

## **LUIZ MARFUZ – Diretor teatral**

**Artista de teatro, diretor teatral, dramaturgo, jornalista, administrador e arte-educador. Professor da Escola de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas e Doutor em Artes Cênicas.**

### **1. Quem é Luiz Cesar Alves Marfuz?**

Sou um artista de teatro, fundamentalmente um diretor teatral, mas também escrevo peças. Sou professor da Escola de Teatro da UFBA nos cursos de Licenciatura em Teatro, Direção e Interpretação Teatral e também no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UFBA). Trabalho com arte-educação há um bom tempo, me considero arte-educador, que é um termo um pouco complicado, mas acabo o assumindo. Também sou jornalista formado pela Faculdade de Comunicação da UFBA, tenho mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas (PósCom/UFBA) e fiz doutorado em Artes Cênicas na Escola de Teatro. E sou administrador de empresas.

### **2. O que você entende como cultura?**

Cultura, no meu entendimento, é um conjunto de bens simbólicos produzidos por uma comunidade, que envolve desde as artes, no sentido das linguagens artísticas, até as manifestações dos diversos segmentos sociais e econômicos de uma comunidade. A produção dos bens e serviços de uma comunidade no sentido mais amplo é a ideia principal de cultura para mim. Cultura é uma coisa básica que deve ser disponibilizada, democratizada, socializada para todos.

### **3. Você possui mais de 40 anos de experiência teatral. O que mudou no teatro baiano ao longo deste período?**

Eu vim do teatro universitário, eu não fiz universidade, eu não fiz Escola de Teatro, venho do chamado de Teatro de Grupo, Teatro de Formação Grupal, grupos que se organizavam em função de uma ideia. O trabalho de produção nesses grupos era bastante precário e realizado por pessoas que não tinham conhecimento. Organizávamos-nos numa estrutura que achávamos mais interessante para cumprir o nosso propósito, que era promover uma reflexão sobre as questões econômicas e políticas do país na época, passando por uma ditadura militar. Na década de 70, existiam grupos estruturados em torno de uma ideologia, era uma produção que nascia do próprio seio, a figura do produtor a gente nem reconhecia, era uma palavra que passava despercebida. Nas décadas de 70 e 80, a gente tinha uma divisão do que chamávamos de “teatrão” – termo que não se usa hoje –, que era o teatro atrelado a uma estrutura comercial, que está no circuito comercial dos teatros, que cobra ingresso, e o teatro que a gente chamava alternativo, amador, que eram os grupos que estavam se estruturando de uma forma não convencional e que geralmente não sobreviviam de teatro. Havia essa divisão, o “teatrão” tinha estrutura de bilheteria, mesmo que eles não sobrevivessem de teatro, se organizaram em uma associação, formada por diretores que geralmente eram os próprios [www.producaoculturalba.net](http://www.producaoculturalba.net)

