à noite. Então, Bakxai foi assim, e, depois, a gente ganhou o Tricúspide, que era um projeto que, aí, as duas coisas que ganhou... O Alvenaria só ganha dois editais na verdade, esse edital do Tricúspide, que foi de projeto, e o outro, que já foi de manutenção de grupo. O Tricúspide, a gente fez uma série de ações. Eu creio que o Tricúspide durou dois anos, que era, tipo assim, uma mixaria, foi, tipo, milagre, era, acho que, 40 mil reais pra durar dois anos, era assim. Isso, também, foi uma coisa que, depois, entrou em crise, porque não era o pensamento financeiro daquilo ser sustentável, era, também, muito, ainda, incipiente, porque era um grupo começando, bem ou mal, e cuja energia estava muito voltada, realmente, para a construção poética, então a energia para construir algo, uma produção de pensamento tava muito esmorecida sabe, então é...

LV - Então vocês fizeram 'Fogueira', vocês fizeram 'Botô', tudo sem edital, né? Tudo sem financiamento?

RB - Não, o Tricúspide gera todas essas ações, era tudo no Tricúspide. O Tricúspide gerou três experimentos e um espetáculo. Então a gente chamou, de experimentos, 'Outros cães', 'Travessias' e 'Fogueira', e chamou de espetáculo 'Botô de bêbado'. Foi apresentado como espetáculo de teatro. Porque era a ideia original dois anos antes, e, aí, depois, a gente se identificou, que é o teatro que a gente faz é esse aqui. Mas, se bem que, é isso, o edital, inclusive, a gente passou, mas ele demorou de sair, então, acho, que 'Outros cães' foi sem nada e, aí, quando o edital saiu, a gente chegou a fazer o 'Ponta de bêbado', por isso que, ficou, 'Ponta de bêbado' uma versão só para bar primeiro, e, depois, aquela maior, que foi bar, teatro e praia, isso que a gente considerou espetáculo, mais alongado, que tinha o cabaré, a praia e o bar. O primeiro, que era só num bar, que foi no Colom, foi ali na frente do relógio de São Pedro, e as primeiras vezes, ali, no Líder, ainda, era como experimentos. Então, assim, a gente, mas, ainda, de forma um pouco incipiente também. não era um grupo que conseguia escrever mil editais, e se inscrever pra festivais, então, bem ou mal, ok., passamos ali no que deu, foi isso que o momento tava favorecendo assim.

LV - E quando você olha hoje pra esses trabalhos que foram montados, você falou da realidade de ter três experimentos e um espetáculo que foi montado no processo de dois anos com 40 mil, e dentro de uma estrutura que delimitava certas formas de fazer, tanto é que você fala que depois se justificou que o jeito de vocês fazerem teatro era aquele jeito agora. Então tô perguntando isso para poder entender como é que vocês se relacionavam, em termos de como o edital condicionava também estes projetos artísticos e esses produtos artísticos, e se você acha que o que vocês criaram de alguma forma foi determinado com estas experiências com esses editais assim? Travou não foi?

LV - Voltei, retomando só. O que eu queria entender na prática é como essa relação dos editais estabelecia condições ou restrições na criação de vocês assim? Em que medida vocês se sentiam submetidos e em que medidas vocês conseguiam transcender ou burlar as regras estabelecidas pelos editais nos processos de criação de vocês?

RB - Eu só vivenciei mesmo o edital primeiro, o de manutenção, é isso, eu tava fora e, aí, os meninos me chamaram pra algumas colaborações bem pontuais. Então, teve 'Botô de Bêbado', eu fiz, eles fizeram uma ação na feira de São Joaquim sobre que eu escrevi, que eu acompanhei e escrevi a esse respeito, teve uma imersão que, no final, foi uma delícia no Capão e tal, e aí a gente foi, foi o encerramento um pouco assim. Que eu acho que ali considerou como se fosse o, acho que ali que foi

meio que equalizado o final do grupo, não tenho certeza, mas naquele primeiro momento, tanto porque a gente era jovem como era o primeiro edital da gente, como não era a gente que fazia a produção e quem fazia era meio, meio também sei lá, eu confesso que não tinha muitas limitações no preço, então, a gente fez o que quis. Fez o que quis e depois entendeu que tudo aquilo era justificável, no sentido, assim, ok., estamos trabalhando com dinheiro público, dinheiro público é para que a gente faça essas obras, e a gente vai fazer, a gente está aqui completamente comprometido, trabalhando, sem parar, todos os dias, investigando. Agora, o formato disso, não, a gente não vai se... Hora nenhuma a gente teve nenhum pudor de entender que Botô de Bêbado' acontecia num bar, não tinha hora pra acabar e tal, isso tinha que ser diferente porque a gente tinha anunciado que era um espetáculo de teatro, não isso, a gente pode falar 'não, isso é um espetáculo de teatro sem problema, ok., tranquilo', e justificar que, é isso, a gente é um grupo de teatro, que o teatro que a gente faz hoje em dia é assim, e é isso mesmo. Até hoje, eu me entendo como alguém ainda meio do teatro, ainda que, na bordinha, mas eu entendo que o teatro que eu faço, ok., já não é mais o teatro da expectativa de quem escuta, que vai assistir um teatro. Mas, então, naquele momento, não. Eu sinto que, em outros processos de que eu participei, aí, já como produtora, já em outro lugar, aí, eu sinto mais os impactos dos editais, sabe, porque, aí, já são outras coisas, porque eu acho que o edital, os prazos, tudo isso se cruza numa vida mais adulta, que tem outros compromissos, que, se o tempo acabar, e ninguém mais pode, sabe, aquela coisa assim? Isso eu acho que era mais complicado. Na verdade, eu comecei a achar que, era mais complexo, o edital fora do grupo do que dentro do grupo, porque, no grupo, bem ou mal, tá todo mundo ali, estão as vidas, pelo menos, como era no Alvenaria, né, estão tão entrelaçadas que, lá, é tão uma prioridade que as mudanças que têm de data, de folga e de não sei o que, é todo mundo tá na mesma. Uns projetos autônomos que, às vezes, as pessoas são de... têm realidades diferentes, então, nem pra todo mundo, aquilo é o principal projeto do momento, sabe. E, aí, as regras do edital, de cronograma, de não sei o que, de tatata tatata, aí, começam a ser duras. Às vezes, empacam esteticamente, porque não permitem que as coisas durem o tempo que realmente elas precisam durar, que ela tem os desvios necessários que o processo demandou, sabe. Mas, pro Alvenaria, naquele momento, aí pro manutenção, eu não vou poder falar, talvez, Lipe possa dizer mais, porém, naquele primeiro momento, não acho que pôs restrições, não. Eu acho que foi bom, porque, por outro lado, dava um sete, oito, e, isso, eu não acho ruim, entendeu, tipo, 'perai, tenho que fazer, tenho que cumprir'. Isso acontecia de um lugar que não era muito repressivo, era um lugar mais de tipo 'vamos lá, bora botar pra frente'.

LV - A última coisa, Rai, é em relação, mesmo, a... Eu vou mudar um pouco o foco da fala em relação à manutenção, muito, porque você falou da qualidade específica de você e Dan terem saído antes da manutenção, e, da manutenção já ser quase um ritual pós-final, uma diluição, sei lá... Mas essa convivência em grupo, esse cotidiano, essa rotina, a ocupação de uma casa, você acha que isso é a potência e a dificuldade, também, do coletivo? Como é que você vê isso no processo de vocês?

RB - Vejo exatamente assim, acho que a potência era a dificuldade do coletivo. Acho que é muito bonito você entender os enlaces possíveis, né, entre trajetórias diferentes. Entender, mesmo, pra onde conviver pode apontar em termos, né, de produção estética, de criação de éticas de trabalho, sabe. Em termos de, também, pensar em trabalho, em força de trabalho. Entender que o que se pode discernir como um equilíbrio não é um equilíbrio, em que todo mundo tá igual, e que, no fundo, todo mundo se sente respeitado em sua potência e limitação e se sente, também, mobilizado a sair dos lugares de conforto igualmente, sabe. Mas entender que as pessoas têm coisas diferentes a dar, inclusive, níveis de energia diferentes. Então, elas não podem, não conseguem investir tanto quanto umas e outras, não só, em termos de habilidade, em termos, às vezes, de vigor. As pessoas, às vezes, têm, você tem uma habilidade eu tenho outra, às vezes, você vai poder dar mais da sua habilidade, e eu vou poder dar mais ou menos da minha, porque eu não consigo, minha energia não consegue, até, por contexto de vida, sei lá, às vezes, como sou mãe, coisas por exemplo que eu entendi, depois, a dimensão. Já entendíamos que tínhamos duas mães no grupo, né, Camila e Cecília, com filhos pequenos, elas colocavam isso muito como uma questão, a gente entendia. Porra, depois que eu fui mãe, eu falei 'puta que pariu, não entendia cacete nenhum'. Eu não entendia, com toda minha empatia, vontade de entender, olhar pro outro, eu não entendia a metade das coisas que elas passavam, não tinha a mínima noção. E eu percebo isso comigo, eu sei que, quando estou em trabalho, quando eu tô trabalhando, as pessoas mais fofas, mais lindas – 'eu entendo, você é mãe' -,

falam isso, mas elas não entendem, no sentido prático. Tipo assim, não, não é falar, não é respeitar minha prioridade de tipo assim,, sei lá, é entender que eu vou ter menos energia, que eu preciso ser poupada tanto quanto possível, mesmo que eu esteja exercendo uma função x ou y sabe? E eu não entendia naquele momento, porque, hoje, eu entendo. Por isso que eu também faço esse trabalho de saber que - 'bom, do mesmo jeito que eu não entendi, quem não viveu vai ter dificuldade de entender mesmo' – né. Não culpo os outros, mas isso, também, me dá a dimensão de que como, velho, não dá para dimensionar o que o outro, de fato, pode ou não pode dar, sabe. Os termômetros são muito instáveis nisso, claro, que bom. Tem um hora que você vê que é mau- caráter, que é a pessoa que tá te sugando mesmo. Tem um limite que você começa a ver que 'perai, né, também, não vou ficar compreendendo, porque isto está me esgotando e não acho que seja assim'. Mas tem outro lugar mais sutil, que, no grupo, acontece que... Então, é isso, ao mesmo tempo, eu acho lindo observar isso e tentar repactuar cada momento, possibilidades dessa interação, também, acho que isso é muito esgotante, porque, aí, também, têm os vícios de comportamento, as funções que começam a se estancar, sem que, às vezes, as pessoas que estão ocupando tenham escolhido, às vezes, você fica numa função que 'perai, eu não queria tá nessa função, me colocaram, e eu não tô podendo declinar dela, isso tá me sobrecarregando, me... sei lá, deixando mal, né, me sugando, me tirando minha potência', então, acho que é isso, é bem difícil, é bem bonito, eu acho maravilhoso ter vivido, mas não morro de saudade, não.

LV - Oh Rai...

RB - Uma memória maravilhosa...

LV - Uma coisa que você falou aqui...

RB - Não é uma memória de saudade no sentido de querer que tivesse ainda, entendeu? Eu olho, tipo assim, 'que lindo, foi maravilhoso, isso fez parte da minha vida de um jeito definidor, penso sempre com muito carinho', mas eu acho que eu, pelo menos, saí, penso que, foi acertada minha escolha de sair naquele momento.

LV - Uma coisa, só, porque você falou bastante nisso, e me interessa também perceber essa relação. É que a gente é muito habituada a atrelar a relação de trabalho a um mercado de trabalho e a uma relação econômica. Você, em vários momentos, falou da relação de trabalho em grupo em outros termos, porque você falou que nem sempre vocês conseguiam gerir economicamente o grupo de forma a se pagar ou entender aquilo como um trabalho que tivesse pagando a vocês, e que vocês tivessem condições de viver disso, por exemplo, naquele momento. E, aí, me veio esse interesse, assim, de perceber como é que você observa essa relação de trabalho para além dessa relação econômica, assim, nessa experiência no Alvenaria.

RB - Pra além, eu acho, de fato, que a relação de trabalho, ela está muito imbricada com a relação econômica no sentido de... é assim, eu acho que só quem não se sustenta pelo trabalho é quem já tem um sustento por outros meios, ou uma herança familiar ou contexto familiar... Geralmente, era um contexto familiar, né, que a pessoa, no outro dia, não ganha na loteria, sei lá. Então, de outra forma, de fato, o lugar que é possível pensar em sustentabilidade é o lugar do trabalho, né. Então, o que eu penso é, assim, é como a gente tem de sustentabilidade para além das exigências do mercado, no sentido, assim, como é que a gente desatrela um pouco a ideia de se sustentar. Porque, aí, eu vou entender economia no sentido amplo, vamos entender economia criativa, economia sustentável, e tal, que, às vezes, não passam necessariamente por ganhar uma cifra de dinheiro, sabe, mas passa por ter uma vida, ter um retorno que lhe possibilite uma vida saudável... aí, eu vou entrar no nível da saúde, assim, tipo, e, aí, cada um vai ter a sua. Não sei se, pra todo mundo, ter um lar assim ou assado é saúde ou não. Mas, pra mim, por exemplo, era... então, é como você tá entregando sua força criativa, porque eu acho... adoraria pensar que o trabalho é sempre uma força criativa, tendo um retorno que lhe... um retorno que lhe permita viver, no sentido de que é aquilo que estrutura sua vida em termos de sustentação base, cria as estruturas pra que você viva bem.

LV - O que nem sempre é na moeda monetária, no caso dinheiro?

RB - É isso, não necessariamente. A questão é, se não necessariamente, como fazer com que não seja? Eu acho, assim, que, por exemplo, no Alvenaria, a gente entendeu que havia outros ganhos, mas esse entendimento, também, não foi pensado de modo radical, consciente, comprometido, porque, de fato, todo mundo foi tendo que buscar outros modos de se sustentar, acumulando outros trabalhos, e, aí, não era positivo também, porque, aí, a energia acaba também sendo drenada pra

outras coisas. Tanto é que muitas das pessoas que não conseguiram continuar com o trabalho de treinamento daquele estilo de estética e de poética, foi por uma questão prática de precisar trabalhar em outras coisas, então, 'preciso ganhar o dinheiro de todos os meses', né? Então, ao mesmo tempo que, eu acho que a gente não pode se abandonar nessa lógica, no sentido, assim, de 'ah! isso mesmo: tem que fazer um negócio que venda; ah! eu vou fazer um trabalho que', não, a gente não pode se abandonar, mas também tem que entender que a gente, se a gente não fosse abandonar, a gente tem que ser muito responsável no sentido de criar novas lógicas. Que tem que tá junto, isso que eu falo que acho que faltou, eu acho que a gente viveu a coisa como se nela não existisse essa lógica, como se fosse possível. E não é possível, a gente tem que pensar em sustentação, tem que pensar economicamente, ok. Se nosso economicamente é 'não vamos fazer isso por dinheiro, vamos fazer por trocas que possibilitem isso ou aquilo', ou, sabe, 'então, vamos nos comprometer nisso, que rede é essa que a gente vai ativar, que espaço é esse que essas trocas são possíveis', sabe. Então, teria que ser ainda mais comprometido com a coisa. Na verdade, quanto mais você sai do sistema mais você tem que se comprometer, mais você tem que dar, né, tipo: o corpo, mente inteiramente pensante, pra conseguir ter energia pra se sustentar à margem de um sistema que é muito forte, assim, é muito poderoso.

LV – Aí, massa, Rai, era isso assim, de forma geral. Tem alguma coisa que você lembra da conversa que acha que era importante de frisar? Eu não toquei na coisa da autoria, porque você já veio falando. Na verdade, quando você veio falando sobre as relações que se davam na diluição, no lugar de Dan, nas criações compartilhadas, né. Então, isso pra mim já ficou mais entendido, que também foi se diluindo esse lugar do... Não sei se, pra todo mundo, isso era entendido em termos conceituais e tal, mas assim em termos argumentativos, mas foi se diluindo esse lugar do autor, do gênio criador, da figura que era o autor e isso foi virando uma autoria mais compartilhada pelo que eu entendi na sua fala, então não toquei nesse assunto porque eu compreendi desse jeito já, mas confere é isso mesmo?

RB - Confere, isso mesmo.

LV - Então massa, então é isso. Brigadíssimo por esta colaboração, por lembrar desse momento de vocês juntos.

RB - Adoro, eu gosto muito do que foi vivido no Alvenaria, respeito muito. O que vivemos juntos e cada uma daquelas pessoas, acho pessoas incríveis gosto muito de falar, e fiquei muito feliz de você estar interessado nesta conversa.

LV - Que massa, eu vou dar o retorno pra vocês depois, quando for organizando a escrita eu vou retornando pra vocês dizerem 'ah não foi isso que eu falei, não era bem isso, era outra coisa que eu queria dizer...' que a gente vai criando nossas interpretações e nosso recortes, né, então depois eu mando pra vocês pra poder vocês irem dando uma olhada e dizer se é isso mesmo antes de publicar, tá?

RB - Arrasou, brigada pretinho.

LV - Um cheiro, amor, brigadíssimo também.

Entrevista Fábio Osório – 13/03/2018

Fábio Osório (FO)

Lucas Valentim (LV)

LV - A primeira coisa que eu queria saber um pouco, então, falando com você especificamente em relação ao Dimenti, é como você via, naquele momento inicial, o encontro dessas pessoas, e o que moveu o encontro de vocês a formarem esse grupo?

FO - Tá, o inicial, inicial mesmo, lá em 98?

LV - Isso.

FO - Claro. Então, nós éramos todos muito jovens na época. Ou tínhamos acabado de sair do ensino médio ou ainda estávamos cursando o ensino médio, como era o caso meu e o de Paula especificamente. E a gente resolveu, o Dimenti foi fundado. Primeiro, que não era pra ser, não foi com a intenção de já ser um grupo. A gente não fundou o Dimenti pra, de partida, criar um grupo de teatro. Na época, a gente fundou o Dimenti pra fazer, pra vender um espetáculo. Nosso primeiro

espetáculo foi O alienista para o projeto escola, na época. O Alienista era um conto que fazia parte da bibliografia da UFBA, e, no trabalho de escola, lá, que a gente fazia, no Tereza de Lisieux mesmo, a turma de Márcio fez uma versão d'O Alienista, que ficou super pop. Dentro da escola, as pessoas curtiram muito: os alunos, os colegas, os professores. E, aí, quando a gente, quando isso começou a fazer um sucesso muito grande dentro da escola, eles pensaram: 'Pô! E, se a gente fizer isso para as outras escolas, cobrando ingresso.'. E, aí, surgiu o interesse em montar O Alienista, de Machado de Assis. A nossa versão d'O Alienista, uma adaptação, e, assim, a gente fez. Só que para... até, para apresentar O Alienista, a gente precisou criar um nome pra não ficar assim: O Alienista; de quem O Alienista? Ah! O Alienista do..., e surgiu o nome Dimenti. Por isso que se criou o grupo na verdade, como forma, só, de ven... pra apresentar o espetáculo O Alienista. Então, o interesse original era fazer, vender apresentações de um espetáculo para os teatros de escola. A gente pensou: 'Ah! Se a gente fizer x apresentações em tantas escolas, com o preço baratinho, mas, dividindo por nós, dá uma graninha, que dá pra gente curtir essa fase da adolescência'. Então, especificamente, foi isso, foi essa a motivação.

LV - Isso foi em 2008?

FO - Isso foi em 98.

LV - 98, desculpa. E vocês ficaram juntos quinze anos, foi isso o total?

FO - A gente ficou junto, o Dimenti, enquanto grupo, ficou junto doze anos. A gente acabou em 2012... é doze anos, mentira, anos: 98, 2008, 10, 2, quatorze anos.

LV - quatorze anos.

FO - Isso, porque a gente acabou o último espetáculo do Dimenti foi em 2012, tínhamos quatorze anos de grupo na época de formação.

LV - Certo. Nesses quatorze anos em que vocês estiveram juntos assim, como você observa a potência e a dificuldade de estar junto, dessa convivência, dessa construção de algo em comum?

FO - Eu acho que, assim, as instituições... (e, aí, o Dimenti, obviamente, como instituição), as instituições são as pessoas que a compõem. Se as pessoas estão alinhadas por um desejo, um projeto comum, obviamente, essa instituição tem chances, tem maior potencial para atingir seus objetivos, suas metas, sua missão, o que quer que seja. A partir do momento em que as pessoas desta instituição, no caso, Dimenti, começam a ter interesses artísticos, éticos, sei lá, qualquer coisa, interesses distintos, prioridades distintas, isso começa a enfraquecer a formação, da forma como ela é dada naquele instante. Isso, obviamente, pode ser reinventado, pode ser reacordado, não é necessariamente o fim da instituição. Mas a potência dela está na afinidade dos seus agentes, existem prioridades e interesses comuns, isso anda mais fácil, mas objetivo, com mais força e mais potência. A partir do momento em que isso começa a não ser compactuado por todos ou pela maioria, obviamente, começam a ter as dificuldades, desde, básicas, tipo, por exemplo, agenda, né? Nós somos, nós éramos um grupo que variamos. A gente já teve treze integrantes, sei lá, acho que quatorze, foi quando a gente teve a maior formação, e, quando a gente encerrou, nós éramos, acho que, sete ou oito. Eu teria que fazer essa conta. Mas isso varia muito, né, quanto mais gente, pior. Mas, se, ainda assim, dentro desse núcleo mais fechado, que a gente estava pondo em cena quando a gente encerrou essa formação nuclear do Dimenti, se não há engajamento comum, um projeto comum, não faz sentido continuar da forma que estava. E, aí, a gente propôs uma... a gente propôs, não, só acabou, naturalmente, se reconfigurando, enquanto formação. Então, esta é a potência e, ao mesmo tempo, é a dificuldade, né, por um objetivo entre a gente, comum.

LV - Você falou, então, de... do momento em que esse projeto comum, ele começa a se diluir um pouco, na medida em que os projetos... vão aparecendo projetos individuais também em paralelo. Isso vai enfraquecendo um pouco a estrutura comum. Mas, dentro dessa estrutura comum, havia dissenso também, né? Porque o dissenso, ele é... ele é constituidor do comum, né? E, aí, dentro desses dissensos e dentro dessas diferenças, como vocês se reconheciam potentes, como vocês se reconheciam em atrito ou em dificuldade?

FO - Entendi. Bom, dissenso sempre há em qualquer ambiente, né, em qualquer contexto, eu imagino. Não estou ditando regra, mas imagino que seja assim. Isso poderia ser de uma ordem estética no sentido de... na criação dos trabalhos, das obras, como de uma ordem de acordo operacional, que era da gestão da divisão dos trabalhos, de produção, de... o que quer que seja. Então, tinham, especificamente, esses dois grandes campos no Dimenti. Na questão estética, isso era

muito mais alinhado, a gente tinha muito mais afinidade e... não sei se afinidade é a palavra. Bom! Que seja. A gente tinha uma afinidade entre a gente, e isso caminhava para umas escolhas estéticas parecidas. Embora, obviamente, a forma de Paula pensar e fazer e estar em cena fosse diferente da minha, fosse diferente da de Márcio, fosse diferente da de Jorge. Mas, ainda assim, era um projeto, uma escolha estética em comum, uma porta estética em comum, isso alinhava. Na parte fora cena, fora palco, que era essa mais de divisão das tarefas de produção, quem assumia o quê, como é que, como é que isso era gerido, tem o seguinte: a gente tem a figura de Ellen desde sempre, a gente tem a figura de Ellen, que era e ela continua sendo, até hoje, a figura que faz a direção de produção. Então, ela que organiza o pedido, que delega essas atividades, essas tarefas, de acordo, obviamente, com a disponibilidade e com o interesse de cada um. Então, se Paula tinha, se eu tenho, tinha, desde aquela época, um interesse maior em estar perto da produção, em ser produtor de fato, obviamente, assumia muitas tarefas ligadas à relação institucional com espaços, com as instituições de fomento à cultura, com captação de elaboração de projetos, esses tipos de coisa. As demais tarefas, que eram delegadas pros outros integrantes do grupo, iam muito por interesse de cada um, e, ainda assim, isso, obviamente, gerava muita tensão, muito ponto de atrito, porque a gente tinha um pacto de dividir. Era formidável! A gente tinha um negócio - 'juntos é mais fácil' -, que a gente divide, a gente colabora, a gente coopera, mas, obviamente, esteticamente, isso super funciona, mas, na parte operacional, isso gera questões, porque não é, necessariamente, interesse de todo mundo. Embora, pra todo mundo comer, a mesa precise estar posta, e, aí, a gente precisa do apoio ou da ajuda ou do que quer que seja. Então, muitas vezes, isso era absorvido por nós de uma maneira mais tranquila e desejosa, interessada, e, outras vezes, era, apenas, cumprir tarefas. Quando isso era cumprir tarefas, cumprir uma demanda, isso podia acontecer de uma forma tranquila, como podia gerar questões, insatisfação, de diversas naturezas. Eu odiava, eu não gostava quando a gente precisava, por exemplo, panfletar. Uma ação básica de divulgação, a gente precisa panfletar em tais e tais eventos onde vai ter a temporada, vai ter uma apresentação, vai ter determinada produção. É o tipo de trabalho em produção que não me interessava, mas, ainda assim, eu fazia, porque tinha que cumprir. E isso interfere, isso gera uma questão na relação, às vezes, entre a gente, gera uma relação, gera questões na relação com o trabalho em si, mas que são esses, eu diria que são esses dois pontos: da parte afinidade estética da cena, que é mais tranquilo, e da parte operação, que, aí, variava muito com a atividade e com o interesse de cada um. Então, se eu me interessava por fazer produção, desde o início, obviamente, eu ia, até por interesse, pegando mais coisas desse tipo, sabe, eu ia criando mais autonomia e mais pró-positividade pra executar as demandas, que eram necessárias. Quem não tinha interesse, executava, e, às vezes, sobravam as coisas mais mecânicas.

LV - Cortou amigo, cortou.

FO – Ah! Desculpa. Cortou. Foi a Internet ou foi o microfone?

LV – Não, a Internet mesmo, deu uma cortadinha. Repita, aí, esse finalzinho.

FO - Então, a gente... De onde, mais ou menos, você se lembra? O que foi que cortou aí?

LV - Você vinha falando que... que não era...

FO – Então, o que eu ia falando é que, de acordo com os interesses, se eu tinha mais interesse, obviamente...

LV - Tinha mais autonomia.

FO – É. Autonomia e pró-atividade na execução e na... até no pensar dessa demanda. E, quem não tinha tanto interesse, ficava, apenas, como executor de tarefa de uma demanda específica e, às vezes, de mau humor. E é isso, com um não interesse naquilo que tá executando e tá fazendo, apenas, porque tem que fazer.

LV - Entendi. Isso já puxa um pouco a minha próxima questão, assim, que é: como se dava essa organização no grupo, em termos de gestão, de produção e de criação? Se existiam funções fixas, se transitava, se era tranquilo esse trânsito, se existia trânsito, se era tranquilo, se não era? E como você reconhece, nesse processo, o exercício dessa autonomia e dessa colaboração de que você falou assim.

FO - Eu tô falando sempre duas coisas: que é a parte estética, a artística, que era estar em cena. E tem, também, a parte da produção, embora elas estejam, completamente, imbricadas uma na outra, a ponto de Ellen, Ellen, que é a nossa diretora de produção, nunca ou quase nunca ter faltado aos ensaios. Ela sempre estava presente nos ensaios porque, por pensar a produção alinhada à direção artística, a gente já fazia isso de partida. Então, uma coisa está super- relacionada à outra. Mas,

voltando a isso que você falou, artisticamente, a gente tinha funções que acabaram se organizando, meio que, tacitamente. Não foi um acordo, não foram acordos, assim, deliberados ou prévios. Mas o que aconteceu? Jorge sempre foi o diretor, Jorge sempre dirigiu, era quem assinava as criações, embora ele, de fato, tenha uma assinatura muito forte do tipo de criação dele, da forma como ele organiza a composição da cena. A gente tinha muita abertura pra propor, pra modificar, pra questionar. Em tudo isso, a gente colaborava. Sempre foi tudo muito colaborativo, mas a assinatura, no final das contas, era e, sempre, foi de Jorge. Jorge que dirigiu os trabalhos. A gente dá pitaco, a gente comenta, a gente interfere, a gente questiona, a gente pode, até, discordar em algum momento. Mas a assinatura era, sempre, de Jorge. E, durante muito tempo, Márcio era quem chegava mais perto de uma assistência de direção, Márcio e Ellen inclusive. Márcio, que tava mais por uma questão de... quase que assim: ele, uma memória incrível. Então, ele era a pessoa, que era o nosso arquivo, era o nosso HD, de marcas, de funções, de poses e de, obviamente, proposição. Não só isso, não só ensaiador, nesse termo clássico e quadrado, de que a pessoa que guarda as marcas e que entende o movimento das cenas, não era só isso. Então, ele, durante muito... ele assinava a... assinava a assistência de direção junto com Ellen. E Ellen era mais de questionar as coisas, Ellen, ela problematizava a nossa... o nosso... o que era produzido nos ensaios. Isso, obviamente, interferia muito na direção artística. Então, ela assistia o ensaio, ela era produtora, mas, obviamente, com a afinidade estética que ela sempre teve no Dimenti, problematizava, e isso gerava... isso interferia no trabalho. Quando era o caso de criação de texto, especificamente, a gente já teve vários formatos, desde convidar pessoas para escrever textos pros trabalhos - Jorge fazia adaptação -, por exemplo, d'O Alienista, oficialmente era ele e, sei lá, talvez, Ellen tenha colaborado, não me lembro agora, Chuá, que foi um texto coletivo, e que Jorge costurou. Então, tem vários formatos de... especificamente no texto. E acho que, artisticamente, é isso. No Dimenti, todo mundo sai de cena, uns, em todos os espetáculos, outros, nem em todos, enfim, era mais uma organização, a organização era essa. E, em produção, sempre foi Ellen, fazendo a direção de produção, eu, como essa segunda pessoa, e, durante um tempo, teve a figura de Daniel Moura, que ficou com essa produção executiva, uma pessoa que chegou mais perto de Ellen.

FO - Isso... que também ficou muito tempo na produção, trabalhando na produção do grupo, e os demais membros eram mais, assim, execução de coisas pontuais: ou entregar release ou fazer uma coisa mais assim, tarefa, mesmo, que é agendada em tal dia, tal hora e tal lugar, ele vai fazer aquilo ali. Mas, na parte de pensar a produção, a gestão, os projetos, como elaborar e de como fazer, qual o melhor caminho, isso era mais pensado por Ellen, e, aí, vinha nessa escala, Ellen, eu e Daniel Moura, e o restante da equipe, depois. Isso no começo.

LV - E Jorge interferia na produção na mesma medida em que Ellen interferia na criação?

FO - Então, Jorge, ele interfere de forma... ele participa de forma decisiva no processo de produção, e, não só de produção. Eu falo de produção, me refiro produção/gestão, que vai além de produzir uma ação ou um projeto específico: a gestão é pensada pra daqui a dois anos, daqui a três anos, onde é que a gente quer ficar daqui a tanto tempo, quais são os projetos que a gente interessa fazer, o que nos mobiliza. Então, Jorge, também, participa muito diretamente disso. E, durante um tempo, também, quando a gente não tinha uma estrutura de grana e de organização pra, por exemplo, ter equipe de assistentes de produção contratados por tempo indeterminado, pra fazer determinado projeto, a gente se virava, ele, também, entrava nessa roda de... de vez em quando, levar um release, de vez em quando, ia todo mundo panfletar, ele tava junto. Então, as coisas, esses dois contextos, realmente, eles eram muito imbricados e, principalmente, nessas figuras cabeças do grupo, que eram Jorge e Ellen, que eram quem encabeçava cada uma desses ambientes. Então, eles tinham um trânsito bem fluido nesses dois.

LV - E essa lógica de organização, que tinha essas duas pessoas, que encabeçavam mais o movimento na produção e na criação, determinava, de alguma forma, o que era criado? O que eu tô querendo saber é bem uma relação entre ética e estética, assim: os acordos que vocês estabeleciam e a forma como vocês se organizavam, falava sobre o produto também? E, em que medida isso se relacionava?

FO - Entendi. Vamos lá.

LV - Já que tinha uma assinatura de Jorge reconhecida, ele era o único diretor até então, né, até o último espetáculo...

FO – Até Alex Cassal. Isso. Ele dirigiu todos os trabalhos, à exceção do último, que foi Tome isto ao Coração, que foi direção do Alex. Os trabalhos do Dimenti, salvo engano, posso até buscar confirmar isso com os meninos, mas todas as peças, as obras que a gente criou foram proposições de Jorge. Eu acho e eu arriscaria dizer que sim. Todas as peças, desde O Alienista até Tome isto ao Coração, não, mas, do Alienista, até, eu acho que Batata, que foi o último trabalho coletivo que ele dirigiu, foram propostas de Jorge. Depois de Batata, que foi quando a gente completou dez [anos], a gente teve a criação de espetáculos de cunho individual. Edital, que a gente já foi, quase, foi o momento que a gente estava se preparando para findar o grupo. Então, foi quando começou a... a gente entendeu que, naquele momento, a gente já tava apontando pra interesses. Os interesses pessoais, particulares estavam ganhando muita força no processo de criação de cada um mesmo. O tipo de trabalho que Márcio queria fazer estava se tornando muito específico,, da mesma forma que Paula, que eu, enfim, a gente começou a entender que não tava mais com aquela... as prioridades e afinidades estéticas não estavam tão alinhados quanto foram há um tempo atrás.

LV - Isso ali após Batata né? Após os dez anos de Batata?

FO - Após Batata, depois, na verdade, depois de Batata, teve ainda Um dente chamado Bico, que já foi um ensaio com direção compartilhada de Jorge e Sheila, Sheila Ribeiro. Que não era peça, era performance.

LV - Um dente chamado Bico, não era?

FO - Um dente chamado Bico... Batata foi em 2008, Um dente chamado Bico foi em 2010, se eu não me engano, e, aí, depois de Um dente chamado Bico, foi quando surgiram... foi quando a gente foi, um ano ou dois anos depois, aprovado no edital de manutenção da Petrobrás. E, aí, nele, cada um de nós criou um trabalho, e, ainda assim, até isso, eu acho que foi proposto por Jorge. O projeto inicial, o projeto Dimenti 10 Anos é uma preparação no primeiro ano e no segundo ano, uma pesquisa no primeiro ano e no segundo ano. Cada um estreia um trabalho autoral. Então, já era um ensaio pra, assim, cada qual estava apontando, apontaria ali os seus interesses. E, talvez, tenha sido tão bem entendido por todos nós, que o grupo acabou, depois da manutenção da Petrobrás, tipo, os interesses já estavam apontando para lugares diferentes, que fazia sentido, naquele momento, a gente encerrar com aquele tipo de funcionamento e formação do Dimenti. Então, eu acho que é isso. Ficou faltando alguma coisa?

LV – Não. Foi bem a coisa da relação entre o jeito como vocês se organizam e a cena, assim, foi isso que você estava me respondendo, né. Mas, então, você acha que, no momento em que isso começa a se diluir, se diluírem esses interesses comuns e apontar pra interesses específicos, isso também vai modificando esteticamente os trabalhos do grupo?

FO - É, com certeza. E, por exemplo, foi quando surgiu o projeto da Petrobrás, que foi feito em paralelo com o projeto de manutenção aqui do Governo do Estado...

LV - O projeto... qual que foi, de manutenção?

FO - Do Governo do Estado, o projeto daqui do governo também, o edital de manutenção do Fundo de Cultura.

LV – Ah! Vocês fizeram duas manutenções em paralelo, não foi?

FO - A gente fez duas. Elas não chegaram a ser em paralelo: uma começou antes, depois que casou de fato, teve uma intersecção e, depois, continua só o da Petrobrás. E um desses projetos que a gente propôs, se não me engano, nesse período de manutenção, foi Cada, onde cada um de nós faria um trabalho autoral, que foi a pesquisa para a montagem dessas peças do segundo ano da Petrobrás. Então, eu criei, Paula criou Pogoball, Márcio criou Sofá, então, cada um foi criando o seu. Jorge criou um trabalho, O Souvenir, que, na verdade, era eu, Léo, Leonardo França e Neto Machado em cena, com ele dirigindo. Então, isso, também, já aponta um interesse de Jorge em continuar com esses pares, que foi o que, de fato, aconteceu depois que o Dimenti mudou de formação e contexto. Então, o Dimenti que, antes, era este grupo maior, depois passou a ser eu, Jorge, Ellen, da formação antiga, Neto Machado entrou e Leonardo França, então, Jorge, também, já apontou. Hoje, eu observo, ele já aponta ali os interesses dele de trabalho, de produção artística mesmo. E no meu caso, em... especificamente, o que é que acontece? Óbvio que, quando os projetos eram apresentados por Jorge, ‘ah! pensei em fazer tal trabalho e, aí’... e, aí, todo mundo comprava a ideia, e era ótimo, e enfim, por essa afinidade artística e interesse estético, isso aconteceu, também, com o Teto, da Petrobrás, e com o Cada, em que cada um de nós faria um trabalho autoral. Só que eu,

especificamente, super fiquei motivado e interessado nessa possibilidade. Mas, quando chegou a hora, de fato, de executar e de criar um trabalho autoral, eu vi que eu não tinha, talvez, pra além da capacidade de fazer isso, eu não tinha interesse em fazer. Então, eu me vi obrigado a criar um trabalho que eu não queria criar, tipo, eu não sei fazer isso, eu não quero me dirigir, não me interessa me dirigir, não me interessa. Naquele momento, não me interessava, e eu me vi obrigado a criar, e, aí, acabou saindo o edital, que foi ‘ah! não tenho uma ideia’, ‘não sei o que fazer’, ‘vou comprar uma ideia’, e aí abriu um edital para criar um trabalho, ‘vou abrir um edital para comprar uma ideia e, a partir dessa ideia que eu comprar, eu vou fazer um trabalho autoral’. Então isso também já é uma questão, né, já meio que já põe um, já problematiza esse momento em que Jorge propõe esses trabalhos, eu, na verdade... Não era o que me motivava, não tava interessado em criar um trabalho autoral, não tava interessado em me dirigir, e só descobri isso, quando chegou o momento. Só percebi, quando chegou o momento. Então, quando começa a ter essas inconsistências, né, tipo já não existe interesse em comum, o interesse é de todo mundo se dirigir, todo mundo apresentar o seu caminho, suas prioridades. Mas, no meu caso, eu descobri que não era, não, eu não tô interessado nisso. Então, é uma forma de a gente entender também de que aquela forma de funcionar já não tava fazendo tanto sentido quanto fez há um tempo atrás.

LV – Agora, eu vou passar para uma outra esfera, assim, das relações de vocês, que tem a ver mais com um outro contexto de relação de poder. Então, eu queria perceber assim como é que você olha para o momento do surgimento do grupo, esses quatorze anos que o grupo viveu, e esse contexto sociopolítico que tava ali em que o grupo se manteve. Como é que você analisa esse período? E as relações com o próprio grupo, né, assim?

FO - Repita a pergunta, repita a pergunta, aí, amigo.

LV - É uma relação entre contexto e o grupo. Assim... o grupo... ele tava em um contexto sociopolítico. Assim... e que existem respostas do grupo e existem demandas que o grupo começa a impulsionar também e que modificam esses contextos sociopolíticos, então, é um pouco dessa negociação. Quando o grupo surgiu e esses quatorze anos, como é que você percebe esse contexto social e político na Bahia?

FO - Eu não sei se vale a pena começar por isso, mas eu acho que é um ponto importante desse início do Dimenti, porque o que é que acontece: éramos todos muito jovens, a gente era... enfim, tinha entre 17 e 19 anos quando o Dimenti surgiu, quando a gente fundou o Dimenti. Então, nós éramos jovens, éramos dependentes dos nossos pais, nossos responsáveis, a gente não trabalhava, a gente não se mantinha, e isso, de alguma forma ou, talvez, de uma forma muito decisiva, colaborou pra gente poder se lançar, digo, se lançar nesse projeto, que era o Dimenti sem a necessidade de que, naquele projeto, venha, tenha, já, de cara, que bancar a gente. Ninguém tinha filho pra sustentar, ninguém tinha casa pra bancar, então, a gente podia fazer do Dimenti nosso investimento total, de tempo, de dinheiro, de afeto, de dedicação, de tudo. Então, por um momento, não foi um momento ruim, é tanto que a gente não... os seis primeiros trabalhos, que a gente montou sem nenhum apoio, aporte financeiro, apenas, com recurso nosso próprio, que a gente tirava do bolso pra pagar algumas coisas, o resto, a gente conseguia de apoio. Com o passar do tempo, obviamente, com o fortalecimento nosso, enquanto artistas, enquanto gestores do nosso trabalho. E, também, com o caminhar de uma política pública, que utilizava os editais, uma forma de financiamento, com uma forma mais forte, a gente começou, também, a se fortalecer nesse sentido. E, aí, é que a gente vai começar, de fato, no... o primeiro edital que a gente ganhou em 2002 com Pool ball, e foi como suplente. A gente não tinha sido selecionado, caiu. Como a gente era primeiro suplente, subimos. A gente não sabia mexer com dinheiro...

LV - E foi estadual?

FO - Foi estadual, foi da Fundação Cultural daqui do Estado, e eu não me lembro. Acho que o prêmio foi de 30 mil...

LV - 2012?

FO - Dois mil, não, 2002. Em 2002, quatro anos depois de fundado o Dimenti.

LV - 2002? Hum! 2002, entendi.

FO – 2002, a gente montou Pool ball com um edital da Fundação Cultural. Só que a gente não sabia gerir dinheiro. A gente, sempre, tinha trabalhado sem dinheiro, era o pouco dinheiro nosso que a gente investia,, e o resto era apoio que a gente conseguia. Quando a gente ganhou o primeiro

dinheiro, a gente ganhou 30 mil, mas gastou 45, né, tipo, ‘ah! temos dinheiro’... vai, compra, compra, compra, e, depois, a gente vê quanto é que dá. E, nesse vê quanto é que dá, a gente gastou 50% a mais do que a gente tinha ganhado. E isso foi fazendo parte do amadurecimento nosso de gestão de produção. Com isso, final de 2002, bem antes da primeira, que aí a gente entendeu, de fato, como um divisor de águas político, cultural, no Governo da Bahia, que foi quando Wagner assumiu o seu primeiro mandato que, se eu não me engano, foi em 2007, as eleições em 2006, não me lembro de... exatamente. Mas, naquele ano, em que a classe artística passou a ter acesso ao Fundo de Cultura foi que teve uma mudança muito grande na forma da gente se organizar, na forma da gente ter acesso à verba pública, e também no montante de verba pública pra financiar projetos que a classe passou a ter acesso. E isso mudou muito a forma da gente... não sei se mudou muito a forma da gente funcionar, se organizar, mas deu uma direcionada muito grande, que virou só isso, a gente não montou mais trabalhos sem dinheiro, a gente não tinha mais outra forma de montar trabalho senão recorrer a edital, fosse ele estadual ou, em alguns casos, em âmbito federal, né, edital da Funarte ou Ministério da Cultura. E isso ditou um pouco, também, a forma como a gente funcionou ao longo desses quatorze anos.

LV – Então, só pra eu recapitular uma coisa: vocês montaram os três primeiros espetáculos, ainda, sem nenhum aporte financeiro, que foi O alienista, A novela...

FO - E Chá de Cogumelo.

LV - E Chá de Cogumelo.

FO - O Alienista, em 98; A Novela do Murro, em 99. O Alienista, em 98; Chá de Cogumelo, em 99 e A Novela do Murro, em 2001.

LV - Certo. Depois, veio Pool ball ...

FO - Depois de Pool ball, em 2002.

LV - Certo.

FO – Pool ball foi o primeiro trabalho com dinheiro. Em 2002, também, a gente estreou Tombe. Mas Tombe, o que é que acontece? Foi uma encomenda pra uma apresentação do Quarta que Dança: ‘ah! vocês não têm nenhum trabalho de dança’? A gente não tinha e a gente fez, só, para apresentar, e acabou que é um espetáculo que tem mais longevidade, que a gente criou em 2002, mas apresenta até hoje.

LV – E, aí, desde então, todos os outros produtos artísticos foram via edital?

FO – Tiveram, necessariamente, financiamento público, seja em âmbito estadual ou em âmbito federal, todos tiveram algum financiamento público. E isso muda a forma da gente se organizar. Se, antes, a gente colocava dinheiro pra fazer os nossos trabalhos, depois, a gente passou a não colocar dinheiro, e, aí, vinha muito de apoio das coisas. Depois a gente começou a ganhar dinheiro, pouco. Então, a gente, internamente, criou várias formas de funcionamento pra se remunerar. Então, já foi desde carga horária de trabalho, e, aí, a gente contava com a autonomia e confiança de cada um: ‘olhe, trabalhei, hoje, três horas em casa fazendo tal coisa’ ou ‘trabalhei duas ou meia hora fazendo’... tipo, cada um fazia sua contabilidade de horas, no final, a gente via quantas horas cada um tinha trabalho. Com o valor que a gente tinha no mês pra pagar aquilo, ali, gerava uma grana, e a gente conseguia pagar pela quantidade de horas que cada um trabalhou. Isso, porque a gente entendia que não dava pra se ter o mesmo, o valor igual pra todo mundo porque os interesses e intensidades de trabalho variavam, não só por pessoas como também por período: determinado projeto eu não tava, sei lá, eu tinha outros interesses ou tava atribulado com a faculdade ou qualquer outra coisa que seja, que eu não poderia dedicar o tempo que eu dedicava no projeto anterior, então, por conta disso, nesse daqui, eu vou receber menos do que eu recebi no anterior ou vou receber mais do que eu recebi no outro. Então, a gente passou a... a gente colocava dinheiro, passou de colocar dinheiro, deixou de colocar dinheiro, passou a receber por hora, e depois de ter conseguido, por conta de ganhar projetos, não só projetos artísticos montados como também projetos de produção, porque, depois de um tempo, a gente passou a funcionar, também, como produtora não só nossa mas de outros projetos, de outros artistas, e isso passa a gerar um caixa, isso passa a gerar um dinheiro pro Dimenti. Então, se eu trabalho com produção, e ensaio, e atividades do Dimenti grupo, e atividades do Dimenti produtora, eu vou receber por essas quatro vertentes. Se eu, só, trabalho no ensaio e nas atividades do Dimenti, enquanto grupo artístico, eu, só, vou receber por essas duas funções. E, aí, a gente conseguia equilibrar da forma mais justa possível aquele contexto, aquele período, aquele projeto, e,

obviamente, isso era muito repensado a cada mudança, né. De grana, de formato, de onde vem o dinheiro e como vai, enfim. Então, eu não sei se isso é um... é esse tipo de recorte que você fala no sentido de, durante o funcionamento do grupo, o enfoque é sociopolítico, né, de funcionamentos e de acordos, ou se não é mais. O que eu diria era isso.

LV - Tem uma coisa que você não tocou, mas que eu queria saber em que medida isso impactou também, mas, quer dizer, você tocou de passagem assim, mas é que a própria constituição dos fóruns e dos colegiados e qual a participação de vocês nisso, nessa construção dessas políticas públicas também?