produtores, pois essa era uma característica do período. Nessa época havia uma produção muito grande de teatro infantil, que se apresentava no Teatro Castro Alves, aos sábados e domingos, muita gente ia ao teatro, ficava lotado. Paralelo a isso, corria uma produção cooperativada, as pessoas se distribuíam em todas as funções e esse panorama só muda um pouco na década de 90, cujo marco a gente sempre considera a *Cia. Baiana de Patifaria*, com a peça *A bofetada*. Na verdade, isso vai fazer uma revirada no quadro da produção teatral, porque depois do período da ditadura e da passagem gradual para a democracia, muitos grupos se desfazem porque estavam estruturados dentro de uma ideologia; é como se o inimigo comum fosse perdido. Eu estava nessa linha, tinha um grupo chamado *Carranca*, que nasceu do teatro universitário, mas nós continuamos porque abraçamos outros temas e causas, relacionadas à sexualidade, questão de gênero, raça e liberdade sexual, que não eram temas que estavam na ordem do dia na época e passaram a estar. Os grupos passam a atuar sozinhos, ou seja, tomam a iniciativa de montar elencos, às vezes convidam um produtor, ainda que a profissão não estivesse consolidada. Era difícil encontrar em teatro um produtor que vivesse ou investisse só em produção. Isso só vai aparecer com a *Cia. Baiana de Patifaria*, porque há uma mudança que é a seguinte: são os atores que se organizam para fazer a produção de um espetáculo e convidam o diretor, eles invertem a perspectiva. Hoje a Baiana de Patifaria é uma companhia que se estabilizou ao longo de 25 anos, claro que ainda enfrenta dificuldades pare se manter, o que não é fácil. Sem o apoio das leis de incentivo e patrocínios não tem como viver. Daí emerge a figura do produtor, porque eu venho de um tempo onde se montava um espetáculo, demorava-se um ano ou mais ensaiando e a gente ficava quinze dias em cartaz, saía e começava a pensar em outra peça. Era o pensamento daquela época. Hoje não se faz isso, por mais que aconteça, você já tem planejado que quer fazer uma peça, estreiar em tal lugar, depois ir para outro lugar e ficar um bom tempo em cartaz. Então aí que entra a figura do produtor na década de 90. Se antes eu me arriscava com o grupo a fazer teatro sem produtor, hoje eu não entro num projeto sem ter um, porque ele se tornou realmente uma figura essencial por várias razões. Porque o público mudou e está mais exigente, quer uma qualidade de cena, não quer qualquer coisa independente do tema, o público vê tudo e tem um olhar mais apurado. Você não tem como apresentar uma peça baseada somente na mensagem e naquela época era possível. Se tivesse um bom discurso em cena, o público perdoava um cenário mal construído, um figurino feito de qualquer jeito. Hoje até os editais e os patrocínios pedem a figura de um produtor, se você não tem ligação com uma produtora não se inscreve na maioria dos editais. Isso é um reconhecimento também da produção, uma garantia de que existirá uma prestação de contas a ser feita por um profissional.

#### **4. Quais os principais desafios enfrentados para se produzir teatro aqui na Bahia hoje? Tem como sobreviver de bilheteria?**

Não se sobrevive de bilheteria, não tem como. Ontem eu conversei com Lelo [Filho], e ele disse: “Nós [*Cia. Baiana de Patifaria*] não sobrevivemos de bilheteria”. Claro, se você tem uma peça com uma boa bilheteria e junta com os patrocínios, aí dá para sobreviver de teatro, como [www.producaoculturalba.net](http://www.producaoculturalba.net)

eles sobrevivem, mas não exclusivamente de bilheteria. Eu, por exemplo, nunca sobrevivi de bilheteria, e sim da profissão de professor e de editais e prêmios que recebo e que são ocasionais. Existe um determinado segmento do teatro que precisa ser incentivado pelo Estado e suas instituições, como o segmento de pesquisa experimental. O teatro está se renovando, qualquer linguagem está se renovando sempre. Tem teatro que não pensa no público? Tem, porque se for pensar no que o público quer acontece o seguinte: caso o público goste só de comédia, então todos devem fazer comédia? O público agora tem uma tendência de gostar do *stand-up comedy*, aí todo mundo vai parar suas linhas estéticas de pesquisa para fazer *stand-up comedy*? Aí você tem um engessamento da linguagem teatral. Não dá para ser refém do mercado, e existem grupos que fazem pesquisa no campo do teatro e nem sempre os resultados interessam à maioria, são resultados muito experimentais, complexos e que são para poucas pessoas. Historicamente você tem o exemplo de Grotowski, um grande encenador polonês que mudou a história do teatro. Ele fazia teatro para quarenta, sessenta pessoas, mas era porque a estética dele pedia exatamente isso, um teatro que tinha uma interação e encontro com a plateia, mas para pouca gente. Então o primeiro problema é a falta de recursos. O segundo é a dificuldade de encontrar elenco na faixa etária de 50, 60 e 70 anos. Perdemos muita gente boa: Wilson Melo, Haydill Linhares, Nilda Spencer... Nesse ano mesmo uma boa parte dos artistas baianos estão contratados pela Rede Globo com exclusividade para a novela *Gabriela*, então até setembro muita gente não pode pegar nenhum trabalho. São as pessoas nessa faixa etária - Harildo Déda, Carlos Betão – que às vezes a gente precisa para fazer uma peça e não encontra. O terceiro problema são as pautas, que são caras. É um absurdo você ter que pagar 1.500 reais por uma pauta, porque tem determinadas bilheterias que não possibilitam retorno nem de 10% disso. Poucos teatros fazem parcerias ou tem a pauta baixa. Agora a Sala do Coro do TCA está com a pauta mais baixa, tem também o Teatro Jorge Amado, onde eu estou fazendo *Meu Nome é Mentira* às quintas-feiras, numa parceria de risco, onde nós não pagamos a pauta, só o percentual da bilheteria. Quinta-feira não é um dia nobre, por isso estamos num risco, tanto para nós como para o teatro. A circulação é outro problema, porque a gente consegue montar um espetáculo, mas não consegue circular com ele, porque os custos de circulação às vezes são tão caros quanto os de criação, pauta, operação de luz e som, mídia e por aí vai.