FO - Ah, sim. Então, o que é que acontece até à criação, à separação da Secretaria de Cultura da Secretaria de Turismo, que foi quando... que aconteceu no primeiro mandato de Wagner, Jacques Wagner. Quando teve essa separação, criou-se... voltou... voltamos a ter, aqui no Estado da Bahia, a Secretaria de Cultura, a equipe que assumiu a secretaria abriu um diálogo muito forte com a classe, e, nesse sentido, passamos a ter reuniões, até, frequentes, desde reunião com eles, com os representantes, com Márcio Meirelles, na secretaria em que ele era o secretário, com Gita, né, Gisele Nussbaumer, que tava como presidente da Fundação Cultural. Então, foram pessoas que abriram as portas, e a gente passou a ter um diálogo com encontros que aconteciam ou na sala do coro do TCA ou em espaços do... que tinham disponíveis do próprio governo, dos espaços culturais. Isso, essa possibilidade de organização gerou, também, uma demanda nossa, enquanto classe. Então, porque se a Fundação, se a Secretaria de Cultura precisa, por um momento, se reestruturar pra isso e entender as demandas da classe, então, setorialmente, passaram a acontecer esses encontros para além desses encontros com a instituição, com a secretaria, com o estado. Então, a classe da dança se mobilizou pra fazer os encontros de um fórum de dança. O mesmo aconteceu com teatro, o mesmo aconteceu com artes visuais. Então, cada qual passou a olhar pra suas, pra sua classe, pra suas necessidades, pra suas demandas, o como é que tava, o como é que queria que estivesse, como é que poderia estar. Isso, obviamente, a gente tinha. Enquanto isso acontecia, a gente já estava muito próximo da classe da criação de dança, que sempre foi... no primeiro momento do Dimenti, a gente tava, sempre... ao mesmo tempo em que estava atrelado ao teatro e à dança, não estava atrelado nem a um nem a outro. Porque o que a gente produzia, que a gente dizia que era dança, a dança dizia que era teatro, o que a gente dizia que era teatro, o teatro dizia, a classe de teatro dizia que era dança, então, a gente, sempre, saiu ali namorando com os dois, mas não se encaixando, nesse início, prioritariamente, em um. Quando tem, de fato, essa possibilidade de abertura, com diálogo, com a Secretaria e com a Fundação Cultural e o diálogo setorial com a classe, a gente já estava mais próximo dos criadores e da criação do pensamento em dança, e, por conta disso, nossa atuação foi toda ou quase toda ela no setorial de dança, no núcleo de dança, nas discussões da classe. Obviamente, nos interessava saber o que tava acontecendo com as discursões de teatro, que era... que a gente também tinha uma proximidade, nenhuma, com artes visuais, a gente não teve muito contato com essas outras, com as outras linguagens, mas, de dança, muito fortemente e de teatro, também, por conta dos nossos interlocutores. E esse diálogo ia pra além de... o diálogo com a secretaria ia, em determinado momento, e eu vou citar um evento muito específico, que foi com Um Dente chamado Bico até, que a gente ganhou o edital, que, se eu não me engano, era um edital no valor de cem mil [reais], e, pela primeira vez, a Fundação Cultural ou o Fundo de Cultura, não me lembro a entidade que cuidava desse edital especificamente, eu acho que era a Fundação Cultural, não pagou o valor total, não contemplou o projeto com o valor total que ele solicitou, então a gente pediu cem mil [reais], porque a categoria era de projetos até cem mil [reais] e a gente pediu cem mil [reais], e nós fomos contemplados com setenta mil [reais]. E isso gerou, por exemplo, um diálogo e um impasse, a gente entrou com um recurso, a gente tinha entrado tipo com um processo contra a Fundação Cultural que, pro nosso caso, não mudou a decisão da comissão, mas mudou o posicionamento para os próximos avaliadores. Isso, eu acho, uma vitória muito plausível, não foi pra gente naquele momento, mas foi pra gente a partir daquele projeto, que foi aprovado. O projeto era de cem mil [reais], e nos contemplaram com, apenas... nos contemplaram com setenta mil [reais], porque o Dimenti era microempreendedor, poderia capitar este complemento em outra, em outro fomento, e assim, também, obviamente, com o argumento de que poderiam contemplar outros projetos, mais projetos. Mas isso não poderia ter sido feito enquanto precedente. A gente entrou com recurso, coisa e tal, isso não gerou nada, mas gerou um posicionamento da própria secretaria de que, se o projeto proposto foi

de cem mil [reais], e não tem nenhum campo no orçamento apresentado, que permita uma glosa, uma rubrica indevida, como, por exemplo, sei lá, um coquetel ou, no caso do Fundo de Cultura especificamente, captação de recurso - verba pra captador, isso não pode ter -, então, se não fosse uma coisa que estivesse no orçamento que não fosse permitido, o orçamento seria avaliado, mas ele não pode ser retirado, eu não posso... você tá me pedindo cem [mil reais], eu vou te dar oitenta e cinco [mil reais]. Se você está me pedindo cem [mil reais], e, no seu orçamento, está tudo coerente, eu não posso mexer no seu valor. Eu posso contemplar ou não o seu projeto, mas o valor contemplado vai ser o valor solicitado. Então, seja por diálogo tranquilo de escolha de uma tarde na sala do coro com a classe toda reunida, seja de uma forma mais incisiva com um discurso, sabe, brigando mesmo, discordamos e fomos entrar com os recursos cabíveis para resolver, reaver isso. A gente acha que o nosso posicionamento e a nossa atitude, enquanto grupo, enquanto instituição, enquanto organização mesmo, colaborou e muito com a política, o melhor funcionamento da política cultural no contexto aqui.

LV - Massa. Aí, vou cruzar, agora, duas coisas que me interessam, que é a relação. Você já veio tocando nisso de alguma forma. Mas, de uma forma mais objetiva agora, é uma relação de hierarquia e de autoria. Como você observa essas duas questões no processo do grupo?

FO - Hierarquicamente e esteticamente era muito claro: Jorge é diretor, ele assinou vários trabalhos, direção: Jorge Alencar. Particularmente, isso não me tornava menos autor do trabalho, não me tornava menos, não me trazia menos propriedade sobre aquela coisa. Muito, pela forma como aquilo ali tinha sido, pelo processo que aquilo ali, que aquele trabalho, determinado trabalho foi feito, que é: a gente participava de todo o processo de decisão de qualquer coisa, de cenário, figurino, de música, de constituição da cena, tudo era muito discutido, mas Jorge assinava a direção, porque, geralmente, ele não estava em cena na maioria das vezes, era quem tava de fora, era quem tinha proposição, era quem, obviamente, trazia pra gente os interesses que ele via ali à disposição naquele trabalho. Então, hierarquicamente, ficou muito clara a direção de Jorge Alencar na parte artística, e a direção de Ellen na gestão e na produção dos trabalhos. Mas isso, em nenhum momento, particularmente, para mim, nunca me tornou ou me fez me sentir menos autor de cada trabalho, porque eu via, ali, também, naquela obra, as minhas escolhas, ou meus questionamentos, os meus interesses. Então, absolutamente, todos os trabalhos do Dimenti, eu considero como meus trabalhos. Aquilo ali também é meu, aquilo ali é de minha autoria, porque eu participei daquilo ali, mesmo que fosse questionando determinada escolha...

LV - Mesmo que fosse, cortou, mesmo que fosse questionando determinada escolha, foi isso que você disse?

FO - Mesmo que fosse questionando determinada escolha apresentada por Jorge ou por qualquer um de nós - 'ah! discordo disso aí por causa disso e disso e disso, aquilo ali não foi levado em consideração' -, a autoria vai pra mim e além, vai além dessa linha lá que dizia 'direção de Jorge Alencar', era da forma como a gente entendia que a gente produzia coisas. Óbvio que Jorge tem uma assinatura muito forte, ele era o diretor dos trabalhos, mas a autoria, sempre, foi coletiva, né, compartilhada.

LV - Mas, em termos, assim... você fala de uma sensação sua, você falou, muito particularmente, a sua forma de observar isso. Mas, quando você pensa isso em termos contextuais também, você acha que quem olha pra essa assinatura de Jorge, como diretor, reconhece, em Jorge, o autor da obra ou consegue reconhecer, no Dimenti, uma autoria compartilhada?

FO - Eu acho que consegue ver, eu acho que consegue reconhecer, no Dimenti, uma autoria compartilhada. Óbvio que assim, né, tipo, eu entendo que vai ser difícil, de alguma forma, talvez, pra quem tá de fora separar, - 'ah! o Jorge tem uma assinatura artística muito forte' -, mesmo os trabalhos que ele criou fora do Dimenti, como, sei lá, A Lupa e A Mulher Gorila - de que eu também participei -, você conseguia perceber, naqueles trabalhos, a lógica de criação dele, que ele vinha desenvolvendo nos trabalhos do Dimenti. Então, nesse sentido, é realmente bem misturado, eu entendo, imagino que deva ser difícil. Mas, como até essas escolhas, essa... a forma da gente criar, a forma da gente entender a criação mesmo, a elaboração, proposição e das escolhas pra cena, o que é... isso bagunçava um pouco, eu te digo por que: por exemplo, o meu trabalho autoral, o que eu fiz ainda dentro do contexto do Dimenti, o Edital, embora seja um trabalho meu, eu assino a direção. No caso de edital com Léo e com Neto, Léo França e Neto Machado, eu assumia a direção com eles,

mas eu entendo que a lógica que é criada... o trabalho se aproxima muito da lógica que, que foi criada em todos os trabalhos do Dimenti, então, nesse sentido, que eu acho que a autoria... a gente conviveu tanto tempo, diariamente e fazendo, sempre, esse exercício de criação e direção que rola, é quase que... vira uma nuvem, vira um corpo só, então, têm as partes de um todo, aquele jogo, né, o todo, como é o todo, é todo um questionamento que se faz, em que todos são as partes, e as partes não são o todo, enfim, eu não vou me lembrar agora, mas o que eu quero dizer é...

LV - O todo tá na parte, e a parte tá no todo, né?

FO - Isso, o todo tá na parte e a parte tá no todo. Então, a gente entende que Jorge assina, tá, mas, pra ele assinar aquela composição ali, tudo, ou quase tudo, muito do que ele alinhavou, do que ele costurou foi criado a partir de nós, de cena, de proposição de cena, de texto, de tudo. Então, Jorge, ele sempre diz, ele, até, diz que ele é a figura da costureira, ele é quem vai alinhavar, colocar aqui, puxar pra lá e tal, mas muito da proposição dos elementos, das escolhas de textos e tudo partia da gente. Então, nesse sentido, eu acho que dá, sim, pra cada um de, tipo, é uma autoria coletiva, embora, assinatura de Jorge, e que acho que pode, sim, criar essa dificuldade por ter essa semelhança entre os trabalhos individuais e os trabalhos de todos, as minhas escolhas estéticas de edital estarem muito próximas do que eu estava habituado, da forma como eu estava habituado a criar durante os quatorze anos ou doze anos anteriores em que o Dimenti funcionava. Então, uma coisa tava junto da outra. Eu aprendi a criar artisticamente, minha formação artística é no Dimenti. Então, se aquele ali... não só minha, como quase todos os integrantes, a gente era muito novo, então, a gente começou a criar e entender criação artística juntos. Então, isso, de fato, misturava, mistura, a gente vira, quase que, uma massa, né, um bloquinho, todo mundo, quase, pensando junto, da mesma forma, entendendo e tendo as mesmas escolhas, nos mesmos interesses e afinidades. E isso borra a autoria. Embora a hierarquia seja clara, a autoria é de todo mundo, mas a hierarquia está muito clara. Jorge assina a direção.

LV - Entendi. Amigo, uma coisa, assim, que, só pra fechar a conversa da gente, é assim. De alguma forma, a possibilidade de se ter um edital de manutenção foi uma demanda da classe, né, a classe começou a se organizar e começou a demandar um tipo de edital que desse condições aos grupos de se manterem e não ser só edital de circulação e edital de criação, mas que desse a possibilidade desses grupos terem um trabalho mais continuado, isso surge como uma demanda da classe, né, a gente que acompanhou isso durante... principalmente, aqui na Bahia, a gente reconhece muito a abertura desses editais como essa demanda. No entanto, assim, eu consigo mapear já, hoje, cerca de dez grupos mais ou menos de dança e de teatro, que, após viverem essa experiência da manutenção, pararam de trabalhar coletivamente naquele formato juntos, né. E vocês, do Dimenti, mais especificamente, nesse edital da Petrobrás, a gente teve o Dimenti, o Dirceu, a Dani Lima e o Couve-Flor, que ganharam o mesmo edital e que terminaram após o edital de manutenção. O Couve, na verdade, o Couve termina ali no final do primeiro ano, anuncia o final e, aí, no segundo ano, já é performatizando esse fim, mas os outros entendem essa finalização após esse edital. Queria entender um pouco como é que você observa isso, assim, observa essa experiência dessa convivência, dessa rotina e dessas necessidades do edital de manutenção tão almejadas, mas que, em algum momento, também, fez com que essas estruturas ruíssem. Qual é, o que é que você percebe nesse contexto?

FO - Hoje, já até pensando nessa nossa conversa, eu me lembrei desse contexto, né, dessa coisa que aconteceu, que não deve ser um... não foi o alinhamento dos planetas que fez com esses... não foi coincidência do destino que fez com que esses grupos acabassem ou mudassem, pelo menos, a forma de funcionamento, com esses editais de manutenção e, especificamente, com o edital de manutenção da Petrobrás. Porque a gente já tinha ganhado outros editais de manutenção, dois daqui do governo, um, que, salvo engano, foi de um ano só ou um pouco mais de um ano, e esse da Petrobrás, também, era de dois anos. No nosso caso, especificamente, a gente já tava entendendo, eu acho que, inconscientemente, também, a gente já tava percebendo que, inconscientemente, não os interesses, a forma de criar e as agendas, inclusive, já estavam começando a chocar, por várias... por exemplo, Márcio... foi quando vocês começaram a trabalhar com o VAGAPARA, fundaram o VAGAPARA, e, obviamente, isso gera muitas demandas, e projetos, e coisas, e, em algum momento, isso começa a gerar conflito de agenda no Dimenti. E, aí, Márcio tem esses dois grandes projetos, mas não só Márcio, Márcio e Paula, esses dois grandes projetos em mãos, que são o Dimenti e o VAGAPARA. O que, antes, a gente estava acostumado a ter uma exclusividade, a gente passa a não ter. Então,

desde este tipo de coisas, no nosso caso, né, agora eu não sei se, por exemplo, se essa possibilidade de fazer um projeto, no caso da gente, a gente nem anunciou o fim do grupo depois. A gente entendeu esse fim do Dimenti, também, durante o projeto. É tanto que, fim de Tome isto ao Coração, isso já foi dito que aquele era o último espetáculo do Dimenti. Ali, já foi o final do Dimenti, já foi o espetáculo que trabalhava... o tema do espetáculo era o fim, o fim das coisas, o encerramento de qualquer ciclo de vida, de relação, de tudo, era o fim, o tema do espetáculo era esse o fim. E, aí, no segundo ano do manutenção, o que é que tinha, tinha o espetáculo Tome isto ao Coração, cujo tema era o fim. E tinha um longa-metragem que Jorge dirigiu, que foi Pinta, que foi uma retrospectiva do que a gente já havia feito, que, também, é uma forma de prestar uma homenagem à nossa história, então Pinta é quase que um remake, adaptado de coisas que a gente já tinha...

LV - Um remake o que? Desculpa, um remake?

FO - Um remake adaptado de coisas que a gente já tinha feito artisticamente em cena. Então, um elemento d'O Alienista, que era a galha na cabeça em todas as atrizes, todas as atrizes tinham galhas na cabeça, plantas na cabeça. Em Pinta, tinha uma cena com Fafá de Carvalho, se eu não me engano, ela fazia uma cena com uma atriz com uma planta na cabeça. Então, a gente começou a... Jorge com os outros roteiristas, que foi Ellen, Mateus, Neto, Léo, enfim. O que você precisar, inclusive, de bibliografia e de informação mais precisa do Dimenti, eu posso te passar tudo, tá, porque eu tô falando assim, sem pensar, posso tá cometendo algum errinho de... esquecendo alguém ou mudando datas...

LV - Tá. Isso daí eu ia te pedir no final, assim, porque você, principalmente, deve ter este material digitalizado, então, se você puder me mandar os programas que você tiver dos espetáculos, cartazes, essas coisas, pra mim seria ótimo assim, pelo menos, de uma retrospectiva dos [aspectos] mais relevantes assim dessa conversa da gente assim.

FO - Super rola. Falei disso e perdi o fim da meada.

LV - Tá, você tava falando que, de alguma forma, já era uma, era o fim do...

FO - Ah, o que acontece já era... a gente, de fato, assumiu: já publicitou que aquele era o último espetáculo do Dimenti. Era o fim do grupo, então, o espetáculo cênico foi dirigido por Alex Cassal. O tema era o fim, a temática era o fim das coisas, o fim. Pinta, que foi o longa-metragem que Jorge dirigiu com a gente do Dimenti e com muitos outros artistas que participaram do filme, era esse remake, adaptado de contextos ou situações ou cenas, que a gente já tinha trabalhado anteriormente nas nossas obras. E o terceiro produto foi uma exposição, que, na verdade, foi uma exposição... exposição... não era fotográfica, mas era de vídeo, sobre o filme. O nome da exposição era Fina, então foram esses três produtos no encerramento da Petrobrás: Tome isto ao Coração, a peça Pinta, o filme e Fina, a exposição, sendo que Fina era a exposição sobre o filme. No meio do caminho, a gente já entendeu que, quando a gente venceu um projeto, que era cada qual pensando no que gostaria de fazer, talvez, quando a gente propôs aquele projeto com Jorge - Jorge propôs aquele projeto -. Inicialmente, tava claro pra ele que, talvez - tô pondo uma hipótese aqui -, quando a gente propõem um exercício de o que, cada um de nós, artistas, né, o que eu quero fazer agora? O que eu, Osório, quero fazer agora? O que eu, Paula, quero fazer agora? O que eu, Márcio, quero fazer agora? E, assim por diante, era quase que, assim: O que eu quero fazer agora no Dimenti? Mas virou pra uma coisa de "o que eu quero fazer agora da vida", então, deixou de ser dentro do contexto Dimenti pra se abrir pro mundo. Então, nesse sentido, quando abriu pro mundo, não sei se de forma consciente pra gente naquele momento, não fazia mais sentido continuar com aquela formação daquele jeito. A gente, ainda, até, demorou um tempo pra entender como seria. A gente, naquele momento ali que a gente falou "esse é o último espetáculo do Dimenti", o grupo acabou, o grupo com esta formação nuclear acabou. O que vem a seguir, a gente não sabia, a gente, de fato, não sabia, porque, ok., o grupo acabou, mas a produtora vai continuar, e a produtora é o mesmo nome: é Dimenti Produções Culturais Ltda. Então, a produtora vai continuar produzindo projetos diversos e projetos meus, de Jorge, que continuamos ali, no braço da produtora. Então, como é que é vender, continuar vendendo, produzindo Tombe, sendo que já não era mais o grupo Dimenti, mas era um projeto da produtora, que era assinado por Jorge, que tinha sido criado no Dimenti? Então, naquele momento, quando a gente acaba o grupo, a gente, realmente, não sabe... a gente não sabia o que era nem de como funcionaria. A gente não sabia o que, a gente tinha continuado, digo eu, Jorge, Ellen e Léo e Neto, que entraram, se aproximaram, naquele momento, também, mas, assim, oficialmente. A

gente não sabia como seria, a gente... somos um ambiente de criação, a gente não é mais um grupo, a gente é um ambiente de criação e produção, a gente é uma plataforma, a gente começou a pensar em formas de entender, de definir, engavetar, na verdade, o que a gente era, embora fosse muito confuso pra gente entender aquilo naquele momento. Isso gerou, obviamente, questões afetivas de ter, o que é que acontece, ok., acabou: o grupo, o Dimenti não existe, continua produtora, produtora que, também, é Dimenti. O nome da produtora é Dimenti Produções Culturais, que fica produzindo projetos de Jorge, de Osório, de Neto... e, aí, a gente, na prática, quase que não acaba o grupo, né, a gente muda só, a gente continua produzindo as coisas, o Jorge, enquanto produtor, assinando, e a gente, obviamente, se entendeu como, de fato, um grupo de... somos cinco artistas, associados, que produzem os nossos... nós produzimos os nossos trabalhos. É uma outra forma, era uma outra forma de entender o nosso funcionamento, que... não, necessariamente, os nossos trabalhos. O trabalho que eu fosse criar, a partir daquele momento, teria de ter Jorge, Léo e Neto, da mesma forma que o de Jorge - eu não necessariamente participaria -, então, a gente tinha uma independência maior com as nossas propostas, mas, ainda assim, nós éramos um núcleo criativo. Nós éramos artistas associados, e, aí, o louco, o inusitado é que a gente se viu, por exemplo, depois de todo esse processo, inscrevendo-se, novamente, num edital de manutenção de grupos, sendo que o Dimenti, enquanto grupo, já tinha se findado. A gente tinha o Dimenti, essa nova configuração que a gente não sabia, exatamente o que era, mas que era de artistas associados, que tinham interesses em comum e que queria continuar produzindo. E a gente se inscreve no edital de manutenção de grupos, que era no que a gente se encaixava, apesar de não ser grupo de gente, e a gente é contemplado, e a gente monta mais um projeto de dois anos. Entendeu? Então, é uma confusão minha. Assim, a gente passou por um momento de se entender como é que a gente funcionaria, como é que a gente se defenderia, se defender no sentido de nomear e não, de defesa, a defender, 'ah! vou defender o espetáculo como dança', porque o espetáculo de dança, aqui pensado... Somos um grupo? Não somos um grupo? Somos um coletivo? Não, não somos um coletivo. Então, como é que a gente vai se definir? Como é que a gente vai se apresentar? E, isso, a gente foi entender com o tempo. Mas, até a gente entender, até a gente se organizar naquele momento, isso gerou questões pra quem continuou debaixo desse guarda-chuva, nesse ambiente criativo, dessa plataforma Dimenti, que, no caso, foi eu, Jorge e Ellen, a gente continuou. E os meninos, Vanessa, Márcio, Paula não queriam.

LV - Você não acha, por exemplo, que, pensando naquela discussão que a gente tinha tido lá atrás, das relações dissintêneas, né, que compõem o próprio grupo, que constitui a comunidade, né. Pensando nesse dissenso, na finalização do grupo também, você não acha que essa ruptura, de que você fala, se deu, em grande parte, por não ter sido, não ter dado aos outros a oportunidade de escolher continuar ou não nessa nova cara do Dimenti? Por exemplo? Ter sido, de certa forma, uma decisão arbitrária, diferente do que seria...

FO - Unilateral.

LV - Exatamente, assim, quem poderia, na verdade, escolher ficar, ficou?

FO - Entendi, entendi. O que é que acontece, naquele momento em que o grupo acabou, já estava, meio que, dividido, assim, já era um... quase que ambientes. Então, Jorge e Ellen e eu éramos um grupo, e eu, Márcio, e Lia, e Vanessa, e Paula éramos o outro [grupo] tipo, eu era a intercessão de dois polos...

LV - De um grupo dentro do grupo, né?

FO - Um grupo dentro... dois grupos dentro do grupo. Quando a gente resolve findar, acabar o Dimenti, aquilo ali era o fim de fato: a gente não trabalharia, não continuaria a priori, ao meu ver, especificamente, achei que não teria ruído, porque o Dimenti acabou, então, a gente ou vai... sei lá, vai vender um outro nome e vai virar outra coisa. Mas, ao mesmo tempo, se a gente cria um outro nome, a gente perde tudo o que a produtora tinha criado. E a gente continua levando, e isso, de fato, aí, vira o que acontece, a gente acabou o grupo, mas, aí, a gente vai continuar, a gente, de alguma forma, a gente manteve o nome vivo e isso pra quem tá de fora é difícil desassociar - 'ah! o Dimenti acabou, mas continua existindo, e, aí, nessa existência, essa existência não é partilhada com Márcio, com Paula, com Lia e com Vanessa, essa nova existência. Então, eu entendo isso que você fala, embora não tivesse sido uma coisa deliberada.

LV - Sim, entendi.

FO - Isso não foi organizado dessa forma, isso aconteceu dessa forma, e, obviamente, gerou questões, gerou problema, gerou dificuldade de entendimento em ambos os lados.

LV - Não foi Temer e Dilma, né?!

FO - Não, é, não foi Temer e Dilma, não foi, mas enfim. Foi a forma como as coisas foram se dando até acabar e, também, como elas se deram depois de acabar, de forma não deliberada e que acabaram gerando todos os ruídos que aconteceram naquele momento.

LV - Menino, agora que eu me dei conta, também, de que vocês são os recordistas: na minha entrevista, vocês são os recordistas, porque vocês ganharam duas manutenções aqui, uma manutenção, da Petrobrás, e uma manutenção pós-fim do grupo, né. Então, foram quatro manutenções que vocês tiveram a oportunidade de...

FO - Isso, quatro manutenções, é. Eu posso até confirmar contigo, passar direitinho as manutenções, com o ano, de quando começou, de quando terminou, nome de cada um, eu posso ver se eu faço esse apanhado de material lá e te mandar, porque, se não foram quatro, foram três, e eu posso estar confundindo as coisas aqui com outro projeto grande, mas eu posso fazer esse apanhado todo e te mandar.

LV - Eu vou, quando a gente terminar, aqui, a nossa conversa e fechar, eu vou te mandar uma mensagem pedindo esse material, que é o material gráfico do que você puder me disponibilizar e, se ainda tem algum site, se ainda tem o histórico de vocês online, se ainda tem alguma coisa que eu possa ir lá pra poder dar uma olhada.

FO - Entendi. Tá. Manda aí. Mas site já não tem, a gente só tem a página no Face e as redes sociais.

LV - Tá, mas a página do Face tem o histórico?

FO - Não, não tem o histórico antigo, não. Até, porque não tinha sido... enfim, ela é mais pra cá, né? O Facebook, as mobilizações virtuais são mais pra cá, então, não tem, eu acho que não tem nenhuma plataforma, não, este material mais antigo, talvez, no YouTube, tenham os espetáculos, que eu acho que tem, mas posso te confirmar. Não sei se tem eles na íntegra ou se têm trechos dos espetáculos, mas isso a gente tinha achado na Internet.

LV - Tá. Dos espetáculos, eu tenho um box, eu tenho um box até o Chuá, né, não tenho a partir de Chuá.

FO - Não tem a partir de Chuá... tá. Eu, Um dente chamado Bico, a gente não... ninguém tem mais, tipo acabaram, e o que a gente tinha, a gente começou a mandar pra projeto, e perdemos, tipo não temos, talvez a gente até tenha o arquivo, mas não tem o DVD, dos outros, acho que sim.

LV - Mas eu queria, principalmente, esse material gráfico agora, principalmente isso, assim.

FO - Mando, massa. Posso recolher, sim.