##### **5. Essa seria a próxima questão: qual a importância da manutenção das peças em cartaz?**

Existem poucos estímulos em termos de editais de circulação aqui na Bahia, existem mais editais de montagem. Algumas iniciativas estão promovendo a circulação agora; no ano passado teve o *Bahia em Cena*, que era só circulação. Existia o Edital Jurema Penna de Circulação pelo interior do estado, que era interessante. Mas a circulação tem problemas; um deles é segurar um elenco. Se você estreia em março e quer circular em setembro, como é que você segura esse elenco até o segundo semestre se não tem nada acontecendo entre maio e agosto? Aí fatalmente o ator vai se envolver com outros projetos, pois você não sabe se vai [www.producaoculturalba.net](http://www.producaoculturalba.net)

acontecer a nova temporada, fica dependendo do resultado de um patrocínio. Se o elenco quer fazer a peça e ficar em cena e o diretor está apostando no espetáculo, ele tem esse ímpeto de arriscar a bilheteria, mas o produtor não arrisca, o operador de som não arrisca, o operador de luz não arrisca, o contrarregista também não, etc. O ator acaba sendo sempre o sacrificado, por isso que os patrocínios são importantes e, principalmente, o incentivo do Estado, porque se eu entro com a pauta coberta e com alguns custos cobertos, posso arriscar na bilheteria. Então sem esses incentivos para fazer a manutenção fica complicado.

#### **6. Os grupos têm investido na renovação artística em âmbito local? Ousar ainda é difícil?**

É difícil, mas você tem exemplos que de certa forma fazem um contraponto a isso. Tem o Grupo *Toca de Teatro*, o *Alvenaria*, o *Vilavox*, o *Teatro Nu* o *Teatro Base*, que ganhou o Prêmio Revelação agora [Prêmio Braskem de Teatro 2011]. Eu acompanho um pouco a realidade deles. Quando você ousa, os custos parecem que ficam maiores do que quando se vai para o convencional. Se você sai do espaço tradicional, traz uma proposta estética, política e ideológica que faz um deslocamento daquela relação frontal com o espectador, a da passividade, você vai ter custos que não teria, por exemplo, tem que locar luz, som, adaptar o cenário. Às vezes os espectadores não vão porque não tem conforto. Quem faz isso sabe também que está optando por um segmento de público mais restrito. Então a renovação, de um lado, depende do investimento dos grupos, do grau de risco e de você abdicar da certeza do retorno, mas depende fundamentalmente de incentivo do Estado.

#### **7. Qual o papel da Escola de Teatro da UFBA em relação ao teatro baiano?**

Sempre foi fundamental, porque a Escola é um centro de formação e de produção. Isso pode parecer que é algo comum, mas não é. Grande parte das escolas de teatro faz seus espetáculos para o público interno, como experimento; aqui não, você já começa a fazer trabalhos de teatro para fora. E tem uma característica que é histórica: a Escola de Teatro da UFBA foi formada por artistas e não por acadêmicos; são artistas que dialogam com a teoria e a prática. Muitos dos professores são artistas de teatro, eu mesmo não tenho formação em teatro, fiz o doutorado em Artes Cênicas e fiz concurso para professor, então minha trajetória começou fora da Escola, eu tenho um movimento diferente de outras pessoas. Mesmo aqueles que não estão mais na Escola ainda estão atuantes. Se você olhar, os grupos premiados no Prêmio Braskem de Teatro, eles vieram da Escola: Carlos Betão, que ganhou de melhor espetáculo [*Sargento Getúlio*], Teatro Base, etc. Então não tem como não reconhecer o papel da Escola. Outro dia Márcio [Meirelles] estava falando, e eu discordo dele, que espetáculos de formatura não deveriam concorrer a prêmios porque eles não são profissionais. Aqui você tem alunos que entram no primeiro semestre e que têm experiência de cinco a seis anos e que têm inclusive carteira profissional. Isso é uma visão conservadora de que Academia é sinônimo de conservadorismo, e não é, é muito mais experimentação. Os dois espetáculos de formatura que eu fiz foram de experimentação no campo artístico. Eu entendo que hoje está tudo muito misturado, o teatro não é uma coisa linear que você tem que estar passando pelo A, B, C, D, E,