LV - Amigo, brigadíssimo, era isso. Que bom que eu consegui te encontrar pelo menos virtualmente.

FO - Tá. E se precisar de outros encontros, assim, de boas, tá. A gente pode se organizar e fazer.

LV - Tá. Tem alguma coisa que você queira falar, ainda, antes de encerrar aqui?

FO - Não.

LV - Tá.

Entrevista com Isabela Silveira – 17/02/2018

LV – Lucas Valentim

IS - Isabela Silveira

LV - Lisa falava que nunca foi chamada por ninguém pra fazer algum outro trabalho além dos seus autorais no VAGAPARA, fora eu. Então tipo, tinha uma relação de que eu tava dentro fora ao mesmo tempo, de que eu fazia parte de uma... Que tinha um... Por mais que a gente dissesse que eram vários formatos, ali coabitando, tinha um jeito de trabalhar que às vezes parecia que ela não tava tão dentro...

IS – Sim.

LV - Pela formação em Teatro. Pela forma mais tradicional de organizar o pensamento. Então ela disse que se sentia muitas vezes dentro e fora... Eu disse...

IS - Da coisa!

LV - Da coisa! Eu disse “poh, eu nunca tinha pensado... nisso assim”. Que de fato ela nunca trabalhou em nenhum outro projeto que não fosse... os projetos comuns que ela tinha que fazer o trabalho autoral dela... Nunca foi chamada pra trabalhar em nenhum projeto, somente agora no... E foi a única do VAGAPARA que teve isso, mas também tinha uma outra relação com a... com a contação de histórias, também não era tão propositora dentro... do coletivo.

IS - É, mas eu acho que tem uma questão de Lisa... que é.. Vai dar pra ouvir? Tem certeza?

LV - Tô na dúvida.

IS - É...

LV - Agora é mais importante pra mim escutar você do que eu, então vou botar bem assim pertinho.

IS - Uma coisa interessante em Lisa é porque Lisa... Lisa gosta de ser mandada, mas Lisa tem uma coisa que eu observo nela e eu tento não fazer em mim. Que é essa coisa de se narrar... você se narrar... De dizer: eu sou assim, eu sou assado, eu sou desse jeito, eu sou do outro... Você se aprisionar em formatos e não conseguir depois se alterar, entendeu?... É... Então Lisa tinha uma coisa de “eu não sou... eu sou... eu quero e...”. É muito difícil. “Não, não me coloquem não no projeto porque eu vou pro Rio de Janeiro”. E a gente lá, e ela foi a única que não terminou os projetos do VAGAPARAÇÕES. São coisas que... a gente conseguiu confrontar por causa do afeto por ela e porque ela é muito boa de trabalhar... com todas as questões. E a coisa de autocondescendência... autocondescendência, demais, ela é... agradável, incrível, boa de trabalhar, inteligente, capaz... brilhante em vários momentos, mas tinha uma coisa de “mas se eu não fizer vocês vão ter que entender”. E aí a gente que estava ali nessa micro dinâmica de sustentação dizia “eu não vou não”, que é um pouco o que aconteceu comigo em campo de produção. Só que eu sei que eu buguei, eu sei que eu entrei numa depressão pós-mestrado, e eu saí. Me amarrei nas produções, eu tenho produção pendurada por aí, devendo dinheiro aos outros, umas coisas assim, que é um pouco de você se enrolar porque você não se conhece, *nãñãñãñãñã*... Lisa também bugou... Eu tenho... Então eu também deixei as coisas em aberto de produção, onde as pessoas mais contavam comigo, e Lisa era super fácil de deixar a gente na mão, por questão – na verdade, uma depressão oculta, é uma pessoa super funcional que a gente não percebia que na verdade ela tava deprimida. A segura de Lisa... Agora Lisa é outra pessoa, de novo, trabalhando numa escola com uma clareza... E eu digo: “saia das redes sociais, bicha.” Que a rede social empurra você de novo pra um lugar de se narrar, de ficar assim numa pressão de elaborar as questões... e a gravidez me deu uma dimensão de tempo, que tem coisas que é só no próprio tempo... que a gente acha que o tempo psicológico não precisa. Que se a gente ficar ali friccionando a gente vai conseguir adiantar esse processo e na verdade não. Então se eu pensar muito sobre o assunto eu vou resolver essa questão. A gente nunca acha aquilo que tá na altura correta e não tá conseguindo enxergar pelo panorama adequado, sei lá. Aí é... eu entendo a questão dela e consigo, é... talvez visualizar com mais clareza até do que a minha. Tenho certeza que ela me visualiza... Mas são... linhas gerais, assim. Tanto eu quanto Lisa temos algumas coisas meio controversas assim né? Porque não despertam tanta segurança. Apesar de sermos competentes, apesar de sermos corajosas, de fazer. O risco da gente se embolar... tá aí pairando, é um fantasma ou um... é um fantasma mesmo né... matar ele, mandar ele embora. Que eu tô lá, olhando Tereza assim, eu digo: Meu Deus, isso daí tá dando tão certo que eu não posso enlouquecer, porque senão eu não, eu vou... fazer alguma coisa pra estragar. Porque no erro eu sei lidar. Na falta eu performo, na fartura eu fico sempre confusa. E é muito difícil. Nesse dia que eu falei isso: Teresa caiu da escada. Não fui eu, não foi a tia de Deo. Não se machucou, nada, e eu continuar... eu tinha... não, é isso mesmo. Faz parte. Mas eu fiz: Oh, não fica chamando não, que atrai. Enfim, mas é bom... o VAGAPARA... o VAGAPARA é muito... muito... simbólico e muito importante na minha vida. Num nível em que poucas coisas foram.

LV - Vou voltar um pouquinho. Primeiro, como você quer ser citada?

IS - Isabela Silveira.

LV - Ótimo. É... e como você viu o encontro...

IS - Maravilhosa e mulher!

LV - Sei lá, porque Olga Lamas é Flaviany Lamas, ou Isaura Cruz é Isaura Tupiniquim. Que é nome artístico e o nome acadêmico... Mas como é que você viu... o movimento do encontro dessas pessoas, no VAGAPARA? O que moveu esse encontro? E como você reconhece como aquele momento inicial, assim de... de se juntar e formar esse coletivo? O que moveu esse conglomerado?

IS - Tem uma coisa assim... É... que é muito irônica né... que esteja na sua tese doutorado e tudo, que é Márcio, né? Márcio é uma força mobilizadora. Porque ele é empolgado, over e tinha uma estrutura que combinava a força de Márcio com um pouco da mobilização magoada com o DIMENTI. Aí ele encontra com você, que é uma força de organização, é na verdade de temperança. Em um nível assim... Que vem de uma outra lógica familiar e eu hoje cada vez mais eu percebo que as coisas estão organizadas assim... Uma outra lógica familiar, uma outra lógica de percepção. É o tipo de pessoa que nunca esteve provando pro mundo que precisava de amor, entendeu? Sempre veio assim... tranquilo com as coisas que chegavam pra você porque eram por merecimento. Então você merecia, você podia estar ali. Isso juntava com Márcio e Jorge, que é um equilíbrio por que é um... é tipo um...

LV - É um desequilíbrio que equilibra.

IS - É um desequilíbrio que equilibra. Porque é uma pessoa... extremamente sensata, e absolutamente não austera. Então é sobre uma inteligência da leveza, uma inteligência da flexibilidade. Jorge é uma das pessoas mais inteligentes que eu conheço. E ele consegue que achem que ele é tonto, assim... ele não tem menor problema com isso. Ele não quer vender seriedade e austeridade em nível nenhum... Mas ele é muito lúcido. É uma pessoa maluca, maluca, maluca. Eu seria também se eu tivesse a vivência dele. E não tem demérito nisso. Isso é maluquice dele pra... carregar o ambiente de maneira positiva, lúdica. E aí, era uma combinação muito... Então eu acho que Márcio, que já queria achar um... a nova família dele, encontra. E aí junta o VAGAPARA por funcionalidades. Ele é muito sabido, Márcio. Márcio é a pessoa mais... Ele é muito pragmático.

LV - Foi. E Lisa né. Que entrou um pouquinho depois. Quando Nilson sai, Lisa se aproxima.

IS - Isso! Que era muito por admiração e tal... um pouco de Márcio querer uma coisa mais do teatro... tem um pouco de vontade de ajudar... tem um...

LV - E tinha ido morar com a gente né... comigo e Jorge - ela foi morar comigo e Jorge...

IS - É isso... Tem um negócio aí... tipo assim.

LV - De um encontro que rolou ali né... Ela tava no lugar certo, na hora certa, também, ali.

IS - Tinha uma coisa meio cômoda assim, alguém que não negaria a participação com alguém que merecia a participação. Então eu vejo como um desejo de Márcio de fundar um outro espaço e ele consegue. Porque ele é um criador de laços mesmo, enfim... Assim, não tem... Eu sou amiga de Márcio há tantos anos porque eu nunca fui a musa dele, nunca. Márcio sempre quis musa. E por isso talvez eu tenha ficado com o meu lugar por tanto tempo... Porque eu nunca tive... nunca fui a musa. Eu sou de um pragmatismo de bastidor na cabeça dele. Eu nunca vou ser a mais brilhante, a mais bonita, a mais não sei o quê... nunca. E isso pra mim era muito cômodo. Como... como lidar... Como construir um trabalho com afetos que eu tolero e que não vão me fazer mal? Nenhum era mal, ninguém é... apesar de Márcio ter metido o pé pelas mãos com você, que eu acho que é uma maluquice, um caso à parte. Ninguém é escroto... Eu acho que ninguém é escroto, eu nunca vi ninguém mesmo querendo derrubar. A gente nunca gastou energia pra botar o outro pra baixo que eu vejo em outros lugares, com muita clareza. E aí, era assim. Esse reconhecimento de um panorama afetivo possível, e de trabalho rentável, em termos de investimento de energia, investimento de recurso, captação de recurso e tal. Eu nunca achei ninguém intolerável, apesar de fazer alguns... é por puro amor, é como se fossem irmãos mesmo, assim que você diz: “aí que saco, de novo, Olga com essa conversa, ai meu Deus do céu Jorge com esse negócio...” é como... não vou deixar de amar, não vou deixar... Quando fala a mais difícil, a minha relação mais difícil, pra mim é com Paula. Sempre foi. Se eu manter a distância segura da... por quê quando ela se bate e dá uma patada, eu não quero ser alcançada pela patada porque eu me magoo... então basta se eu andar dez passos pra trás, ela não me bate, então tá ótimo. E eu mesma não saio da órbita, né? Então é muito interessante como a gente faz... E eu iria pra qualquer lugar né, porque eu... eu gosto de trabalhar. Eu não achava ninguém insuportável.

LV - E essa coisa da colaboração? Ela surge na sua vida a partir do VAGAPARA ou você já observava essas relações colaborativas antes, em outros exercícios?

IS - Minha terapeuta dizia que eu tenho problema de ser útil, né. Que eu quero ser útil, quero ajudar. Eu tô lá né, com um grupo com quarenta e três... mil mulheres me enlouquecendo... Cento e dez grupos, filha, o que tem de pessoas imitando o “eu aceito e ofereço”, e eu quero ajudar as pessoas. Não sei se é uma maneira de dizer ao mundo que eu sou útil, vindo de um histórico onde as pessoas

dizem que eu sou uma inútil e mereço pouco respeito e pouco afeto, não sei se é porque eu acho que eu não mereço afeto, e aí se eu for útil as pessoas me toleram. Eu tenho mais... um pouco... atualmente eu tô pendendo mais a essa filosofia assim: eu acho que eu sou muita chata só, mas se eu for útil as pessoas me toleram. Aí eu parei de deixar de ser... deixei de ser útil, e assumindo mais ficar mais sozinha assim, tipo... faz bem.

LV - E o movimento de ser mãe também né?

IS - É...

LV - O movimento de...

IS - E é super difícil tá sozinha assim, as pessoas não ajudam elas somem... Elas somem. Que a maternidade é tão cheia de coisa em volta... que ninguém se aproxima. Deixa lá. Você acha que você nunca vai entender “ser mãe”... é tanto tabu. Os amigos não chamam pra você fazer mais nada... tipo assim, marca uma cerveja dez e meia da noite, eu não tenho como tomar uma cerveja dez e meia da noite. Sinto muito. Se vocês forem oito da noite eu vou, mas dez e meia eu não posso. Ninguém muda nada por você... Tipo assim, “é o.. é o cu... é o ônus da maternidade”. E não é gente, é o ônus que vocês estão me colocando pra minha maternidade. Não é intrínseco à maternidade. Mas nosso machismo e nossa sacralização da maternidade é tão absurdamente arraigada em nosso pensamento que a gente...

LV - Inutiliza né.

IS - É. Bem não adoecer e botar a culpa no filho... é muito bom ter filho depois dos trinta porque você já sabe quem você é então eu digo, “minha filha, eu te amo muito, te carreguei nove meses, por favor... por favor (ri).

LV - “Tenha calma” (ri).

IS - “Pare”, tipo chutando, me chutando, o povo com o filho... eu vejo as mães... as crianças beliscando o peito e puxando... eu fiz: não, “não me belisque! não me belisque... não me belisque! não me chute! o pé é meu, não me chute! não, não vai me chutar!” Sabe assim? Eu vou... Não vai! que maluquice é essa? Por que é que a mãe pode ser chutada? Que loucura é essa? Ah pois, tá... ninguém! A mãe não é um alguém especial não. Você já me partiu no meio... viada. Te amo muito, mas... E... então eu sempre fui muito, muito colaborativa. Eu fui resgatando isso. Desde a escola. Era boa aluna, ajudava quem não era bom aluno, *nãñãñã nãñãñã nãñãñã*. Sempre acreditei nas lógicas colaborativas. Só que o VAGAPARA é o primeiro lugar onde isso... “vou trabalhar no governo porque eu acredito na colaboração coletiva”. Um salário de merda, eu ganhava mil e oitocentos reais no Xisto. Mil e oitocentos reais, não é nem uma bolsa de Doutorado. Pra trabalhar de domingo a domingo naquela psicose... Cês viram, aquilo alí. O que eu fiz naquele teatro, pra dois meses depois que eu saí já terem desmontado tudo que eu tinha feito... (ri) ainda tem isso, nem pra dizer assim “deixei um legado”, eu não deixei nada (ri). É tipo, cê trabalha porque você acredita que você tá... que serve pra mim... que eu coloco o meu nome, tenho experiência, tenho currículo. E que serve pra um coletivo naquele momento, entendeu? Mas então é um trabalho no governo, é numa lógica colaborativa, porque ninguém aceitaria aquela merda. O VAGAPARA é um grande ensinamento sobre não se machucar na colaboração. Ou como ganhar também, não só doar, receber. Fazer trocas mais horizontais, invés de ser doação vertical. E aprendo muito... é muito sobre ônus e bônus, assim... Eu tenho uma coisa que eu falo sempre, a gente na Casa Preta: iam cortar a nossa água. A gente numa reunião, numa daquelas reuniões por causa daquela confusão. Daquelas confusões daquele povo da Casa Preta. A gente conversou e alguém... eu não podia porque eu tinha não sei o quê pra fazer, eu tinha um trabalho aí pra fazer, eu ia fazer outra coisa. Lisa não sei o quê, Jorge tinha... ninguém podia pagar a água. E eu lembro da gente com uma pilha de demandas, aí eu lembro de eu falar assim: “A gente tá entendendo que se ninguém pagar a água, vão cortar a água né? É, entendemos? Entendemos. Então tá, a próxima demanda é...” E eu lembro daquilo com muita clareza, eu fiz “é sobre isso”, ninguém botou a culpa em ninguém. Depois que cortou a água, outra pessoa que tinha um pouco mais de disponibilidade... Eu lembro de alguém que queria dormir, alguém falou “eu quero dormir, eu tô cansado, essa semana eu vou dormir. Eu não vou pra Coelb...Ô! pra Embasa tentar resolver isso”. E não era mais importante do que alguém que iria apresentar um seminário, porque não era. Mas não é porque era hipócrita, pelo menos não pra mim, e não tinha essa dinâmica de uma hipocrisia. É porque a gente sabia que no dia seguinte podia ser a gente que queria dormir, que quisesse dormir. Então essa dinâmica cíclica, essa possibilidade dos

papéis serem desempenhados por todos em algum momento, tendia a gente a lidar de uma maneira mais empática e generosa com as demandas do outro, porque talvez, talvez tenha sido o ambiente de convivência que eu tive, onde a gente tenha sido mais lúcido sobre as consequências das ações, com muita clareza assim, era “se eu fizer eu tenho, se eu não fizer...”. Tinha um pouco de... eu não sei, era um ambiente... eu não sei a palavra, veio aqui a imagem mas não consegui verbalizar... é um pouco entendimento sobre o que é estar em grupo sendo responsável por si. Essa autonomia colaborativa, ela existiu mesmo e eu não via em nenhum outro dos grupos, não. Não é comparável. E olha que nossos resultados artísticos disso tudo poderiam ter sido melhores. Quando eu olho a quantidade de público da gente... é pífia se a gente for parar pra pensar, pra importância do que a gente fazia. É... ninguém ganhou muito dinheiro, a gente não fazia, a gente fez poucas concessões coletivas, a gente queria fazer o que a gente queria fazer, o que a gente não queria a gente não fazia, fim. Se alguém me convencesse, se você me emprenhasse pelo desejo de fazer alguma coisa eu ia junto.

LV -Mas não por obrigação.

IS - Nunca por obrigação. Nunca fui fazer: “Ah, eu fiz essa merda porque Márcio mandou, ai que saco! Quem inventou foi Jorge. Ai, lá vem Paula pra...”. Nunca tive essa sensação em momento algum.

LV - Mas você começa a falar de uma coisa que é interessante pra mim, que é essa relação da potência criativa e da potência do estar juntos, a potência desse encontro, mas as dificuldades que esse encontro também provoca, né. Então escolher estar junto é lidar com esse dissenso, e é lidar com essa diferença também. E nessas distribuições de função e nessas relações mais fluidas que você observa no VAGAPARA, em algum momento isso gerou dificuldades? Assim, você observa como dificuldades? Não só como a potência, claro. Poder distribuir o trabalho é uma grande virtude né, é um grande porto seguro, você poder encontrar alguém que você distribui o trabalho com ela. Acreditando que ela vai dar o melhor dela pra fazer. Mas, às vezes não correspondia o que a gente esperava também, então como era que...

IS - Não... Eu tava numa sinuca de bico porque eu tinha a habilidade mais específica. Que era trabalhar com editais, tanto é que na hora que você assume mais com Olga a gente não passou em projeto nenhum... não passou em um. Quando eu botava pra fazer, a gente não teve um que eu sentei e disse “vamos fazer” e a gente não passou em nada. Eu tinha uma habilidade mais específica, sempre falei a língua do dinheiro, sempre falei a língua da concessão, sou uma pessoa de fazer concessão, concessão, concessão. Idiota inclusive. Do trabalho mais “labutar”, escrever em madrugada, lembro do “fragmentos”. Escrever “fragmentos”... eu é que falei aula de inglês, eu é que não dormi, eu que não liguei pro não sei o que, eu é que peguei o táxi, todos aqueles sacrifícios. Eu sabia que aquela função demandava isso... e que eu tava lá em grande... em grande medida, me comportando desse jeito porque minha sombra me dizia que eu precisava ser útil, que meu trabalho artístico não tava à altura, então eu precisava ser útil. Então eu ficava com a parte chatíssima, chata. Eu lembro de uma vez, de uma discussão do “verão cênico” ou do “quarta que dança” que eu mandei dizendo: “não pode ganhar, porque são duas alíneas diferentes... duas fontes de desembolso diferentes. Uma é fonte quarenta a outra é fonte zero zero... nãñã nãñã”. Em lembro do email disso, aí Olga responde: “eu vou perguntar a Alexandre Molina então”. Aí no dia seguinte, tipo, mandei muito tomar no cu todo mundo, todo mundo concordou. Aí depois diz: “Alexandre Molina diz que é isso”, aí eu me emputecei, disse: “que porra! Então, é isso que eu tô dizendo”, mas eu não tenho valor, entendeu? “Vocês não me respeitam”, mas na hora de pedir resposta da diligência eu servia, ir atrás de fazer a desgraça da retificação da nota fiscal eu servia. Na hora de ir lá falar com não sei quem eu servia, de rever processos, dar uma lida no edital, entendeu? Eu ficava muita puta, com a falta de valorização disso. E principalmente porque ninguém sabia fazer. Todo mundo achava que sabia fazer mas eu... é a primeira vez que eu tô falando disso, verbalizando. Era tão fácil de fazer o que eu fazia, que todo mundo criticava ou não levava a sério que na hora que eu deixei de fazer, os resultados não vieram. Então não era tão fácil, pera aí... É isso, assim “é tão fácil passar no edital... Passa, você tem mérito, você sabe escrever. Olga sabe escrever, Paula sabe escrever... Não é sobre...” Mas a gente passava em todos, porque que a gente passava em todos? Porque tinha uma... e eu não passaria... quando eu fui fazer sozinha eu também não passava, porque eu não tinha a perspectiva artística ou o currículo ou uma percepção criativa, válida, diferenciada. Nada disso.

Então era essa combinação que era... o yin yang mesmo. Mas era um negócio de o que valia era o Yin entendeu? E talvez... aí eu volto um pouco assim... aí talvez Lisa e Márcio sejam os que percebessem isso com mais... Jorge é muito apático. Mas Lisa e Márcio eram os que davam mais mérito assim, você sempre foi muito respeitoso assim, mas Paula e Olga eu sempre ficava “porra!”. E tinha em alguma medida uma competição de utilidade entre eu e Olga que hoje eu percebo. Já tinha percebido, mas assim, de quem era mais útil, quem era mais sabida. Eu lembro de um dia, tipo, ia sair o resultado de um edital. E eu sempre olhei o diário oficial, mas eu olhava o diário oficial porque eu olhava. Quando eu abri sete horas da manhã, Olga já tinha mandado um email às seis que ela já tinha lido o diário oficial, eu fiz: “porque ela tá fazendo isso?”. Era uma competição das “adulthas”, né? As adulthas: ela, adultinha eu. Eu fiz: “que maluquice, ó o que a gente tá fazendo, a gente se gosta tanto e a gente vai...” Tanto é que a nossa amizade trunca por causa de negócio do imposto de renda... se lembra disso?

LV - Foi “Mulheres”? Foi isso?

IS - Foi. *De Solos e Coletivos* eu acho, com o dinheiro dela. Que ela deu pro contador dela fazer o imposto de renda. Lembra disso?

LV - Lembro de uma história assim.

IS - Que é um email que você tava copiado.

LV - Eu lembro de uma história assim.

IS - É... Era um dinheiro que foi no coisa dela. Era o seu de solos, do interior (ela não tava... meio que não tava aqui), e aí eu disse: “É o imposto de renda amiga. Quer que eu faça?”. Não, eu tenho contador”.

LV - Aí fez e deu problema e não...

IS - Não, aí ele não fez. Ele fez só o dele, da parte dela, e não botou prêmio porque eu tinha dito: “Você pediu a FUNARTE o dinheiro? Ele pediu o dinheiro da FUNARTE? Você pediu a FUNARTE?” Foi “Arte Cênicas na Rua”. Você pediu a FUNARTE? Você pediu a FUNARTE? Você pediu a FUNARTE?”. Não tinha pedido. Eu sabia que tinha que pedir. Porque que eu sabia que tinha que pedir? Por que eu sou super eficiente? Não. Porque um dia eu fui a pessoa que tava do lado de lá, tendo que mandar....

LV - Sim...

IS - Aí ela fez: “vou mandar, não sei o quê, ele faz, ele isso... Depois tem retificação.” Aí depois, ele conseguiu, só que aí não muda porque é uma coisa muito específica às vezes... só quem mexe com imposto de renda vai saber disso. Você pode fazer detalhada ou simplificada. É a declaração do imposto de renda. Ele disse que quando você faz a retificadora, você pode acrescentar valores mas você não pode mudar a modalidade. Então eu tinha feito a dissimulação pra saber quanto era. E daria um retorno de...

LV - Simplificado daria tanto e...

IS - Vinte um mil, eu lembro disso, perfeitamente, era tipo dezesseis mil e deu nove. A gente perdeu sete mil reais porque eu não sei.... Porque eu sou arrogante, porque eu sou nojenta, porque eu sou chata, porque eu trato as pessoas mal, porque eu sou grossa. Então não vale... então joga fora o bebê junto com a água do banho, não me escutou. Mas quem sabe? O contador. Que não sabe.... O contador não sabe de nada, o contador não sabe cultura. Mas quem tá falando? Eu! Eu. Eu não sou contadora. Então é só o despeito, é a baixa estima. “Quem é você?” E aí foi uma briga. Eu fiquei super puta... Porquê... E aí eu fiquei puta porque na época eu tava terminando o mestrado, qualquer dinheiro era dinheiro, e aí... só que ela tava recebendo dinheiro do pai dela, da mãe dela, ela podendo pagar a porra do apartamento, enquanto minha mãe tava despachando as minhas coisas pra minha casa. Então três mil reais por falta de respeito à minha palavra, aquilo foi super Isabela. Eu ia falar e aí ela respondeu super magoada, mas também não fez meia culpa, mas nunca é assim “não, oh, Isabela, do jeito que você fala a gente não ouve, ou às vezes a gente ouve e não quer fazer porque você é chata”. Que era um aprendizado melhor e aí a amizade truncou e depois a gente nunca mais foi a mesma. Nunca mais. Que já vindo um negócio de *Isto Não é Apenas uma Mulher com Pano na Cabeça*. Porque disse que ia fazer um negócio, ficou com vergonha porque eu cobre na frente dos outros e não sei o quê, não sei o quê, não sei o quê. Mas eu ficar carregando tecido na rua eu não tinha vergonha, entendeu? Eu ir suar na rua. Mas eu cobrar na frente dos outros, tinha. Pra mim era muito [pausa] era um tipo de condescendência mesmo. Eu não, eu não... Agora eu tô completamente

mudada na convivência com Tereza. Porque Deo é uma pessoa e hoje eu percebo que o amor me foi racionado. Hoje eu tenho muita clareza de que o amor me foi racionado. E aí tem umas coisas que eu faria com Tereza que Déo que corta. Aí a gente faz assim: se lembra de Leonardo Pareja, o sequestrador que virou meio celebridade? Um dia a gente tava assistindo na casa dele um documentário sobre Leonardo Pareja – que Leonardo Pareja na infância podia fazer tudo. O pai dele era rico, dono de empresa, fazendeiro, o menino tinha isso, aquilo, podia fazer tudo, mas aí ele acabou criando um menino sem limites. Aí virou Leonardo Pareja. Extremamente simpático, extremamente carismático e sem limites nenhum, ao ponto de fazer uma rebelião na cadeia e subir no alto da prisão, colocar a bandeira do Brasil e ficar tocando violão. E aí vira celebridade de capa de Veja. Tipo um nível... Aí fico dizendo pra Déo “oh pra isso, Tereza Pareja, viu”, porque tudo ele deixa, “depois que ela ficar chata”. Mas é o meu pensamento. Tipo, eu não quero que minha filha reclame porque vai tomar banho. E aí eu consegui perceber que eu tô projetando nela a criação que eu tive. E aí é maravilhoso criar um bebê, uma criança com outra pessoa porque você consegue perceber que não é sua pessoa. Que ela pode gritar.

LV - Não é sobre o seu desejo só.

IS - Que você pode dar amor ilimitado. Tereza tem um ano e seis meses e tá mamando. Um ano e sete meses e mama. Se fosse Isabela em outro tempo, já tinha cortado porque... Sobre. Não é, entendeu? É explicar pra minha filha 10 mil vezes, deixar ela chorar, não punir, dar os limites, ouvir mil vezes, falar 325 mil vezes a mesma coisa, mais carinhosa possível, dar todo colo que quer, dar todo peito que quer, dar tudo o que quer. Desde que não seja tirando o de ninguém. Entendeu? Se ela começar a gritar aqui eu vou cortar porque tira dos outros a paz. Mas não é sobre você ter que ser controlada. Ela não tem – ela vai ser controla. Não precisa ser agora, hoje, nesse momento. E aí eu percebo que teve um racionamento de amor na minha criação que tem ficado cada vez mais claro – minha família sempre foi um assombro muito claro – e o VAGAPARA era a primeira possibilidade dessas coisas não acontecerem. Então, talvez eu tenha me posicionado de uma maneira a exigir mais. E aí eu começava a exigir o que não precisava também. E aí eu brigo com a minha melhor amiga para sempre. Porque a visão dela de mundo é muito diferente da minha. Tão desnecessário o que eu fiz. E assim vai. E vira de novo. E tem tudo a ver com o VAGAPARA. Por isso que eu tô falando. Tem tudo a ver com o VAGAPARA. Tem a ver com: eu agi de uma maneira e tive esse resultado. Não tem ninguém influenciando o resultado pra ser de um outro jeito. Nem melhor, nem pior, entendeu? Ninguém vem intervir e dizer: não, respeite aí Olga, vocês vão ter que fazer o projeto juntas, vão viajar. Nunca! Não existe! No dia em que você rompe com Márcio e o VAGAPARA acaba, ninguém lhe diz, ninguém, ninguém é capaz de dizer “poxa, e agora que a gente ia ter palco giratório”, sei lá. Mesmo que tivesse palco giratório, todo mundo ia cancelar o palco giratório, chorar e voltar pra casa.

LV - Um respeito à escolha do outro, né.

IS - Uma integridade. A gente talvez seja um ambiente onde a gente tenha trabalhado a fusão de afeto e produtividade com maior integridade. E integridade traz o ruim, tudo o que eu tenho: o ruim, o bom, o aprendizado, a confusão mental, as mágoas, a coragem, a assertividade, a competência, a disciplina, a honestidade, o investimento, tudo, tudo tá valendo! E nada era melhor ou pior do que o outro. A gente conseguia apenas dizer: olhe Lucas, hoje a sua grosseria não cabe aqui nesse caldeirão, guarde aí. Tipo, com muita clareza. Eu recuso essa sua característica e não você, você é sempre bem-vindo. E talvez por isso tenha funcionado. Porque a gente nunca teve dúvida de que o outro gostava da gente e que a gente tava ali porque queria. Porque podia. Talvez Lisa hoje falando tenha essa percepção e talvez por isso ela tenha sido menos propositiva. Na dúvida se podia estar ali. Mas eu, com todas essas coisas – que eu acho mesmo que artisticamente eu estou aquém de vocês eu estou aquém de Márcio, eu estou aquém de Paula – eu tenho a maior tranquilidade. Em outras coisas eu tava além. Eu nunca achei que não podia tá. Eu nunca achei que *Mulheres de Magritte* – que o povo torcia o nariz – não era legítimo. Nunca achei que eu não tinha o direito de fazer. Nunca achei. Achei que o meu lugar existia, eu podia ocupá-lo. Entendeu? E que tinha. É sobre uma integridade mesmo. É a palavra. E aí por causa da possibilidade da gente ser íntegro, as disputas de poder ficaram sempre em segundo plano. Porque a gente nunca tava tentando eliminar o outro. O outro nunca era o foco do meu exercício de destruição.

LV - É...

IS - Na verdade – só uma coisa – a gente no VAGAPARA, em geral, teve muito pouca energia de destruir outras coisas. A gente construía nos espaços vazios. A gente gastou muito pouco – a gente ria – a gente gastou muito pouco tempo falando mal dos grupos que tinham outra maneira. A gente trabalhava com as pessoas que a gente discordava, a gente lidou muito bem com os governos federal, municipal, *nãñã* – a despeito de todas as questões. A gente achava engraçado como as outras pessoas procediam em fazer concessões esquisitas até dentro do VAGAPARA, mas nunca desautorizamos. Era sempre muito – e isso eu levei pro Xisto – trabalhar nos espaços que podíamos, que estavam vagos, que a gente podia ocupar sem disputa. O primeiro lugar que a gente entra em disputa é na Casa Preta. Ali foi punk velho. E viu como era difícil porque a gente não entendia alguém que estava disputando de uma maneira a eliminar. E não a convergir.

LV - Sim!

IS - E aí a gente teve que apelar pro Exu, né.

LV - Sim.

IS - Porque só foi na hora em que a gente teve que apelar pra metafísica. Porque! Eu lembro dos e-mails. Dos e-mails que conferi que Felipe nos mandou que são surreais. E aí foi tão poderoso que o povo não fala que foi a gente que criou a Casa Preta. Parece que a Casa Preta.

LV - Existia.

IS - Existia! Eu lembro, tem os vídeos com aquele homem dormindo na primeira sala e uma gambiarra e só. Que virou a casa, o imóvel favorito dos fotógrafos de Salvador pra fazer qualquer ensaio que fosse fazer. Parece que sempre foi assim. Mas por quê? Porque a gente fez o que a gente podia. Porque na hora em que não serviu mais – não porque a Casa Preta não fosse mais útil, mas porque aquilo tava dando aperreio demais, engajamento demais. Tinha alguém influenciando os resultados de uma maneira anormal. Que eram os meninos com as suas loucuras. E a gente disse: foda-se. E lá larga e acabou. Na maior tranquilidade do mundo, como quem sai de um casamento que tava bom e ficou ruim. Você diz “não, fique com o apartamento. Tchau! Minha saúde mental é melhor, eu consigo outro apartamento melhor”. E conseguimos outras coisas. Apesar de que eu queria a Casa Preta.

LV - Pra mim, né (ri).

IS - Gordo comprou, né.

LV - Foi? Não sabia não.

LV - Você falou de uma coisa, de como se dava a organização do coletivo. Em termos de fluidez, você tocou em algum momento na relação de que as funções se alteravam também. Mas aí quando você falou da coisa de que não havia disputa de poder me veio a vontade de entender como é que você percebe, nessas relações mais fluidas, o poder. Assim, como é que você observa essas relações de poder nesses lugares onde a relação é menos hierarquizada, é menos vertical. Ou não existia poder? Ou não existia relação?

IS - Não! Existia. Existia, existia. É porque é uma coisa, assim, é porque o poder tá sempre associado a uma coisa negativa. Em alguma medida. O poder! Eu acho que tinha no VAGAPARA uma dinâmica de saber muito mais. Entre o poder e o saber, era quem performava melhor, sabia mais, dominava mais aquela ferramenta é que podia conduzi-la. E isso significa – significava – influenciar os resultados coletivos e, em certa medida, oprimir ou impedir o desenvolvimento da habilidade do outro que ainda tava desenvolvendo aquela habilidade. Então, é o que eu falo de Olga. Aqui, o que eu tô falando é isso! Ela queria ocupar, tomar uma ferramenta que era minha. Olha só, eu tô falando mal da minha amiga por causa do diário oficial. É muito simbólico. É uma bufa o diário oficial. Não vale nada na vida de ninguém, mas o meu negócio é que ela tava trabalhando com uma ferramenta que eu performava muito melhor e trazia os resultados muito melhores. Isso tem a ver muito na dinâmica doméstica e tem tudo a ver com uma família, nesse sentido. A mãe fica lá criticando o que o pai fez. Ela reclama porque ela tá oprimida porque – ela sempre lava louça – o pai, o marido, lava louça e ela fala como ele lava mal, como ele areou as panelas, como ele deixou a pia toda suja. Que na verdade é uma forma de desautorizar o desenvolvimento da habilidade do outro. Porque se o outro desenvolveu a habilidade no mesmo lugar, eu perco o meu papel de importância. Isso, essa dimensão existiu. Existiu. Sempre existiu. Que eu acho que tem dinâmica de machismo e – machismo não é no sentido de normatividades que tão intrínsecas a todos. Mas, o que é diferença no VAGAPARA que eu acho – e por isso que eu acho bom o ambiente – é que isso não rendia muito. Rodava, mexia, se

eu começasse a puxa, na cozinha da sua casa, falando mal de Olga disso – não é à toa que eu demoro seis anos pra falar disso – não tinha nem pra onde desenvolver a ação. Eu podia reclamar, blasfemar e alguém dizia “ah, amiga, também eu concordo”, mas aquilo não rendia, aquilo não era. A gente funcionava melhor nas convergências do que nas divergências. Diferente de ambientes onde a divergência é a força motriz. É eu mostrar como eu sou melhor do que o outro, é eu desafiar, sei lá. Não era esse. No ambiente da gente as convergências funcionavam melhor porque a gente não queria aperreio. A gente não queria. Se fosse aperrear muito, a gente preferia não fazer. Tinha uma dimensão quase preguiçosa. De uma autopreservação muito, talvez egóica mesmo, assim. Autopreservação pra...

LV - É, as meninas falaram muito de uma coisa assim, tipo, que eram jargões que eram brincadeiras, mas que determinavam muito o jeito como a agente trabalhava né, de alguma forma. Que era “você é livre”, “não conota”. Então a gente tinha vários jargões nesse sentido. Que determinavam...

IS - Não trabalhamos com culpa.

LV - É! Que determinavam, de alguma forma, o jeito como a gente...

IS - É verdade. “Não conota” nos salvou. Estou dizendo, não é que eu não goste de você que eu ache que seu trabalho é um lixo, eu só acho desnecessário você fazer de novo a correção do meu trabalho. Não é que “você está querendo dizer que eu não sei fazer”. Mas a gente conseguiu em geral, níveis de amadurecimento emocional, em todos, muito próximos. Porque a gente recebia as críticas do outro às vezes muito duras. Primeiro que a gente soube fazer críticas muito duras mesmo com muita gentileza. É isso, não tinha vontade de destruição. Eu não queria eliminar o outro. Eu não queria que ninguém fosse embora do VAGAPARA, que o VAGAPARA não tivesse acabado nunca. Eu queria que tivesse sido como Paula falou: um dia o VAGAPARA acabou e nem a gente ia saber. Eu desejava que nunca tivesse tido esse. Quando você me contou a história toda que aconteceu, e não sei o quê, eu tava em Ilhéus e no dia seguinte eu liguei pra Fabrício e chorei três horas no telefone com Fabrício. É muito. Isso é uma forma de viver, é uma forma de ver o mundo, de construir coletivamente que acabou. E eu falei pra Márcio, falo pra você, que eu disse: Márcio, você construiu uma irmandade – você destruiu a irmandade mais bonita porque você não sabe... você tem que ir atrás de entender porque que você tem que destruir o que é bonito, o que funciona nos laços de afeto. É o irmão que você não teve. Você. Você não trai Jorge, você não me trai, você trai Lucas. Que, provavelmente, era a irmandade – não só irmandade de que vocês ali tinham o casamento a três mais bem sucedido da Bahia, mas criativa. Era uma irmandade criativa. Era um tipo de... você tinha o que Márcio não tinha, não poderia ter, Márcio tinha coisas que você não desejava, não poderia ter. Muito potente isso, entendeu? E aí no dia que destrói por nada... E eu entendo perfeitamente e talvez por isso que doa tanto, que eu vejo no outro um resultado de coisas que eu teria feito, entendeu. Ele se precipita como um herói trágico. Ele se precipita em cima de uma merda, pra ver a merda acabar, pra ver destruir. Porque tava funcionando, né. Esse amor poderia durar a vida toda e se foi. São testes de amor que a gente vivencia desamor, entendeu? Que é você e...

LV - E que, de alguma forma, era no Dimentí, a parceria que ele tem era Daniel também, nesse sentido criativo e de afeto, né. Antes de romperem também.

IS - É.

LV - Também tinha esse lugar de que era uma força criativa. Os dois juntos ali, da relação deles dois com Danilo Bracch que eram os três o tempo inteiro e tal, que também se rompe nesse sentido, né. De que você tá falando.

IS - Se rompe, não. Márcio destrói. É diferente. É muito simbólico. Lugar de pertencimento dele no mundo que ele constrói, ele tem algum lugar dele dizendo que não legítima. E ele destrói. Porque Márcio teria dito “quero comer, quero pegar” qualquer pessoa, qualquer namorado na nossa frente. Ele faz da única maneira que a gente não esperava que ele procedesse. Porque não é ele. É da sombra mais maluca dele que é sobre autodestruição. Ele nem tentou lhe destruir. Ele tentou se destruir. É um negócio muito louco. A relação de vocês tá aí. É um negócio muito específico. É como se Jorge tivesse sentado (Jorge que é o totem do pai dele na minha cabeça) sentado no ombro dele dizendo “você não merece”, “oh, isso aí pra quebrar oh”, “cê vai quebrar”, “vixe, cuidado vai quebrar oh”, “cuidado pra não quebrar”, “oh, vai quebrar oh”, “oh, quebrou”. E aí você se antecipa na falha pra que aquela tensão, no momento em que você vai falhar, desaparecerá. Oh quantas vezes eu fiz isso. Eu com Teresa, eu acabei de falar. Tá dando certo e eu não sei ver nada certo aí eu já fico pensando

“que horas eu vou estragar minha relação”. Ah, eu quero ir pra o Canadá – é minha nova meta – pra acabar minha relação, minha criação coletiva. Tudo porque eu quero ir pro Canadá. Porque aí se eu tiver lá só com Teresa, sem falar uma língua, não sei o quê, claro, eu vou me jogar num nível de desafio que eu muito provavelmente não vou dar conta. Aí pronto, já resolvo essa tensão de “em que momento vai dar errado? O que é que vai dar errado”? Já descobri. Em vez de eu ficar esperando nervosa com a coisa que vai dar errado, eu crio algo pra dar errado.

LV - Destruiu, né.

IS - Exatamente. É uma profecia auto realizada. Vá lá, eu desmarco, vá pra minha terapeuta que revelou muita coisa mesmo. Que ela saiu revelando. Eu digo: bicha, a senhora deveria ser canceriana – é ariana, a desgraçada – a senhora devia ser canceriana porque você só fala coisa difícil pra mim, me liberte um pouco, a senhora devia passar a mão na minha cabeça. Ai ela: mas eu sou ariana e a sessão acabou. Ela era assim. Ela era ruim, a bicha. Mas foi essencial porque, tipo, você devia ter ido atrás disso. Então, o que faz o VAGAPARA de uma vivência tão especial é que não existia efetivamente o... talvez que a gente fosse muito diverso, tinha poucos espelhos.

LV - Pouca competição.

IS - Talvez eu seja parecida com Olga. Talvez seja eu a mais parecida com Olga. Entendeu? Eu acho muito diferente, ainda, mas muito parecidas. A gente vem com sombras próximas.

LV - Sim.

IS - Da efetividade, da moça, da filha, essa filha que nunca deixou de ser filha. Tem um negócio assim, né. Com pais hostis ou muito protetora – a mãe dela muito protetora. Eu acho. Mas talvez porque hoje, porque muitos anos, hoje agora, por exemplo, eu tive inveja de Olga. E eu sempre achei que receber algo de mão beijada era demérito.

LV - Sim!

IS - Só que a mão beijada, ela vem com todo amor. Que é que eu tô falando, eu demorei 30 e quase 5 anos pra desconstruir essa percepção, entendeu? De que algo dado por amor, sem sofrimento, sem você ficar... eu chegar na minha casa com o sapato rasgado e dizer “pai, pelo amor de deus, eu vou pegar leptospirose, eu tô indo com sapato rasgado pra escola” pra precisar que meu pai me desse um par novo de sapatos. Pela primeira vez eu tô percebendo que a mão beijada e o amor incondicional, ele não destrói o caráter do sujeito, entendeu. Como me fizeram acreditar. Então, talvez eu, talvez porque eu tivesse engajada nessa relação, talvez eu esteja até fantasiando, eu e Olga sejamos mais parecidas nesses arquétipos, assim, que se parecem e tal. Em geral a competição era pouca, talvez tivesse uma competição entre você e Márcio porque tinham funções de vida, lugares parecidos de criatividade e tal, mas é muito mais sobre a criatividade do que... Você é muito mais cricri e quer ter razão, pode ter razão – é o menino que pode fazer uma birra. E Márcio é a pessoa que fica problematizando, problematizando, enviando na mente, sendo que tem uma hora que é uma coisa, tem hora que é outra. E aí vocês não entravam na mesma batalha porque você olhava assim.

LV - A gente já se conhecia, né.

IS - É! Dizia: a bicha tá maluca aí

LV - Sabia que não ia.

IS - “Eu vou deixar ela”. E a gente: “ah não tem o menor sentido essa briga aí, ele tá brigando, ele vai brigar sozinho eu não vou brigar não”.

LV - Saber inclusive a hora de abandonar a briga.

IS - Muito! Abandonava a briga. A briga, ela era útil até enquanto ela era limpa. Quando começava a brigar com a sombra: “bicha, você tá brigando com sua sombra, né comigo não, deixa eu ir ali, viu”. Isso é muito inteligente. Então essa possibilidade de ter poucos espelhos. Éramos pouco parecidos. Se você botar outros grupos lado a lado, você consegue encontrar os nossos pares em outros grupos, mas a gente dentro da gente era muito diferente. Então, isso gerava pouca disputa porque na verdade era muito mais cooperação do que “eu precisava dele pra concluir o que eu não dava conta” e vice-versa, muito do desejo de estar junto e principalmente “Bahia vai fechar”. Patrícia Ramos tem razão, um dia o avião vai descer aqui e dizer: essa cidade fechou, Salvador vai fechar (ri). Não pode parar aqui porque Salvador fechou. No nada, ninguém tá rico. Um ou outro que tem mais dinheiro, mas todo mundo dando o rabo pra ser aceito num clube que o...

LV - Fechado.

IS - Fechado que não tem. Tipo, e acha pub você pagar 35 mil reais pra comprar um título e você não tem direito a nada. Só à academia e umas piscinas. Oi? O que ele tá falando? Entende o que é? O que é isso? Eu não pertenco a nada, é só pra se sentir acolhido. E a gente eu acho que é um pouco isso. E no VAGAPARA a gente tinha tido uma cura dessa solidão atávica que atravessa o ser humano, entendeu. A gente percebeu e ensaiou e treinou de que se eu fosse quem eu sou, eu ia ter um lugar no mundo, inclusive podendo estar sozinho desprotegido que eu ia dar conta. Que ficar sozinho não é o fim do mundo, que ficar de fora não mata ninguém, que a gente pode. Que vai dar certo, entendeu? Tinha um lugar assim de “não, não preciso”. Se quiser abaixar aí e dar o rabo aí pra entrar no clube, abaixe e dê o rabo feliz, bicha. Se você quiser e ficar do lado de fora, fique feliz, mas não fique culpando. Não desculpe, nem culpe, entendeu. Que é um caminho muito ruim quando você tá trabalhando você como sujeito. A gente tinha esse lugar, que a gente era o que a gente era. A gente ia e pagava o preço. Ficava de fora várias vezes.

LV - E essas características você acha que determinavam, de alguma forma, os trabalhos? E vice-versa? Assim, como é que você vê essa relação entre ética e estética? A forma como a gente se lidava e os trabalhos.

IS - Olha, a gente não fracassou ferozmente porque a gente era talentoso – competente e porque estabelecemos laços de afeto. Porque com a imprensa, com outros criadores. Porque a gente nunca entrou – era pra gente ter entrado em caminhos facilitados, entendeu. A gente não teve um caminho por ninguém. Ninguém, ninguém. Até o FIAC a gente teve que ligar e pedir. Mas a gente se precisasse fazer, fazia. Mas não fez não. As coisas que a gente fez em colaboração, a gente que puxou pra colaboração. *De Solos e Coletivos* você puxou com Gil. E tolerou um bocado de maluquice. Porque Eros – como era o nome dela? – Milie.

LV - Eu fiz a entrevista com elas agora, você acredita que, oh gente, depois desse tempo todo eu tô resolvendo os problemas? Mili me abraçou e disse: Lucas, desculpa pelas cóleras de antigamente.

IS - Pelo quê?

LV - Pelas cóleras de antigamente.