F para chegar ao G. O papel da Escola de Teatro da UFBA tem oscilado. Fazendo uma autocrítica, temos apenas uma produção anual de interpretação com esse novo currículo, embora existam as apresentações de diretores. Nos últimos anos, a *Companhia de Teatro da UFBA*, que tinha um papel muito importante e reunia professores, alunos e profissionais da Escola, que tinham anos de formação, se enfraqueceu.

#### **8. Como avalia a gestão de grupos teatrais e teatros na Bahia?**

Eu já falei das pautas muito altas, o que de alguma forma eu entendo, mas que não corresponde à realidade dos grupos e artistas baianos. Ou você entra num teatro com a pauta patrocinada ou não dá para arriscar. Alguns teatros abrem brechas para grupos emergentes, como o Teatro SESI Rio Vermelho, o Teatro Vila Velha, o Jorge Amado, a Sala do Coro, o SESC Casa do Comércio, mas no geral há uma preocupação muito grande dos próprios espaços em garantir sua sobrevivência. Eu entendo isso, muitos teatros têm sido fechados, não conseguem sobreviver, como é o caso do Teatro Maria Bethânia e do Diplomata. Esses teatros precisam sobreviver, aí começam a ceder espaço para eventos fechados porque é mais seguro. Em relação aos grupos, existem aqueles que têm uma forte ligação com o público e aqueles que chamamos de experimentais. Na verdade, o que houve foi uma retomada de uma característica da década de 1970, ou seja, enquanto aqueles grupos estavam se reunindo em torno de uma determinada ideologia, esses grupos agora estão se reunindo por afinidades estéticas, afinidade com determinado movimento ou determinada linha de pesquisa, mas acho que ainda é cedo para falar deles porque estão ainda tentando se estabelecer. O que eu posso fazer é reconhecer o esforço que as pessoas estão fazendo para se manter e continuar, e volto a insistir: o Estado tem um papel fundamental nisso. Gerir grupos é difícil não só pela questão da produção, da manutenção econômica, mas também pela questão das relações que se estabelecem. Aqui você tem um grupo e de repente as pessoas começam a receber propostas de trabalho, pode ser na área da publicidade, no teatro, na televisão ou até numa determinada peça que já tenha patrocínio. Se te oferecem duas propostas e uma te dá mais segurança financeira e estabilidade, é claro que você vai optar por aquela, aí às vezes os grupos se desequilibram por causa disso.

#### **9. Como você avalia a gestão cultural na Bahia em relação a outros estados?**

São Paulo tem uma prefeitura com uma política de fomento aos grupos, Lei de Fomento ao Teatro, que é diferente de edital, é uma lei que fomenta a manutenção de grupos e é ótima porque, se eu não me engano, são 20 ou 30 grupos por ano, o que talvez na realidade de São Paulo não seja o ideal, mas se fosse aqui resolveria muita coisa. No Rio de Janeiro você tem grupos que ocupam determinados espaços, fazem a gestão e a programação de teatros. Não é que o grupo vá ocupar o ano inteiro com peças deles, mas o Estado passa determinados espaços para a gestão de um grupo que, durante um período, passa a gerir o espaço, e isso é importante do ponto de vista de produção também. É necessário uma política de manutenção e de continuidade que dê atenção a isso. Os grupos não podem sobreviver jamais da bilheteria,

[www.producaoculturalba.net](http://www.producaoculturalba.net)

como é o caso do Teatro Base, por exemplo. Ele é feito para quarenta pessoas, mas quarenta pessoas no Teatro Jorge Amado é casa vazia, então existem essas diferenças.

#### **10. E o município (Salvador) em relação à cultura?**

O município é zero à esquerda, não tem nenhuma política cultural, nem pensada ou implementada, e há muitos anos. É uma coisa que podia ter era um espaço a mais para a cidade, como o Teatro Gregório de Mattos, que está fechado há não sei quantos anos. Para o município a cultura sempre foi uma coisa de terceira ou até quinta categoria. Aí o que acontece: a gente carrega tudo para o estado, que é de alguma forma quem faz alguma coisa, mas essa responsabilidade deveria ser dividida com o município.

#### **11. Como você avalia as políticas culturais na Bahia?**

Na gestão de Márcio [Meirelles] aconteceram algumas coisas importantes, como a ampliação da política de editais. Foram lançados editais que não existiam antes, como o de Estímulo à Criação de Texto Dramatúrgico e o Apoio e Manutenção de Grupos. A segunda coisa importante que não teve continuidade foi a interiorização das ações. É preciso haver uma política de continuidade, uma atenção maior ao teatro profissional, aquelas pessoas que querem viver de teatro ou aquelas pessoas que estão há muito tempo na estrada. Houve o projeto *Mestres da Cena* na gestão de Márcio Meirelles que foi uma iniciativa muito boa, porque socializava o conhecimento e compartilhava experiências de pessoas que têm uma sabedoria e uma história, como Harildo Déda e Yumara Rodrigues. Acho que eles precisam ser tratados de uma forma diferente, começaram a pensar nisso, mas não houve continuidade.

#### **12. Qual o papel da iniciativa privada no financiamento à cultura?**

Hoje é vital por conta das leis de incentivo, que estão sendo revistas, e há uma problemática aí. O Estado renuncia seus impostos e transfere para a iniciativa privada o direito de escolher o que de melhor se aproxima do seu perfil, é selecionado aquilo que vai dar mais visibilidade à empresa. Claro que é um direito, mas a gente vê que o dinheiro público nas mãos das empresas não se presta ao incentivo de iniciativas experimentais ou expressões como a música erudita. Um empresário vai investir em um bloco de carnaval ou em uma peça experimental se ele sabe que a visibilidade de um bloco é muito maior que a de uma peça? Eu acho que devem ser revistas a Lei Rouanet e o FazCultura, pois tem que existir uma outra forma de democratizar o acesso a esses recursos.

#### **13. O Teatro Vila Velha lançou o slogan “de graça não tem graça”. O que você pensa em relação à gratuidade do acesso a produtos culturais? E quanto à política da meia-entrada?**

A gratuidade existe há muito tempo. Eu acho que existem formas menos paternalistas de você trazer o público para o teatro que não seja a gratuidade, pois isso acaba criando um vício muito grande, se é gratuito eu vou e se não é eu não vou, mesmo que seja cinco reais. O problema é complexo: se você faz uma peça com acesso gratuito, alcança o público, lota e tem gente [www.producaoculturalba.net](http://www.producaoculturalba.net)

voltando todos os dias, mas é só colocar no mesmo teatro e cobrar ingresso que o público diminui. Por outro lado, há iniciativas que são importantes, por exemplo, o *Domingo no TCA*, cujo ingresso custa um real e é bacana, porque o público se desloca com a sua família de manhã para ver teatro. As pessoas que pagam 20 ou 40 reais no Teatro Jorge Amado ou no Teatro SESC Casa do Comércio não vão se deslocar para ficar na fila, chegar duas horas antes, então não são públicos concorrentes. Agora eu não sei a solução para isso porque é complicado. Quando você compara com a música ou com a dança é diferente, para a dança é mais complicado que o teatro, inclusive. É bom porque ajuda a formar, mas na verdade forma e deforma. As iniciativas de barateamento do preço dos ingressos são importantes e aí, novamente, o Estado e as entidades privadas precisam entrar. A questão da meia-entrada é outro problema porque é importante você formar plateia e muitos estudantes não têm dinheiro, mas também há uma indústria da meia-entrada. Hoje tem meia-entrada para tudo e acaba subindo o preço dos ingressos e afastando as pessoas. Acaba tendo às vezes mais de 90% de meias-entradas. Uma alternativa que existe em outros países é um percentual de meia-entrada, isso talvez fosse uma solução.