IS - Entende? Mas, assim, é um negócio que foi uma grande terapia, quando a gente falava que *Fragments* era uma grande terapia e ainda tava ganhando dinheiro pra fazer, é verdade. A gente teve um espaço terapêutico no sentido de o sujeito estar completamente engajado com tudo. Não era o melhor de mim, não era o meu filé mignon. Não era! Era você insuportável quando ficava sem maconha, era Jorge naquele caos, era insuportável trabalhar com Jorge naquele caos “ela vai esquecer, a gente vai ficar com a caixa da chave da casa preta do lado de fora” que coisa irritante! Sabe assim? Essa bicha não pode anotar, desgraça. Perdeu o décimo celular em 30 – que ódio! Você é incapaz de pagar o negócio, eu paguei o negócio, de mandar o currículo. Você ter que ir lá, ai meu deus, mandar o currículo de Jorge. Oh Lisa, quer, não quer? Eu vou fazer. Ou não vou fazer. Olga tinha uma mania que eu odiava que era: na hora coletiva oh, *pouser* depois. *Fragments de um Só*, eu comprei uma briga com Fábio Vidal, ela ficou buzinando na minha cabeça três dias, no dia da discussão ela não falou nada. Chegava um dia louca. Cê diz: o que essa bicha quer, ela tá louca. Ela começava a atacar todo mundo, umas grosserias do nada. Aí bebia, ficava louca, com umas esquisitices. E eu chata, eu chata. Difícil. “Pesada, atrasada, o trabalho tá me matando”, sempre assim e sempre teve. E Márcio canceriano. Não, porque três – ficava quem? Eu até três horas da manhã discutindo com Márcio resolvendo todos os problemas virtuais da existência humana. Não né? Nunca, nunca eu achei “vão me botar pra fora do VAGAPARA”. Nunca eu achei. Não tinha nada com esse trabalho que dou. Nunca. Nunca as atitudes foram retaliação. Era por preferência. Eu prefiro! Era uma lógica muito mais do positivo do que do negativo. Eu prefiro estar com Lucas hoje não significa que eu estou aqui culpando Jorge. Entendeu? E isso serviu pro aprendizado da vida. O que nos preparou um pouco pra lidar com gente escrota que na verdade está engajando todas as próprias tensões falseando relações de honestidade. Me deixa muito confusa. Eu saio do VAGAPARA e tomo no cu, né, com a relação que eu tenho ali com o Teatro Castro Alves, com os meninos do centro técnico, com a imprensa, não sei o quê. Eu tomo no cu pesadamente porque eu acreditei nas pessoas que tavam se engajando enquanto sujeito e ninguém tava. Ninguém tava. Enquanto eu tava jogando todo o meu engajamento eu vi que ninguém tava fazendo. Tava todo mundo – sendo bem boba assim – sendo falso. Na verdade, mesquinamente contabilizando o lucro. E o VAGAPARA, a lógica da gente era: olha eu só tenho mil reais, mas eu só vou contribuir com 10,

tudo bem, pessoal? Poxa, Lucas, contribui com 20 então, por favor. Bote 30, eu te dou 15 no mês que vem e você me dá 15, tá? Tudo bem. Nunca precisou fingir que não tinha os mil reais guardados. Nunca. Tanto é que a gente tinha uma coisa, a melhor coisa, que fez o VAGAPARA durar, a gente só trabalhava com dinheiro. Quando o dinheiro batia na conta a gente começava a trabalhar. E trabalhava! Mas a gente nunca trabalhou sem dinheiro. Porque o dinheiro é sobre escolhas que ultrapassam a convivência. É sobre o que eu como na minha casa quando eu tô sozinha. Então, o dinheiro é sobre minha autonomia, não é sobre a colaboração. Então, a gente produz colaborativamente e o dinheiro é meu para eu fazer o que quiser com ele. Se é comprar um carro, se é comprar tudo de maconha, se é comprar o 18º celular, ou se é comprar um fusca. É problema de cada um. Ninguém diz “poxa, Daniel, se você fumasse menos você podia comprar um carro, né”, ou “bicha, você não tem dinheiro pra um táxi porque você fumou tudo em maconha”. Eu não. A gente pode até ter pensando isso em algum momento dizendo “ai que inferno, essa pessoa é diferente de mim”, mas era mais fácil eu ir buscar Jorge do que eu julgar a atitude dele. Ou eu dizer “amigo, como eu preciso de alguém com carro, eu vou chamar Lucas, tá bom?”. Porque a gente tava ali respeitando pra lutar com respeito. Era uma construção de um ambiente onde a gente pudesse estar inteiro. E como era muito fake as vivências em outros ambientes – ou a gente tava frágil demais pra ficar gastando tanta energia em determinados ambientes – como era o meu caso, eu saía do governo arrasada, arrasada, cansada, exaurida. Então, era um ambiente onde eu podia dizer: estou atrasada. Não precisava mentir, performar um tipo de eficiência. Até porque quando eu fosse ineficiente, eu simplesmente ficaria ali esperando. Mas não seria cortada. Porque ninguém precisa dizer “não, Isabela, você é muito eficiente, mas a gente vai terminar o nosso grupo” e depois remontar o grupo com outras pessoas. Era mais fácil dizer “amiga, ninguém mais te suporta”. Márcio falou isso pra mim no Rumos “ninguém mais suporta essas coisas, a gente tá há meses esperando, que saco, estou cansado”. Foi foda, mas foi muito melhor. Porque eu posso pegar daquela informação daquela percepção honesta de mim, amorosa, duríssima e me reconstruir ou dizer foda-se. Eu joguei muito de peito aberto assim, por mais de 07 anos. Muito de peito aberto. E isso é engraçado, né, que eu não sinto saudade. É engraçado isso. Eu não sinto saudade do VAGAPARA. Eu não sinto nenhuma saudade. Eu sinto muita saudade do Xisto, sabia? Das crianças do Xisto eu sinto uma saudade tremenda. Porque ficam lá, eu não pude trazer nada. Eu só posso fazer o que eu fazia no Xisto. O VAGAPARA que ninguém... não ficou nada. O currículo veio comigo, a vivência veio comigo, os laços e afeto vem comigo, a convivência vem comigo, o crescimento artístico veio comigo. Não ficou nada, entendeu. Sei lá, man, quando você diz “poxa, que merda, ia ser melhor que eu não tivesse trabalhando com essa pessoa, que eu tivesse trabalhando agora, eu preferia estar... eu preferia que Márcio tivesse essa ideia por mim e eu só operacionalizasse. Ia ser tão mais fácil”. No oitavo, quando eu fiquei grávida, eu botei seis projetos e não passei em nenhum, bicho. Nenhum projeto. Isso nunca tinha acontecido comigo. Tipo, nenhum projeto! Eu fiquei com muito ódio. Eu fiz “meu deus, se Márcio tivesse aqui, se Lucas tivesse aqui, se eu tivesse criado com Olga, eu tinha conseguido fazer”. Se fosse com o nome do VAGAPARA assinando eu tinha passado e eu não passei. É um pouco... o lamento é só nessa dimensão, entendeu? Que tinha ainda aquele terreno fértil, ele ainda existe... Mas as sementes deles vieram comigo. Entende?

LV - Sim, sim. É, os meninos falaram muito isso de forma diferente. Porque, pra Jorge, ele disse que tem a sensação de que não acabou. Pra ele, assim. Ele disse que em qualquer momento... ele disse que tá tendo uma conversa com Márcio em casa e tem vontade de dizer: “pede uma pizza, como a gente fazia, pede uma pizza agora e vamos botar o projeto”. Mas pras meninas, elas falavam muito dessa sensação de que o jeito como elas operam no mundo hoje era resultado desse encontro. Então, o que elas...

IS - Os dividendos são meus.

LV - É.

IS - O que a gente gerou subjetivamente. Não ficou nada lá. É nosso. Entendeu? Eu percebo, pra mim é muito, eu sou muito mais rica. Muito mais rica. Eu tenho um tipo de - parece besteira, mas não é... eu entrei em trabalho de parto. Minha família, ninguém nunca tinha parido normal. Certamente a maior vivência física, mais potente que alguém pode ter na vida, é o parto. Uma pessoa que tá dentro de você que não é só uma pessoa que tá dentro de você. É uma pessoa extremamente aguardada e amada que está sob seus cuidados. Não os cuidados atentos, mas sob seus cuidados.

Esse café influencia. Então, você é cem por cento responsável por esse príncipe, princesa, esse ser maravilhoso e iluminado que é tão maravilhoso e iluminado até porque ninguém conhece, então ainda não tem defeitos – é fruto da projeção de amor de cada um e de ansiedade, somada a todas as questões patriarcais da mãe, saca. Que está cem por cento dentro de você, sob sua responsabilidade. É um porre! É muito tenso. E o trabalho de parto é o final. Só termina quando acaba. Então é um negócio tenso. Você acha que não vai conseguir e tal. Ninguém nunca pariu normal na minha família, você não sabe se vai parir. E tem todas as tensões e tal. Eu entrei em trabalho de parto. 16 horas de trabalho de parto depois, andando, com dor, todo mundo sem saber e só responsabilidade sua. As pessoas ali na pressão e você querendo mandar todo mundo tomar no cu e não pode. Porque também as pessoas. Tudo confuso e a pessoa dentro de você fazendo muito esforço e você tomando decisões por vocês e pelo bebê, pela vida de outra pessoa. Aí eu tomei, eu tava enjoada no médico no hospital, aí me deram na veia um medicamento. Eu disse: oh, não me dê Dramin não, porque eu tive uma reação uma vez. Disse: não, qual o Dramin vai ser venoso, não vai ter *nãñãñãñãñã*. Bicha, eu não esqueço disso, deu três gostas do Dramin eu tive tipo um surto. Que eles chamam de reação, que 70% das pessoas tem. Não tomem Dramin. Eu tive uma reação. Tentei arrancar. Eu tava com acesso, com as agulhas enfiadas no braço, eu tentei arrancar, eu queria sair do hospital. Tipo assim, eu queria não parir mais, entendeu? Só que não existe essa opção. Sai arrastando e gritando. Déo chegou em mim e eu empurrei Déo, gritei com minha mãe. Entrei num processo de euforia, desespero, mal-estar, um negócio assim over. A sorte foi que chamaram Helena, a médica, viu que tinha alguma coisa errada, chamou a chefe da enfermagem. Achou que, na verdade, Helena me desse um calmante, né. E aí quando a chefe da enfermagem chegou eu fui honesta, que tem a ver com essa vivência de que eu tenho o direito de. Ela fez: “o que você está sentido”? Eu falei: RAIVA. Ela falou: “opa, você tá tendo uma reação”. Me tirou, me sentou no banheiro, botou pr’eu respirar, 03 minutos, passou. E o psicológico, amor? Você já tá cansado, eu tava quase 40 horas sem dormir. Com dor pra caralho. Detalhe, quando nascesse o bebê eu não ia descansar, eu ia começar a me cansar. Entendeu? Sem saber o que ia ser. Com risco da criança. Tinha passado por uma gravidez de super risco, com zyka, essas maluquices todas. Tem muito a ver. Não é assim “ah lembrei do VAGAPARA”, mas não é isso. Foi um treinamento de tantos anos que eu disse: eu posso fazer. Eu, eu consigo. Eu consigo inclusive pedindo ajuda. Eu tenho o direito de pedir ajuda. Então, foi, foi, foi, quando tomou, deu 22 horas lá: oh, você vai cair numa cesárea de emergência ou toma oxitocina. Eu fiz: oh, gente, tchau, depois dessa oxitocina aqui eu vou pro inferno com todo mundo de dor. Porque eu já sabia. Caiu duas gotas da oxitocina eu comecei vomitar em jato. Eu já com 20, 21 horas de trabalho de parto. Então eu já tava assim fodida, né. Comecei a vomitar, desci, tentei, fiz, fiz cavalinho, bolsa, as coisas todas pra o bebê nascer e não vinha. Aí eu fiz: não quero mais. Quem tava de doula foi a minha cunhada. Que tem tudo a ver com o VAGAPARA. Por exemplo, não foi minha mãe que desceu porque minha mãe tava enchendo o meu saco, não foi meu namorado “porque tem que descer, porque é o pai que tem que acompanhar”. Ninguém tinha que nada. Quem podia naquele momento dar, quem tava melhor era a minha cunhada. Quem tava “ah, Isa”, quem entrou no berçário pra ver outro bebê, “tem um lindo”. Entrou no berçário! Entrou no berçário. A mulher falou “venha aqui” e ela achou que podia entrar, ficou vendo o bebê dos outros. Olha o nível de leveza dessa pessoa, então o que eu precisava? Eu não precisava do laço de maternidade, eu não precisava da prova do pai – ele vai ter a vida inteira pra provar que vai ser um bom pai. Era a pessoa que podia me oferecer. E Helena que deu a carteirada e entrou de médica também. Então ficou Helena andando de um lado pra o outro: “ai meu deus, ai meu deus, ai meu deus, Isa”. E Roberta. Eu disse: eu não aguento mais. Eu não aguento mais, eu quero fazer uma cesárea. E aí foi Roberta segurando na minha mãe e eu no cavalinho. Igual a cavalinho de criança, aqueles de madeira. Cagada, porque você faz cocô, relaxa tudo. Ela fez “não, Isa, não, você vai se arrepender pra sempre, Teresa vai passar pela sua xereca como você sempre desejou. Você veio até aqui, você veio até aqui, você consegue”. E aí eu não fiquei com raiva dela, não me senti pressionada, entende? Tudo isso é um aprendizado de anos, anos de respeito, de escuta. Eu fiz: então tá, então vá lá fora, eu quero anestesia. Você pode ter anestesia. As mulheres. Trabalho de parto natural você pode ter anestesia. Então a passagem do bebê não é tão dolorosa. Você sente ainda as dores, mas não é tão dolorosa. “Então vá lá fora e pergunte quanto tempo demora pra o anestesista chegar”. Nesse dia teve um natimorto. Então tava estranhíssimo o clima do hospital. A anestesista não vinha, tinham 4 grávidas em trabalho de cesárea

no corredor. Então, uma coisa esquisita e eu não sabia o que era, fui saber 10 dias depois. E aí eu fiz: chame o anestesista, pergunte quanto tempo é. Aí fez. Ela foi lá fora, entrou no berçário, brincou com os bebês dos outros, voltou e fez: o anestesista vem mais ou menos uns 40 minutos. Eu fiz: ok, eu consigo esperar. Não duvidei de mim. É um tipo de lugar onde eu sou, o que eu alcanço. Foda-se que é a mãe roots que não toma anestesia, que toma anestesia. Não tem que nada. Não trabalhamos com culpa, entendeu? Não conota. Nada. Eu fiz: tá bom. Eu meditei, eu fiquei muda, fiz: OM. Fiquei 40 minutos muda: OM. Ele entrou, deu a anestesia, saiu e fez: 09 e 48. Oh, ódio desse homem: desde que horas ela tá aí nesse trabalho de parto? Eu fiz: desde ontem, moço, desde ontem. “Ah tá, então assim umas 01 e 48 o bebê nasce”. Eu fiz: não não não, meu bebê vai nascer hoje, eu já conversei com ela, vai nascer hoje, 02 de agosto de 2016. “Quero ver!”. Eu disse: pois vai, minha filha vai nascer hoje”. Ele bateu a porta, eu fiz: abriu uma coisa aqui em baixo. 09 e 48 eu fiz: abriu uma coisa aqui em baixo. 09 e 50. A médica chegou. Chame a médica. Fiz: chame a médica. Aí o médico veio, botou minha mãe, eu senti Teresa. 10 e 16 ela tava no meu braço. Eu fiz. “O que é que você quer?”. Eu fiz: quero muito que ela saia. Eu quero comer, eu tô com fome. É o que eu falava: tô com fome (ri), quero comer. É sobre um tipo de libertação de um modelo, de um não sei o quê, não sei o quê. Na hora que você tem a possibilidade de ir você sabe que o fantasma tá lá. E tem uma hora que você diz: ei, ei ei, fora todo mundo. Tchau. Eu preciso operar, eu preciso funcionar e vocês não tão me ajudando, “Oh, Lucas, eu preciso de alguém que chegue no horário e esse alguém não é você”. Mentira, você é alguém que chegava no horário. Entende?

LV - Hunrum.

IS - Tipo assim, “oh, amiga, eu precisava desse dinheiro e você fez a merda com o contador. Desgraça. Cadê meu dinheiro?”. “Oh, Isabela, a questão do dinheiro eu vou pagar e eu não quero a minha parte”. Tem um tipo de presença honesta que isso foi pra minha vida toda. E não tem como tirar. E eu vi isso porque eu achei que eu nunca ia conseguir parir normal. Eu fui pro hospital dizendo: ah, meu deus, bem que eu quero, mas...

LV - Não sei se vai dar.

IS - É. E aí eu sabia que tinha essa tranquilidade. Por isso que eu consegui. Por causa disso. Eu vou até onde eu puder. Não tem. Não trabalhamos com culpa. Se não puder, vai ser o que puder. Falava com a barriga: filha, eu tô querendo, mas faça o que for necessário pra você. É muito louco porque o bebê, enquanto isso, tá sofrendo. O bebê está há 22 horas lutando, mexendo loucamente na barriga. Doida tentando sair. E aí a médica dizendo: você pode fazer, eu sei. E aí no dia seguinte tem que ter. É muito bom ter vivido no VAGAPARA pra não gourmetizar a maternidade. Aí ela não mamou logo, mamou logo em seguida ainda com o cordão umbilical. Aí depois faltava um exame e tiraram. Foi isso. Até aí ok. Aí fui pro quarto, eu fiquei sozinha com ela. Minha mãe desceu pra assinar uns papéis. Aí eu virei pra Teresa e fiz: filha, mamãe não tem a mínima ideia do que tá fazendo, qualquer coisa você grita. Vou dormir. Aí a gente dormiu. Dormiu 06 horas. Não pode, o bebê tem que mamar a cada 03 horas. Eu fiz: estou num hospital. Sabe assim, esse “tem que, tem que, tem que”. Estou num hospital. Se essa menina tiver qualquer coisa aqui, tem 200.000 pessoas pra perceber. Minha filha não vai morrer num hospital porque eu dormi. Vou dormir. E aí, tipo, “venha dá banho, mãe”. Eu nunca, em momento algum, tive medo de dar banho, tive medo de alimentar. Me fodí pra amamentar no começo. Doía e tal. Nunca achei que não fosse conseguir. Eu pedia: tomara que eu consiga amamentar por um mês, que é o colostro. Uma semana que seja, uma semana. Que seja um mês. Poxa que seja três meses, que seja até os seis meses. Vai rolar.

LV - Dois anos (ri).

IS - Um ano, vai fazer dois anos. Porque nunca teve... tipo é o que conseguir. Eu tô aqui, no máximo da minha integridade, e esse bebê tá aqui. Eu tô aqui. Íntegro como poucos. Quem tiver do meu lado “minha mãe é maluca, minha mãe é maluca”. Pode botar na tese de doutorado: minha mãe é louca! Minha mãe é louca. Coitada, tem mil problemas, meu deus. É um negócio triste, Lucas. É triste, Lucas, é triste. Ela procura problema. Esses dias ela inventou que Teresa tinha uma perna maior do que a outra porque tem que ter algum problema, entendeu? É isso que tô falando. Porque viu minha filha bem: e o problema qual é? Minha mãe, imagina, ela teve a égide.

LV - Você nunca conheceu Lisa (ri).

IS - Mas é a égide da doença. É a égide da doença dela. O filho doente. E eu percebo isso e digo: o que eu me relaciono de bom da minha mãe? Isso? O resto devolvo, é seu. Mude por você. Não mude

por mim não. Eu não vou me relacionar com a sua loucura. Quando eu ficar louca eu fico olhando pra o infinito sorrindo. Ela tem uma perna maior do que a outra. Eu disse: tem não, mãe. Ela: você não tá percebendo que a doença está projetando em você? Não vou. Assim como não vou dizer pra Jorge que ele compre um fusca ao invés de comprar tanta maconha. Eu amo, quero perto. Tem coisa que é dela. E acabou. Ai que saco. Aí tem isso de novo. Aí tem hora que eu não respondo o telefone. Não atendo o telefone, pronto. É uma forma de estar no mundo, muito diversa que eu aprendi. E é muito bom que tenha sido com o trabalho. Com o VAGAPARA. Com todo o afeto. Porque a gente chegou a resultados concretos, financeiros. A gorgonzola na geladeira, entendeu? Demonstrando que sim, é efetivo. Sim, é possível. Sim, é funcional. Sim, faz bem. Sim, dá resultado. Eu pego o portfólio e assim: bicha, a gente produziu, viu?! Tá vendo que não precisa ser tudo assim, sofrido, doido, maltratando, disputando, se matando? Eventualmente muitas vezes vai ser cansativo, chato, um porre, mas eu não tenho o que pesar mais, mais doloroso. A dor não é funcionalidade. E um corte final assim é quanto. Não é, é. É a terapia de 07 anos. Eu recebi alta. Acabou.

LV - Pra fechar essa parte entre as relações, na parte do fomento, como é que você viu essas relações de autoria? No VAGAPARA? Como se dava a relação de autoria na sua perspectiva?

IS - Eu acho que as influências tanto de você, Jorge, Márcio, Olga, meio pareciam as influências. Tinha uma coisa de estarem mais conectados com uma lógica meio contemporânea e tal de pertencer mais essa cena do que eu e Lisa, por exemplo. Paula é muito talentosa e inteligente. Ela passa ao lado disso tudo. Ela consegue transitar. Eu não entendo de onde sai tantas referências. Depois que eu vi Jessy eu fiz: eu não consigo alcançar a dimensão de Paula. Paula é maior do que eu consigo enxergar mesmo. Mesmo eu não amando nada, assim. Não acho *Miúda* maravilhoso, não acho *O Menino Bolha* maravilhoso, mas reconheço que aquilo é imenso, é importante, íntegro e tem muita qualidade, entendeu? Mas não me arrebatava, sabe? Como arrebatava *Calçolas*. *Calçolas* me arrebatava mais do que *O Menino Bolha*. Mas em termos artísticos um detém muito mais respeitabilidade do que o outro. Tem a ver com o momento e tal. Então eu acho que a autoria nesse meio se nutria e se alimentava de influências mais ou menos parecidas. Eu sou uma pica-tonta, a verdade é essa. Tem umas coisas que me atravessam, mas eu precisa de alguém pra dizer “é isso, isso é bom”. *Mulheres de Magritte* eu desisti, eu cheguei na sua casa lá e falei: Marcinho, eu não quero mais fazer não. Ele: “pô, agora que eu tô empolgado”! Aí eu disse: então vou fazer né, amigo? Ele: “é, amiga”! Eu ia devolver o dinheiro. Eu tinha ido atrás pra devolver o dinheiro. Olha que mulher louca! Virou tudo. Virou *Isto é apenas uma mulher com pano na cabeça*. Não tem o menos sentido, entendeu? Virou, em certa medida, Gambiarra de Márcio. Gambiarra, não, Minotauro.

LV - Minotauro.

IS - Em larga medida, aquilo.

LV - E virou muita coisa, né, na verdade.

IS - E a autoria...

LV - Virou Galeria, virou o trabalho do Jorge do Pretinho Básico.

IS - Sim, sim.

LV - Eu digo assim, a ação do plano na cabeça que você iniciou lá, ela se desdobrou em termos de produção.

IS - Mas, tipo, essa coisa de eu não ser o farol de criação, essa autoria foi super apropriada e eu perdi ela. Esse rastro não liga a mim. Fica assim, parece que veio. E não veio. Veio de mim.

LV - Claro!

IS - Só que eu nunca fiquei “é minha autoria”. Até porque eu não sei fazer isso. Eu sei fazer outra coisa: meu dinheiro, me dê meu dinheiro. Eu sou muito mais de brigar por 10 reais do que por escrever o meu nome no release, entendeu? Idiotice, porque se eu tivesse capitalizado melhor, eu teria ganhando mais respeitabilidade artística e teria ganhado mais de 10 reais, né. Mas eu acho que tinha uma coisa de capitalizar as autorias. Tanto você quanto Márcio capitalizou muito melhor. Entendia. Márcio veio pegando umas coisas, né. Ele vai pegando, né. Ele vai fagocitando, engolindo, parece que é dele, que veio dele. Mas orna tanto. Orna e, em certa medida, era cômodo também deixar ele dizer, porque ele levava e ia ficar falando daquele trabalho ali – até como se fosse dele - e abrindo porta pra gente. Depois eu entrava, botava o projeto e ganhava dinheiro, sabe. E eu não ia ficar disputando com Márcio. Mas quando vira Minotauro que vai pra lá, como se fosse, parece dele, eu tive que brigar algumas vezes, né. Mas também eu não vazia tanta questão. Eu fazia mais questão

de que reconhecessem que eu sabia a mesma coisa que Alexandre Molina. Pra mim era esse o reconhecimento da minha performatividade nesta ferramenta operacional, era mais importante do que da autoria. Porque da autoria eu não sei, eu não sabia e ainda não sei se daria conta, entendeu? De ser esse tipo de criadora. Eu tenho preguiça. Porque essa coisa de você ser respaldado por esses pares tem um custo, sabe. O custo de você falar a palavra certa. Aí o VAGAPARA me acostumou mal. Porque vocês iam me chamar pra fazer colaborar com o trabalho se eu sou massa. Se eu não sou massa, eu não ia. Se eu sou massa, eu ia. E às vezes, nesse ambiente, as pessoas sabem que você soma, mas por questões de ego, de medo, de território, de pertença de amiguismo, não chama. Aí eu disse: ah, eu não quero dizer que sou amiga dele. Eu não quero beijar todo mundo igual a Márcio faz, não: ah, linda, diva. Eu não sou igual a Lucas, simpático, o gato do Shrek. Eu não sou essa pessoa. Eu não sou. Eu não vou, né, na festa. A pessoa me chama pra ir à festa pra virar amiguinho, eu nem vou. Tipo assim, tão querendo me pertencer, eu nem apareço. Porque eu tenho preguiça. Já não tenho preguiça de ver o diário oficial todo dia. Mas é o que eu sou. E aí é natural que eu não tinha – que eu não tenha – colhido os bônus de determinadas ações. Porque tinha o plantio que eu plantava, mas ficar ali molhando eu tinha preguiça, e aí alguém foi lá e colheu antes de mim. A pessoa pelo menos sabia que era meu. “Oh, quem plantou fui eu, você sabe né, amiga”. Eu acho que sabe, né.

LV - É, ou pelo menos, foi se modificando a partir de algum lugar, né.

IS - É. E, assim, não foi eliminada, entende? Na hora que vem não fui, não fui roubada. Eu não fui colocada de lado. Sempre teve uma inclusão. O que eu não gosto é um pouco dessa condescendência, entendeu? Tipo: como naturalmente eu sou o criador, na hora que você criou eu fico porque orna em mim melhor a fantasia do criador. E eu fico com ela. Mas na hora do vamos ver, que era rentabilizar isso, quem sabia rentabilizar era eu, então eu nunca passei pro outro. Então, na hora que tentou rentabilizar sem mim, não deu certo. Porque era sobre colaboração e cooperação. Ai, tipo assim, eu acho, eu acho – nunca te falei, tô te falando aqui – eu acho errado ter ido pro Piauí, botar o Pano na Cabeça das Mulheres sem nunca ter consultado, entendeu? Acho controverso. Eu não queria ir também, eu acho que eu não iria. Já tinha acabado aquela pesquisa pra mim. Gostaria que alguém tivesse falado. Também não quis ir falar. Porque achava que o custo benefício disso não compensava.

LV - Sim.

IS - Mas talvez hoje eu tivesse dito: bicha, eu não gostei não, viu. Mas é isso.

LV - Amiga, essa parte final meio que você já foi respondendo durante a fala toda. Mas são, tipo, coisas mais voltadas pras instituições de fomento mesmo, assim.

IS - Certo.

LV - Que uma era – você já vem falando um pouco – como o coletivo se relacionava com essas instituições de fomento no nível municipal, estadual e federal em termos de se essa relação determinava de alguma forma o jeito como o coletivo trabalhava. E como você observa essas codeterminações. Então, você já deu algumas pistas disso, que a gente submetia, que a gente criava estratégias também ali dentro, mas você também falou que a gente só trabalhava com dinheiro, por exemplo. Então a gente não tinha essa prática de ser um coletivo que trabalhava sem dinheiro ou sem financiamento. A gente entendia aquilo dali como um trabalho, não era só meu desejo de fazer arte, mas era também meu trabalho. E isso sempre foi muito entendido no coletivo, ao meu ver, assim né. Desde o início.

IS - Sim.

LV - Só teve um projeto ali que a gente não dimensionou pra o tamanho que ele tinha, que foi *Paixão Nacional*. Quando ele passou no Rumos. Que eu acho que a gente gastou mais, a gente acabou que não pagou a ninguém do projeto porque tudo foi de produção. Então foi o único projeto da gente que a gente não sentou antes e disse: olhe, quanto é o nosso cachê, vai ser tanto, o resto vai ser dimensionado a partir disso. Sem sem prejudicar de nenhuma forma a qualidade do trabalho nem o seu, nem a sua, nem o seu envolvimento e a sua integralidade dentro do trabalho. Mas de reconhecer: não, eu tô trabalhando, eu tô recebendo por isso e o trabalho vai ter o tamanho que ele puder ter e não também pelo desejo que ele tem. Então você já foi dando umas pistas nesse sentido. Mas eu queria saber como é que você, dentro e fora dessa relação, percebia. Por exemplo, quando você não podia mais se inscrever e você via a gente podendo se inscrever. Mas ao mesmo tempo podia se inscrever com a gente, mas tinha “uma relação com Isabela que também era complicado a

gente se inscrever” dentro do VAGAPARA e aquela relação tensa que se estabelecia aí. Então, entender um pouco como você observava essa relação do coletivo com a instituição.

IS - Tem uma coisa, assim, a gente só deu certo porque a gente tava nesse momento de governo: Lula, Wagner, só, Márcio Meirelles. Que tinha o desejo de inovação que a gente correspondia, a possibilidade muito mais equânime e acessível – então esses amiguíssimos eram muito menos, apesar de que a gente pertenceu e fez alguns. A gente, como eu vou dizer, fez algumas concessões relacionais pra poder não ter determinados impedimentos. Mas nada que fosse ofensivo eticamente, nada que eu achasse “oh, que errado”. A gente tinha uma política de boa relação. Sempre tivemos. No geral. Não era de falar mal, destruir, nãñã. Não era de inimigo, era de amigo. Isso resvalava na relação institucional, de se fazer críticas, mas de uma maneira colaborativa. Então a gente tava nos fóruns, tava nos debates, não ficava fazendo-pensando no facebook e falando mal. A gente era mais fácil estar lá colaborando, participando pra dar o espaço inclusive de fazer a crítica geral. Só surgimos por causa disso, e só, mas só nos mantivemos porque a gente não se achava especial. Em que sentido? A gente botou projeto pra caralho. Eu tenho a pasta VAGAPARA até hoje no meu computador, esses dias tava fazendo backup. A gente deve ter botado uns 60 projetos. Então era natural que a gente tivesse dinheiro pra trabalhar porque a gente botava dois, três projetos por edital. Todo mundo trabalhando, fazendo suas coisas, estudando, sem dinheiro de carro, de ônibus, dormindo junto, pedindo pizza, pendurando no cartão. A gente não teve preguiça, porque a gente achava que em algum momento – nunca ficamos ofendidos porque não fomos contemplados “esse edital não boto mais, esse não tento mais”. Aí dizia: de novo a mesma pessoa? Vamos lá botar, né, minha gente?! E tinha ideias novas. Escrevendo *Isto é apenas uma mulher com pano na cabeça*, a gente botou três vezes pra passar. A gente trabalhou muito, então tinha esse terreno. E a gente, plantou, trabalhou. Muito. Pensando em projetos, eu lembro aquele projeto que a gente saiu do Xisto, que foi a Galeria, a gente ali de madrugada meio – eu tava super fodida aquela época – pensando o conceito e você tinha uma ideia. Na hora que ouve, acha que vai render, o que eu, a minha sugestão, e a gente vai e amplia e vai e cresce e bota e bota gente. Quem precisa, quem tá no topo e pode somar, mas não é chato de trabalhar? Nunca, nunca chamamos alguém que a gente não gostasse, só pra passar. Você podia dizer “ah, mas sempre foi somando e trabalhando muito”. Então acho que os resultados que a gente obteve foram muito condizentes e compatíveis com o investimento que a gente fez. Se a gente tivesse feito, inclusive, investimento de amizades e tal, talvez a gente tivesse avançado mais em facilitação de acesso que não eram só por análises mais frias – que essa palavra nem existe, mas – mais direitismos, assim. Talvez a gente tivesse tido alguns acessos melhores, ganhado mais coisas. Mas a gente era chamado pra fazer uma coisinha ali, uma coisinha cá, ganhar um dinheirinho ali, um projeto aqui, sempre. Sempre. Então acho bom. Comi muito gorgonzola, comprei muitos livros e viajei. E vivi com alguma dignidade do meu trabalho e aprendi muito fazendo coisas que eu queria fazer. Teve nada, Lucas, do VAGAPARA que eu não tenha gostado de fazer, assim, que eu disse “que porra, pra que merda eu tô fazendo isso, porque botei esse projeto”.

LV - Em relação assim, por exemplo, eu tenho visto algumas pessoas quando fazem críticas sobre os editais, falando muito sobre a relação, por exemplo, de como os parâmetros dos editais determinam a minha criação em termo de tempo, de logística, de tema, de várias questões que aquele edital pode determinar. No entanto, a gente também reconhece enquanto artista, nesses sete anos, forma de estar dentro e transgredir a lógica e se relacionar com a lógica sem se submeter a ela de uma forma cega. Sem pensar sobre ela. Mas como você percebe essa relação desses editais nos trabalhos do VAGAPARA? Você acha que isso gerou crise, ou a gente soube lidar de uma forma tranquila?

IS - Eu acho que nesse sentido eu sou uma figura muito importante. Porque eu sabia que... tipo, eu mandei o presidente da Funarte tomar no cu, né. Tipo, não vou mandar porque eu sei que não precisa. A gente conseguiu lidar com ferramenta jurídica e institucional circulando dentro dela. A gente mapeou e circulou com maestria. Então, a gente acha que o artista com a estética incorruptível... então eu vou me submeter. A gente dizia “ahan, viu, ahan, viu. Me dê um dinheiro que a gente faz *Fragments de um só*”, que ia ser no Vila Velha. E ninguém foi lá, nem eu e você, prender a gente por causa disso não. Mas as pessoas querem moralizar a ação do outro, então tinha que ensinar, usar aquele edital pra dar lição de moral na instituição, no coletivo, não sei o quê, *bambambam*. A gente só queria trabalhar. “Viu, viu, viu, ahan, vou fazer do jeito que você quiser”. A gente é muito mais Lia Rodrigues: “Dessa vez vai ter figurino, vai ter cenário, vai ter tudo! Vou

fazer num galpão, botar mundo pelado junto. Oh, gente, isso aqui ó, financiamento, esse é o banner, tem que botar o banner da Petrobras”. Agora, muito maestria! Muito maestria. Correndo alguns riscos da gente se foder, criando algumas relações que as pessoas não queriam se aproximar porque elas tinham medo de se a gente tá fazendo pegando alguma fórmula furada. Mas a gente não achava que a nossa arte era... a gente não é romântico. Uma coisa que vale a pena não ter é romantismo. A gente é um hippie, hippie-chique meio cigano de mentira. Mentira, mentira, mentira, hippie-chique meio cigano que sabe que se não fizer a troca, amanhã não. Então a gente criou uma forma, a gente entendeu o que era essencial de cumprir e só cumpriu isso. A gente nunca quis ser bom aluno e nunca quis ficar do lado de fora. A gente queria comer. Ah, é pra lavar o prato depois, pronto, a gente lava o prato. A gente entendeu, jogou o jogo sem se vender pra o jogo. É muito, é muito muito específico, é muito, e eu tenho um papel nisso porque eu entendia aonde é que iam...

LV - Dentro e fora, né.

IS - Derrubar a gente, né. E eu ajudei todo mundo. Eu respondi diligências dessa Bahia. De Fernando, de Paula Carneiro, não sei o quê, o povo mandava e eu respondia as diligências de todo mundo lá. Porque eu sabia o que era. E o governo, na verdade, ele não tá interessado na gente, ele tá interessado em se manter, em não perder, que o técnico lá não seja preso porque disse que Lucas tinha gastado o dinheiro de um jeito e Lucas tinha gastado de outro. Então a gente conseguiu lidar com isso sem se ofender, sem achar que devia ser de outro jeito, sem querer mudar a realidade pra ela se adequar ao nosso ideal. O que é que temos: isso. E se não for, o edital é uma merda, mas se não a gente faz o quê? Não faz, então. Sem dinheiro a gente não vai fazer. Arte pela arte não vai rolar. Dinheiro pelo dinheiro a gente nunca ia fazer isso. Então... Eu lembro de quando eu tava no Canadá, eu escrevi vários projetos. E aí eu escrevi, fiquei convencendo Olga e Lisa a fazer o verão cênico. “Por esse dinheiro, por esse dinheiro?”. Eu disse: bicha, vocês já foram pagas pra fazer, o figurino de vocês tá estragando no guarda-roupa. Se a gente passar, cada uma ganha, foi tipo assim, 500, 700 reais pra gente trabalhar dois dias”. Mentira, com a viagem dava quatro. Porque não fazer? Tá todo mundo aí sem dinheiro em janeiro. E a gente fez, foi lá, foi uma viagem super gostosa. Era muito a nossa lógica, entendeu? Não é: que dinheiro pouco! A gente nunca entrou nessa viagem artística. Toda vez, enquanto eu falo isso, eu lembro de Léo França, que chega Naíse – eu amo essa história do Rumos: você achou o quê? Como é o nome daquele que usava a cabeça de maracatu?

LV - Ouriço? É, né, ouriço.

IS - Ouriço! E aí ele ficou, no dia, no Rumos que eu tava lá que eu fui falar dos editais, ele ficou no pé de Naíse, pra Naíse dar uma opinião, pra Naíse falar, pra Naíse *nãñãñã*. Um dia ele pegou Naíse sentada sozinha lá no café do Itaú e disse: “ah, agora eu quero ouvir de você”, tal. Aí Naíse falou: “olha, eu acho fraco, eu acho que” – Naíse, né, sendo Naíse, aquela coisa simpática. Amo Naíse de paixão! Amo Naíse de paixão porque ela é grossa e não quer te maltratar. É muito diferente. Eu prefiro que a pessoa diga logo que é grossa. É melhor, entendeu? Pra mim é mais fácil de lidar. Aí ela continuou: “ah, porque eu achei isso, eu fiquei perdida, eu não entendi aquela música, achei que não sei o quê”. Aí o que Léo respondeu: “você sabe, Naíse, que isso é a sua opinião, né? Ela fez: claro, se fosse Wagner, era Wagner que tava falando, se fosse a opinião de Marcelo, era Marcelo quem tava falando, se fosse da Helena Katz, era Helena Katz, mas é Naíse, então é a minha opinião e isso é óbvio, né” (ri). Por que? Porque ele queria ir pra o panorama, então ele tava ali. Ele não deixou ela falar, ele levantou e saiu, deixou ela falando sozinha. Eu, em *Fragmentos*, que depois veio Sergio Sobreira, ele disse: “ah, eu queria lhe dar um prêmio porque você foi muito boa”, não sei o quê, “mas o resto da peça não era boa”. Nesse nível. Até uma pessoa que me disse “ah, eu me emocionei, terminei meu namoro por causa disso”, a uma outra que me falou “achei o seu solo de uma bobagem retumbante”. É pra você cair no chão! É maravilhoso, uma pessoa dizer isso: eu achei o seu solo uma bobagem retumbante, uma retumbante bobagem. E aquilo não me abalou porque outra pessoa tinha achado bom e mais, eu tinha feito o que eu podia fazer, entendeu? Não era pra agradar B ou C, o mais importante era ganhar o dinheiro para fazer e nós já tínhamos ganhado. Então, beijo band. Foda-se. Claro que a gente quer agradar, claro que a gente quer que as pessoas gostem, claro que a gente faz conectado com uma realidade. Claro. Mas isso não significa que vai agradar a todos, que uma crítica vai me derrubar, que se eu não for pra um festival – como não fomos pra quase nenhum – isso não dê mérito nenhum. Que nada! E aí a relação financeira era muito lógica. Então, quem podia dar isso de uma maneira mais toma lá dá cá, era o governo e foi nele que a gente foi. Se submetendo

a uma lógica do governo. Que é uma lógica mais cruel, menos cruel, não sei, mas mais legível. Entendeu? Eu não precisava ir no chá de bebê de ninguém pra pessoa me chamar pra o festival. Eu não precisava...

LV – Aceitar e escrever o seu projeto, né.

IS - Ir lá pegar o dinheiro e mandar a nota e os recibos.

LV - Engraçado que Jorge falou tudo isso, né, e Olga do lado: amigo, isso não pode, isso é demais, isso não pode aparecer na tela. E Jorge fez “por que? A gente vai ficar todo mundo fingindo que a gente não pegava, que a gente não ficava na fila do mercado pegando nota (ri)? Pra depois fazer o que queria com o dinheiro?” (ri).

IS - Eu que não fui pra o Canadá e deixei toda a planilha do que pegar de nota? Papelaria, *nãñãñãñã*. VAGAPARAÇÕES nunca voltou uma diligência. Voltou uma diligência errada do VAGAPARAÇÕES. Bateu e voltou. A prestação de contas estava feita antes da gastar o dinheiro. Fabão, meu deus, Fabão foi tanta função. Só porque Fabão morava perto. Fabão assinou tanto recibo (ri).

LV - Tudo, né.

IS - Foda-se. Foda-se. E o nosso trabalho não é mais ou menos íntegro do que o outro. Porque o governo sabe que essa lógica tá errada também. A gente não pode dizer: a lógica está errada, vamos buscar os deputados, os legislativos, essa corja de desgraçados. Mudar a lei, eu não vou mudar a lei. Aí a gente faz exatamente o que o brasileiro faz, um arremate. Bom ou ruim, não sei, sobrevivemos. E mais, nós não prejudicamos a coletividade, disso eu tenho certeza, nós entregamos tudo que prometemos. Isso é verdade. Tirando o VAGAPARAÇÕES, que ficou umas coisas meio capengas.

LV - E viajamos pra Cancun com dinheiro.

IS - E viajamos pra Cancun com dinheiro. E principalmente nos momentos de construções coletivas nós estávamos. A gente foi pra todas as discussões. Tudo que era construção, VAGAPARA tava. Núcleo, coletivo, *lálálá* a gente ia pra discussões que não deram em nada ou que renderam alguma coisa. A gente trabalhou no governo, a gente trabalhou nos editais, a gente trabalhou nas consultas, a gente trabalhou em tudo, mas eu não ia ficar esperando a mudança coletiva porque a galera que nem ia tava achando que tava ruim como tá. Meu amor, nós vamos. Porque eu quero comer gorgonzola e andar de táxi – que não existia Uber, vamos lembrar disso – e fumar maconha orgânica. Você fique aí reclamando e a gente tá fazendo A e B. É uma dialética mesmo, era uma vivência muito... A gente era bom e ruim. Preguiçoso e disposto. Entendeu? Corajoso e medroso, porque não trabalhava sem dinheiro, nunca trabalhava. Ficava fazendo tudo junto e funcionou. No dia em que ficou chato, cansativo, ou difícil ou penoso, a gente não se deu ao trabalho nem de acabar com o negócio (ri).

LV - Nem de fazer como os Couves.

IS – (ri) É muito bom.

LV - Venha cá, eu vou casar duas coisas que você falou, assim, pra gente fechar. Que uma é o edital de manutenção, que você tinha já falado lá no início, mas eu não tava gravando ainda, então eu quero escutar de novo o que você tinha falado. Mais uma coisa que você falou também e que eu acho que, de alguma forma, tem a ver com o edital de manutenção, é a experiência de manter um espaço. Como a gente fez na Casa Preta e na Baluarte. Então eu acho que, de alguma forma, a experiência de manter um espaço tem algumas questões que dialogam com o que você falou em relação a se manter em um edital de manutenção. Então, como você observa esses momentos? O momento do edital de manutenção da gente, se você reconhece que esse edital de manutenção gerou de alguma forma a possibilidade do fim do coletivo. E se você acha que viver nas casas em que a gente viveu e manter as casas, geraram questões parecidas com a manutenção.

IS - Eu acho que tem uma coisa, fica rodando um meme por aí de igualdade e justiça, sei lá, que é uma pessoa fica olhando atrás do muro e... Tem uma coisa que o VAGAPARA me ensinou – a gente era muito hippie ou indígena, eu acho que a gente era mais indígena do que hippie – o capitalismo não ditava a gente internamente, apesar da gente ser movido inicialmente pelo dinheiro. Porque nunca foi uma lógica de preço, de troca capitalista, vale o produto, todos contribuem igual, essa coisa igualitária, nunca foi. Simbólico era a questão com Jorge. Jorge é uma pessoa que nunca fez produção, fazia uma outra coisa. O que é que Jorge ofereceu? Ele não escrevia projetos, ele não tinha as ideias iniciais, *Alice* nunca saiu do papel.

LV - VAGAPARA ainda emprestava dinheiro pra ele, pra ele poder pagar as contas (ri).

IS - VAGAPARA emprestava dinheiro pra ele.

LV - Depois quando acabou VAGAPARA a gente desistiu de receber o dinheiro dele volta.

IS - É verdade (ri). A gente fazia os currículos de Jorge. Vocês viviam na casa com aquela bicha maluca que não enchia nem a garrafa d'água. Ela fazia comida pra gente. E a gente nunca diminuiu a presença dele, nunca pensou que não valia a pena, nunca não carregou. Nunca me senti carregando Jorge, nunca me senti carregando ninguém. A gente dava o que tinha. E se aquilo que tinha era valioso pro coletivo, ficava. Então, alguém contava história, tipo assim, na tribo alguém conta história e alguém planta. “Ah, mas se não plantar não come e aí não tem história”, ok, meu amor, mas se a gente ficar tudo reprimido aqui e ninguém contar história... Então não tinha um barema de valores, de funções e importâncias. E, então, a gente teve umas coisas de divisões, assim, pra todo mundo que eram lógicas “todo mundo vai receber igual”, então, *Fragmentos*, *VAGAPARAÇÔES*, “tais funções ganham isso, ganha uma parte, ganha duas, quem faz produção ganha uma parte também”. Mas eu lembro, por exemplo, em *Fragmentos*, da divisão de dinheiro de cenotecnia. Você lembra disso? O dinheiro dos adereços.

LV - Sim.

IS - Não tinha, tinha 7 mil. A lógica, em qualquer grupo que eu conheço, ia ser mil pra cada um. Paula precisava daquele demônio daquelas coisas chiques, daquela mala, de não sei o quê. Segundo Rino, ela precisava de vasos chineses e seda não sei o que lá.

LV - E eu precisava de serenata do amor, só.

IS - E você precisava de serenata do amor e eu de suspiro, bicha. Por que eu vou procurar cabelo em ovo com Paula? Paula deve ter gastado, gastou uns 4 mil reais naquele inferno daquela mala. Olga comprou (ri) um bocado de xícara e pires.

LV - Pra quebrar todo dia.

IS - Eu lembro d'eu ficar com raiva “por que esta louca comprou tanta coisa?” (ri). Porque era bonita. E ela tem direito. Eu lembro de eu no primeiro lampejo, eu fiz assim: por que inferno essa mulher comprou? Pra quebrar tudo?”. E eu não preciso, não é meu por direito. É dela, é a necessidade dela, é o conforto, é o táxi dela. Eu não preciso. Não é – poderia ser dentro de uma lógica capitalista ou que o mundo tem vivido: meu direito. Mas não tinha necessidade pra mim, então porque eu vou exercer isso? E a gente tinha esse espaço pulsando. Pulsando coletivamente, entendeu? E aí quando entra o dinheiro da manutenção é tipo um pacto onde, bem ou mal, como a gente tinha um trajeto e uma duração – um trajeto não, mas uma duração determinada – o fluxo desses ânimos fica mais amarrado. E como a gente tinha que comparecer em momentos em que a gente não compareceria, eu dormi e perdi a minha própria performance. Viu? Eu dormi e perdi a minha própria performance. Eu não fui no dia da minha performance com Jorge na Baluarte. Eu dormi. Eu dormi. Era um pesadelo que eu tinha na infância, que eu ia perder o festival de balé. Nunca aconteceu isso. Eu cheguei atrasada em *Fragmentos* com Olga um dia e o público tava na porta. Eu, Olga e Lisa, que a gente ficou comprando bala de amendoim, um negócio assim, umas coisas, a gente ficou andando devagar na avenida Sete. A gente se atrasou pra própria performance. Oh, meu deus, pra o próprio solo, e tinha o público na porta. E aquilo não foi um estresse. Que a gente, era nosso, a gente usou o nosso charme pessoal e a disponibilidade das pessoas e o interesse das pessoas. Mas quando eu tava na Baluarte, com Paula dizendo que eu tinha que cachear o meu cabelo mais rápido porque tinha o horário de atender – na Baluarte eu já apresentei meu solo. Pra ter três pessoas? Se fosse a gente na casa preta se autogerindo, sem aquela obrigatoriedade, eu tô dizendo “galera, eu tô com preguiça pra três pessoas. Não vou fazer mais não, não funciona pra três”. A gente não tinha. Porque a gente tem compromisso com o outro e o compromisso é sempre pactuado dentro de uma lógica de preço, de barema de funcionalidade, de compromisso firmado contratualmente. Não tem escuta. É um tipo de produtividade pré-determinada que a manutenção impõe e que é tudo que a gente tava fugindo. Enquanto a gente tinha feito, Márcio tinha terminando o solo dele em *Fragmentos* três meses antes, eu terminei na véspera, ou no dia, sei lá.

LV - E Jorgina tava fazendo aula de reforço com Fábio Vidal, que ela falou disso também. Ela falou: “viado, eu fui o único que fiz reforço com Fábio Vidal”.