**14. Como você percebe a questão da profissionalização na área cultural? Quais as principais necessidades do mercado baiano hoje?**

A Escola de Teatro da UFBA forma ator, diretor e professor de teatro, os outros técnicos, iluminador, cenógrafo, operador de som, são pessoas que se interessam pela aquela área e terminam se especializando. Hoje se você vai montar uma peça e vai escolher um cenógrafo, um figurinista ou iluminador, percebe que há um número muito reduzido de opções, talvez cinco ou seis em cada área. Para a produção baiana isso é muito pouco, e as pessoas não conseguem dar conta de tantos espetáculos de cada vez. Não existe uma política para a profissionalização desta área, formação de técnicos não tem. Existem iniciativas pontuais de algumas ONGs, entidades que oferecem alguns cursos de curta duração para formar cenotécnicos, operadores de luz. Existe muito amadorismo e o número de profissionais é insuficiente. Na área da produção você tem a Faculdade de Comunicação da UFBA que investe na área, mas não sei avaliar se as pessoas que saem de lá estão no mercado ou não. Na Escola de Teatro da UFBA os alunos acabam sendo produtores por uma exigência da prática e por afinidade.

**15. Você é ganhador de diversos prêmios, inclusive o de Melhor Diretor pelo Prêmio Braskem de Teatro deste ano. Qual a importância deste tipo de reconhecimento para os profissionais da cultura?**

A gente faz teatro porque gosta, mas queremos reconhecimento, você não pode dizer que está pouco se lixando para a opinião do público, você não faz teatro para desagradar. Agora é preciso ter bastante sangue frio para poder lidar com a crítica, é da natureza da profissão, a gente escolheu isso, uma profissão que está exposta à crítica do espectador e à crítica especializada. O prêmio entra num campo do reconhecimento e, mais do que isso, no campo

da memória, porque o teatro é uma arte efêmera, então você chega ao final do ano e tem todos os indicados ao Prêmio Braskem em um catálogo com todas as peças e você reacende nos artistas e no público aquele interesse por tudo aquilo que circulou naquele ano. Os espetáculos que ganham o Prêmio Braskem de Melhor Espetáculo adulto e infantil recebem 30 mil reais e todos os indicados recebem 5 mil. Se você quiser voltar em cartaz te dão mais 20 mil para divulgação, o que é realmente necessário. Então eu acho que os prêmios são importantes.

**16. Como você avalia a organização da classe artística baiana?**

Não somos organizados por natureza, temos o sindicato, somos filiados, mas não nos juntamos, faço uma autocrítica muito grande porque a gente fala muito, mas não se junta. Em algumas iniciativas como a Lei Orgânica da Cultura, o estado propôs ouvir a classe, mas somos muito desorganizados. Falta uma ação mais efetiva nossa em relação a isso. Não tem, como se vê no Rio de Janeiro e São Paulo um sindicato que proponha uma vigilância nos contratos, por exemplo. Se o sindicato não exerce, a gente também não cobra.

**17. Em sua opinião, o que é necessário para que a produção teatral baiana se desenvolva e tenha mais visibilidade em âmbito local e nacional?**

Em âmbito local, vou voltar a insistir num ponto, o incentivo à circulação em três níveis: a circulação na própria cidade, porque você tem públicos que vão a um teatro e não vão a outro; circulação no próprio estado e a circulação nacional, porque existe pouco incentivo para isso. As premiações nacionais são muito importantes porque você quase não tem, agora estão pensando em reativar um projeto que eu até participei, o *Mambembão*, onde se escolhia cinco ou quatro peças de diversos locais e elas circulavam por cinco ou seis temporadas. Nós fomos selecionados em 1981 e fomos para o Rio de Janeiro, São Paulo, Vitória e Belo Horizonte, isso pago pelo antigo Ministério da Educação e Cultura. Hoje uma peça para ir para o Rio de Janeiro ou São Paulo é caríssimo. O SESC tem um papel muito importante no Brasil com o *Palco Giratório*, o SESC São Paulo traz peças de fora, circula peças aqui e realiza atividades de formação. O SESC tem esse papel, mas são poucas as políticas. Quando você compara as peças do Rio e São Paulo com as daqui, em termos de qualidade, as peças baianas são tão boas quanto às de lá, só que aquelas têm uma visibilidade que a gente não tem.

**\*Entrevista realizada por Adriana Santana e Caio Cruz, dia 27 de abril de 2012, em Salvador.**