IS - É, tipo isso, entendeu? E Márcio e a gente e teve outro que fez reforço com Fábio Vidal. Eu na Cena Queer, por exemplo, teve um dia que a máscara de *Madame Lard* partiu. Não deu jeito. No dia em que a gente fez pra o FIAC que a gente se atrasou pra fazer o do capacete, que foi maravilhosa

aquela performance. A gente tomou mijada no telefone. Pra mim era tão sem sentido aquela mijada, mas ele tá num lógica de produtividade, ele botou todos os curadores do SESC numa van e passou no horário. Mas pra mim é tão natural da performance que tenha atrasado. Da vivência do que é a performance. E se na rua tivesse alguém lá brigando? Mas se fosse da violência que tá dentro, incluída dentro da lógica urbana, duma produtividade capitalista, a gente ia dizer “ah, não”, se a gente tivesse dito “não, porque tinha um bêbado com uma garrafa a gente ameaça a nossa integridade física e por isso nós tivemos que atrasar”. Que é uma coisa completamente descabida que um ser humano ameace outro, sei lá. Parece hippie, mas não é, é uma coisa que é completamente alheia. Mas as pessoas demoram no ônibus. Então a gente chegou um pouco tarde. Alguém que ia trazer o capacete demorou. Isso não pode. Porque é sobre uma não submissão à lógica capitalista que a gente nunca teve, entendeu? Então, assim, você devia ter pegado um táxi, pela produtividade. Mas se a violência tivesse comido a minha produtividade, não é um problema. Entende o que é? Porque pra mim as duas coisas são igualmente válidas. Inclusive a gente perder, por causa disso, a presença dos curadores. É lamentável. Eu lamento mesmo, eu gostaria que os curadores tivessem visto a nossa performance, mas se a gente não tava na hora? Várias outras pessoas iam dizer “mas o que é que tem? Passa de novo”. Viu, ahan, desculpe! E a gente tomou uma mijada do curador. A manutenção, principalmente por causa de um tipo de rotina cronológica, amarrava a gente e fazia irromper questões que precisavam da mediação do dinheiro – e os projetos de manutenção são muito pouco dinheiro – então não pagava o aperreio. A gente ganhava o quê 700 conto, não era? Acho que 750 que a gente ganhava no VAGAPARAÇÔES. Não pagava aperreio, minha gente. Não pagava, não, a encheção de saco. De ir pr’aquela Baluarte lá na casa do inferno pra não ter ninguém.

LV - É.

IS - Num é? Não significa que era ruim, que era nada. Se a gente tivesse aquela casa disponível, talvez a gente tivesse produzido ainda mais.

LV - Ah e teve uma coisa também que... primeiro que teve um atraso de quase um ano, né, pra sair a verba.

IS - Teve isso.

LV - Então, quando saiu a verba, ela já não condizia com o orçamento que a gente tinha feito e nem as nossas vontades eram mais as mesmas.

IS - Exatamente.

LV - E a gente teve que dar conta, durante um ano, de coisas que a gente já não tava mais afim de fazer. Jorge falou, por exemplo, de ele ter que ir pra rua ficar fazendo o Pretinho Básico andando pelas... como é?

IS - As faixas da rua.

LV - Não. Pelas calçadas. Pelos meios-fios das calçadas. Quer dizer, não tem mais sentido nenhum pra mim ficar fazendo isso e eu ter que ficar andando na rua porque eu disse que ia fazer dez vezes isso. E, além disso, acho que a centralização de coisas que a gente não tava interessado em centralizar, né, durante o processo.

IS - Como assim?

LV - Algumas funções. As funções, elas eram muito mais flexíveis e aí, durante um ano, alguém teve que ficar respondendo por diligências das 3 prestações de conta, alguém ter que ficar gerindo toda escala de entrada e de saída de dinheiro, de tudo, alguém ter que ficar cuidando da conta da casa que tem que pagar durante 12 meses. Então, tudo isso gerou funções fixas que pra mim geraram tensões.

IS - Que tirou a escuta presencial, né, do momento. Apagou a escuta e entrou numa...

LV - Numa rotina.

IS - Numa rotina de produtividade que não condizia. Ninguém tava ganhando 3 mil reais. E tivesse ganhando 3 mil reais, a gente até pagava um pro outro pra fazer: bicha, tô com preguiça, a senhora vai por mim, eu te dou 500 conto.

LV - Bicha, faz minha performance hoje (ri)?

IS - Tinha sido isso, entendeu? A gente tinha trazido alguém pra ser mais divertido, a gente fazia tudo fumada, louca, qualquer coisa.

LV - E você acha que, de alguma forma, a manutenção provocou o fim do VAGAPARA?

IS - Sim, com certeza, com certeza. Porque a gente era obrigado a ficar junto. É tipo casamento, você vai morar junto. Aí na metade do casamento acaba porque tem uma hora que você não queria ver a

pessoa. Quando eu terminei meu casamento eu falei pra Espírito: se eu pudesse voltar a ser sua namorada agora, mas você não quer, não aceita, aí a gente termina o casamento. Eu só queria ficar em outro lugar, não ver todo dia, entendeu? Então era isso, tinha uma obrigatoriedade, principalmente ligada ao espaço que não tem muito sentindo, entendeu? Que não orna com o funcionamento. E ninguém ia ficar descontente. A gente fazia de má vontade. Porque a gente não podia não fazer porque ia prejudicar o coletivo muito sensivelmente. O que a gente conseguiu pra não fazer, tipo assim, ceder a nossa vontade sem prejudicar o outro, a gente cedeu. Mas se fosse prejudicar o outro, a gente não prejudicava. Então, eu saí com raiva várias vezes pra fazer.

LV - Como obrigação pra não prejudicar o coletivo.

IS - Pra não prejudicar o coletivo. Porque aí o outro não tinha nada a ver com isso. Que aí não é sobre liberdade, é sobre incosequência. Sobre egoísmo, sobre – eu fiz esse pacto antes, eu aceitei, eu sabia que eu mudei de ideia no meio do caminho por milhões de questões eu poderia ter dito: não quero mais, devolva a minha parte do dinheiro. Mas a gente não fez isso, então, eu tenho a obrigação de estar aqui, muito mais moral e afetiva do que financeira, sabe. Não faria pra lhe prejudicar, sabendo que lhe podia prejudicar, ou quem fosse o proponente ou quem qualquer outra coisa. Que várias pessoas fazem. Que essa galera que se acha hippie faz. Tipo “estou com vontade, estou sem vontade, tchau. Ah, não vou mais” e deixa o outro na mão. Em geral a gente pouco se deixou na mão. Mas a estratégia é por que nós somos elevados? Não. É porque tinha um compromisso de afeto, mas a gente fazia compromissos que a gente dava conta previamente, era muito pactuado. Eu só vou até onde previamente já acho que não vou dar problema. Então, o que eu disser que vou fazer, eu vou fazer. Muito raramente não cumpria. Podia cumprir até num outro tempo, mas muito raramente não cumpria. Muito! Porque ninguém tinha obrigações iguais. Quantas vezes Jorge foi levar diligência? Quantas vezes Paula checou diário oficial, como Olga? Quantas vezes foi Lisa que foi fazer a...

LV - A prestação de contas.

IS - A prestação de contas ou o meio de campo igual a você e Márcio faziam? Ia lá sentar com Marcelo Evelin? Com Jorge, com Sônia Sobral? Quantas vezes que ela foi fazer esse networking – ou eu? Muitas, diversas, entendeu? Mas eu sei que cada vez que você saia, você levava o VAGAPARA. Então, a sua gentileza, os seus afetos, a sua forma de trabalhar, que é muito bem-vinda, muito bem vista pelas pessoas e tal, trazia bônus pra todos. Então, nada mais natural que eu fizesse uma coisa que você não gosta, você fazer uma coisa que eu não gosto. E no final das contas, não era partido igual a uma pizza no meio, mas eu também ia comer dessa comida. Eu também ia poder botar no meu portfólio uma coisa que você fez totalmente independente de mim. E aí, nada mais honesto que eu fosse íntegra com essa coletividade que tava sendo íntegra comigo. Na hora que virou uma obrigação, não é porque assim “ai que saco obrigação”, é que não era compatível com o nosso funcionamento. A gente começou a ser regida por uma regra externa por causa do dinheiro, do calendário. Muito maior do que a capacidade de adaptação permitia. Tanto era, a gente adaptada, que a gente fez muitos projetos multifuncionais. Mas tinha um limite. Na hora que era muito amarrado, acabava que tinha um senhor externo que começou a brigar com a gente e aí eu tinha que cobrar do outro porque eu tinha que ser a voz do cobrador. Não porque eu achasse que meu amigo era obrigado a fazer, mas é porque tinha um outro cobrador me cobrando.

LV - Você tinha que ser a resposta pra ele também.

IS - Exatamente. Vamos pedir mais alguma coisa, se não a gente vai ser expulso. Eu vou pedir mais alguma coisa.

LV - Mas eu já tô super bem. Duas horas de entrevista. Dá um beijo Band.

IS - Beijo Band, vocês são luz. Oh, não conota, não trabalhamos com culpa. Repita comigo, eu sou livre, você é livre, nós somos livres. E toda mulher quer o quê? Cafuné e gala na cara. Sempre.

Entrevista Daniel Guerra – 30/09/2018

Lucas Valentim (LV)

Daniel Guerra (DG)

LV - Eu acho curioso a trajetória de vocês. Você idealiza o grupo, começa mais centrado em você, depois há um movimento de descentralização até você sair e o grupo ainda ter um rabinho de

existência mesmo sem você. Essa coisa da produção, você se envolvia? Porque veja, tem duas coisas que eu queria escutar muito mais você falando, que assim, uma é: como você narra/vê um pouco o surgimento do grupo? Você me deu poucos detalhes, quem me deu mais detalhes foi Raiça, no entanto, Raiça chega depois como convidada para fazer a residência que vocês propuseram. É... então eu queria saber um pouco mais como foi esse início. Eu sei que era uma peça de formatura sua, mas tudo isso eu já fui sabendo a partir da fala de Raiça. Então essa era uma coisa. E a outra questão que eu queria entender é como você se percebe dentro do grupo em relação à transformação da função da direção. É... principalmente no que tange essa discussão de autoria... assim... é... sei que você em um dado momento estava mais como um diretor tradicional, isso veio se modificando um tanto, mas nunca chegou ao ponto do trabalho ser dirigido por outras pessoas, né? Mas ao mesmo tempo você se permitiu mesmo não sendo performer, entrar um pouco mais na cena. Então eu percebo essa transição, essa mudança, na função de direção... e queria perceber um pouco melhor como você vê isso.

DG - Tá, eu vou tentar mandar áudios menores também. Foi em 2017 se eu não me engano, que eu tranquei minha matrícula na Universidade. Queria dar um tempo mesmo... e tranquei antes da pré-formatura. Aí eu tive a ideia do grupo, como se fosse um lugar de investigação sobre a linguagem teatral, mas também sobre a pesquisa do trabalho do ator, né? Questão de corpo, voz e tal... e novas formas de encenação. Porque principalmente o trabalho com o ator, o trabalho com corpo, que na Universidade Federal é bem difícil. Poucos professores introduziram essa parte do trabalho, que interfere na linguagem diretamente, no realismo, essas coisas... então a gente via, por exemplo, por alto, coisas como Grotowski, Meyerhould, Artaud... Só que nada disso era aprofundado... inclusive a relação entre os atores e os diretores era muito pouca. Então, como eu tava nessa de querer trabalhar uma estética que levasse em conta o corpo, o poder da voz enquanto corpo, e certa ritualística da encenação, então, eu decidi abrir o grupo como uma espécie de laboratório que na verdade minha primeira ideia era que fosse ligado de alguma forma à própria universidade. Depois eu vi que ia ser difícil, que podia ser independente... A ideia inclusive não era nem que eu fosse o único diretor, aí eu chamei Lucas Modesto e Marcele Pamponet, que eram mais dois diretores que estavam fazendo trabalhos interessantes, e que a gente começou a conversar pra gente revezar anualmente na montagem, mas manter um corpo fixo de atores, que entrassem lá para gente investigar junto essas possibilidades que a gente não via na própria universidade. Possibilidades de linguagem, linguagem da encenação, possibilidades de trabalho com o corpo, com a voz, muito baseado justamente na prática e na teoria de Grotowski, na teoria Artaudiana e seus derivados né... Eugenio Barba, o Grupo Lume, Tadeus Cantor também, que é um diretor Polonês que era muito interessante nessa relação de linguagem. Então foi isso, foi quase uma dissidência da Escola de Teatro, então depois que eu chamei essas duas pessoas para serem diretores junto comigo, comecei a procurar atores que estivessem afim de fazer esse grupo. E aí eu fui em algumas mostras, em algumas salas de aula, chamei algumas pessoas que eu já conhecia, que sabia que já estavam afim, e aí no início eram quase vinte pessoas, uma coisa assim, e começamos a primeiro fazer reuniões, na própria UFBA, com todas as pessoas, para entender o que seria isso... Fiz até um manifesto, um texto, que eu lia nas reuniões... tinha uma questão estética que se ligava a uma questão política. Na UFBA tinha por base o realismo, claro que a gente passava por outras coisas, mas o realismo era o núcleo da coisa... era pré-realismo, realismo, e pós-realismo... e a gente queria ir para outras sendas...

LV - Ah que massa, tinha uma proposta de revezamento entre vocês?

DG - E aí... ficou nos tempos... se não me engano, final de 2007, início de 2008, reuniões, reuniões, reuniões, inclusive para saber onde a gente ensaiaria... e terminou que em 2008 ficaram as pessoas que ficaram... eu não vou saber essas datas exatamente corretas... mas ficaram tipo dez pessoas, alguma coisa assim... e na verdade foi minha formatura que eu fiz... a primeira montagem do grupo foi uma peça de formatura... uma adaptação de uma tragédia grega... As Bacantes, de Eurípedes... E a gente estreou no final de 2008.

LV - Não sabia disso...

DG - Então eu inventei essa parada pra me achar também, sacou? Porque eu comecei a ficar um pouco perdido inclusive em termos metodológicos, em termos de como tomar decisões, como se faz para o espetáculo se formatar desta maneira para que todos tenham seu poder de criação, legítimo e

igual então eu comecei a ver o que um diretor poderia fazer nessa conjuntura. Então eu deixei de ser aquele que vai formatar tudo no final, pra ser um provocador. Pra ser alguém que servia de conexão entre as vontades e os acontecimentos. E a gente começou a levar para a cena esse próprio processo meio caótico de construção. Então a cena começou a virar improvisada também, porque isso refletia como era nossa mecânica produtiva dentro do grupo.

LV - Não se preocupe com as datas, porque este trabalho eu já fiz de levantar as datas.

DG - Talvez também durante este ano intenso de coisas e tal, como eu era o diretor da vez, o primeiro e fundador. O idealizador na real, porque todo mundo fundou. Eu acho que eu tomei muito a dianteira neste sentido, e o pessoal ficou muito engajado nessa montagem e talvez Lucas tenha sentido isso um pouco como um afastamento. Mas, não afastamento... não foi uma discussão, foi mais uma... No final do ano a gente fez um balanço e ele acabou falando essas coisas. E ele também estava mostrando sinais de uma discordância com certas coisas. E é isso, antes dessa montagem a gente ficou esse tempo fazendo reuniões para discutir o que era ser um grupo. Como viver de teatro em Salvador? Como produzir peças fora de... dessas coisas de teste de elenco... O grupo pra gente era necessário. E, de fato, a época que a gente começou tinha uns dois ou três grupos principais que existiam na época na escola, e depois foram surgindo vários... isso também estava junto com os editais que começaram a aparecer... E isso deu mais possibilidade desses grupos se formarem. Tinha até este edital para grupos. Sobre a segunda questão, se você quiser me perguntar mais sobre a primeira você fala... Então fala aí se você vai querer saber mais sobre essa primeira questão, se não vai embolar tudo.

LV - Não, massa. Então tá. E dessa residência já ficaram essas pessoas que seguiram com você para *Bakxai*, e aí depois quando vieram as próximas montagens, alguém assumiu esse lugar de um assistente de direção ou foi sempre você mesmo na direção e não teve mais assistente? É... Acho que é isso, o resto acho tá ok já.

DG - Então, a produção sempre foi uma questão complicada, para mim. Mas no grupo também. Porque a gente precisava dividir tudo e não tinha alguém de produção. Então todo mundo tentava fazer tudo. Então edital era o grupo quem escrevia, dividia funções, procurar apoio... No início do grupo eu até era resistente em fazer isso porque eu não tinha me ligado nessas coisas de produção. Eu tava muito focado no trabalho de sala mesmo... E quem trouxe essa necessidade foi o pessoal, principalmente as atrizes. Eu falo mesmo das meninas porque foi mesmo uma força muito grande no grupo, a presença feminina, em todos os termos. Aí ao decorrer, quando a gente ganhou o primeiro edital, que foi um absurdo na real, porque a gente ganhou muito pouco pra fazer quatro coisas. A gente fez quatro espetáculos com um edital. A gente começou a ter que desenvolver melhor a produção e, naturalmente, eu tive que começar a mexer diretamente nessas coisas. A gente tentava dividir bastante as coisas, era óbvio que Raíça ficava bem à frente disso. Se eu não me engano, Laurinha também e Cecília. É... Talvez Liliana, enfim... Acho que Raíça pode até saber mais disso... Mas em termo de produção, o trabalho pesado mesmo, foi sempre difícil pra mim. Pensar em termos de produto, de acessibilidade, de vender bem uma coisa, ou conseguir apoio, financiamento, essas coisas... Em edital a gente se resolvia bem para escrever, mas outras formas de subsistência era muito difícil. Eu nunca lidei muito bem com isso não. Sim, aí depois não teve mais assistente de direção e eu fiquei dirigindo o grupo. Porque Lucas saiu e Marcele estava viajando. Então, ficou eu dirigindo e o pessoal. E a gente fez *Bakxai*, *Outros Cães* e *Travessia*. *Outros Cães* era baseado em *Do amor e outros demônios*, de Gabriel Garcia Marques e *Travessia*, em *Grande Sertão Veredas*... Esses três principalmente eu ainda tava nessa figura de diretor. Em *Bakxai* de uma maneira mais rígida e tradicional. Em *Outros Cães* também, mas já tinha uma proposta dos atores criarem mais e proporem outras coisas. *Travessia*, também, mas os atores já estavam desenvolvendo uma autonomia muito forte. Inclusive uma autonomia de opinião dentro do grupo. A gente começou a perceber que a produção era conjunta, de que se a gente não segurasse todo mundo junto, a coisa não ia dar certo. Que a polarização seria ruim e tal. Então, eu era diretor cênico, mas em relação ao grupo meio que todos tomavam decisões e isso naturalmente foi fazendo com que a estética fosse virando uma coisa mais coletiva, decisões coletivas. Então assim, é... Foi tudo junto. Foi tudo evoluindo como linhas paralelas, mas que se encontravam em alguns momentos. Tipo uma evolução simultânea. A estética foi se tornando mais performativa, quase que organicamente. Se os atores também começavam a ter autonomia, e começavam a se impor como seres criadores mesmo, assim como eu, e a gente tomava

decisões coletivas, também vinha muito de cada um. Então claro que a estética foi se adaptando a isso e como eu comecei a perceber que isso era interessante e dava mais potência tanto no trabalho deles. Como eu... ainda mais depois da primeira montagem de *Bakxai*. Como foi uma coisa muito rigorosa, foi uma coisa, principalmente das meninas do grupo. É... Laurinha, Raiça, Cecília, Camilla, Liliana, Ludmila, mas principalmente Raiça e Laurinha que tinham uma posição assim “porra, vamos lá, pensar em alguma coisa juntos”. Porque tem algumas questões de estética, e claro, políticas, em *Bakxai*, que não estavam bem resolvidas. A gente começou a discutir mais sobre isso, e já nos outros dois trabalhos posteriores que foi primeiro *Fogueira*, e depois *Butô de bêbado não tem dono*, a estética foi se descobrindo performativa. E isso a gente nem acessou a teoria da performance e nada disso. A gente foi através de uma linguagem que a gente dizia próxima à ritualidade, que era um tema que eu pesquisava desde *Bakxai*, a gente foi abrindo as portas pra essa performatividade que, na verdade, a gente começou a ver que era um movimento meio que da cidade, né? Começaram a acontecer performances e tal. Ficou bem forte durante um tempo a performance em Salvador... Mas é isso, foi a partir desta performatividade que eu percebi que era potente. Eu percebi que ficar de “fora” do espetáculo não condizia com o que a realidade necessitava, em *Fogueira*, por exemplo, que foi a primeira vez que eu realmente estava em cena, ficava tocando uma coisas vestido de Ekedí. LV - Ekedí das meninas né? Porque eram quatro mulheres.

DG - É... tinha uma proposta de revezamento entre os três diretores, porque o nosso principal objetivo era pesquisar novas formas, mas principalmente, treinamentos para ator. Como se estivesse redescobrimo o corpo, como se estivesse aplicando as coisas que a gente não encontrava espaço na Universidade Federal. Acontece que esse revezamento não aconteceu porque Lucas Modesto acabou virando meu assistente, que essa era a proposta também, a gente ia se revezar como assistente um do outro. Marcele Pomponet foi para França, estudar lá. E começou a morar lá... E Lucas foi assistente dessa primeira montagem, mas depois ele não quis mais seguir no grupo, porque ele tinha outros objetivos e também viu que o grupo já não correspondia com os anseios dele, e tal. Então eu comecei a pensar... Escrevi até uns textos na época sobre isso. Que era o diretor máscara. A máscara diretor. Então eu fiz uma cronologia em que os três primeiros espetáculos eu estava com a máscara diretor; no *Fogueira* eu entrei com a máscara ekedí; e no *Butô de bêbado não tem dono* eu entrei como máscara do garçom, que fica atrás do balcão, com óculos escuros, aquele que tudo vê. Que era na verdade até uma paródia com a figura do diretor. Então, eu comecei a ver o diretor como uma figura performativa, uma figura que eu poderia até ironizar. Tanto que no *Butô*, no Vila Velha, eu fiz um diretor tradicional, só que visto de um ponto de vista de paródia, de sátira. Na verdade são duas fases... Uma é de pessoas que a gente chamou e que começaram a fazer exercícios com a gente. A gente aplicava exercícios na doida mesmo saca? Pra ver o que que era... Às vezes umas coisas meio pesadas que a gente não tinha nem domínio, coisa de trabalhos com corpo mesmo, às vezes até envolvia acrobacias e essas coisas. Esse primeiro pessoal que a gente chamou que era vinte, sei lá, uma galera da Escola de Teatro, e foi uma autoseleção na verdade. Essa primeira fase, como era muito físico também o trabalho, e envolvia todas essas questões de um trabalho com o corpo bem cansativo e que testavam os limites de medo e tal, as pessoas foram saindo... Mas foram experiências muito intensas. As pessoas... tinha umas cargas na reunião assim. E nessa época, como eu queria formar esse grupo de qualquer jeito, eu era um tanto rigoroso demais assim, quase terrorista, na fala. Mas era massa também, porque o pessoal estava na mesma onda. Era quase uma utopia. Então, nessa primeira fase, dessas várias pessoas ficaram acho que dez ou menos, e eu não sei porque. Ah, eu lembro agora. A gente entrou pro CEFET, porque a gente conseguiu uma sala de ensaio com Heitor Guerra por meio de Hayaldo Copque que tinha estudado lá. Aí a gente conseguiu uma sala massa lá. Uma das atividades do CEFET, alguma coisa assim, a gente resolveu fazer uma oficina, tanto pros alunos... Porra velho, agora tô me atrapalhando. Enfim, teve essa parte de pessoas que a gente chamou, que não era uma residência, era mais pra fazer um grupo. Quem ficasse ficou, quem não ficasse, saía. E depois teve essa outra leva, já no CEFET, na prática mais sistematizada mesmo, diária, em que a gente chamou pessoas. Aí veio Raiça, Ludmila, se não me engano... Thor... Mas na segunda fase é que veio Raiça. Aí ela fez uma semana de trabalhos com a gente e no final a gente sentava na roda e falava: e aí o que vocês acharam e pá? Não era uma seleção, era tipo assim “tá afim de ficar? Fica. Senão de boa, pode ir”. Nunca teve uma seleção assim: você fica, você sai. Porque a gente queria gente pra trabalhar. Pelo menos eu queria trabalhar numa montagem, já tava pensando

em Bakxai, que envolvesse uma galera. Então tinha uma questão quantitativa que eu também estava afim. Na verdade, huumm... com esse processo, depois de Bakxai, com esse edital que a gente ganhou... Teve uma produção sim, que foi do Fábio Tavares do Centro Cultural Ensaio, porque na época a gente ensaiva lá, não mais no CEFET. E Fábio foi o produtor. Então, tudo se resolvia ali dentro. A gente ficou até bastante próximo. Eu ficava lá muito tempo... A gente mexia com produção. Olha só como as coisas vão voltando... Eu praticamente trabalhava lá. Ficava lá quase o dia inteiro. Tinha outros funcionários dele lá. E a gente ia fazendo essas coisas. Só que no final do grupo, isso deu o maior problema... Porque a gente descobriu que Fábio estava muito desorganizado, e eu não sabia disso... E é um pouco de culpa minha também porque eu não fiscalizei direito essa parada e no final das contas a gente teve um rombo aí na prestação de contas. Que na real até hoje está meio em aberto... E é isso, a produção foi essa, com Fábio. Só que ele era apenas um representante, digamos assim, mais burocrático. A produção, em termos criativos, em pensar, pensar os produtos, a circulação das obras e tal... tudo isso era pensado coletivamente, discutido coletivamente.

LV - Massa, perfeito Dan. Tem algo que você não falou que quer complementar? Por mim foi.

DG - Por mim também.