

ÉERICA SOUZA SANTOS

**OS PERCURSOS FORMATIVOS DE ATRIZES E ATORES NA CENA TEATRAL
DA CIDADE DE RIBEIRÃO PRETO (SP)**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Educação do Departamento de Educação, Informação e Comunicação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, da Universidade de São Paulo, como parte das exigências para obtenção do título de Mestre em Educação.

Orientadora: Profa. Dra. Clarice Sumi Kawasaki

Ribeirão Preto
2022

ÉERICA SOUZA SANTOS

**OS PERCURSOS FORMATIVOS DE ATRIZES E ATORES NA CENA TEATRAL
DA CIDADE DE RIBEIRÃO PRETO (SP)**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Educação do Departamento de Educação, Informação e Comunicação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, da Universidade de São Paulo, como parte das exigências para obtenção do título de Mestre em Educação.

Orientadora: Profa. Dra. Clarice Sumi Kawasaki

Ribeirão Preto
2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Santos, Érica Souza

Os percursos formativos de atrizes e atores na cena teatral da cidade de Ribeirão Preto (SP). Ribeirão Preto, 2022.

2 v. : il. ; 30 cm

Dissertação de Mestrado, apresentada à Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto/USP. Área de concentração: Educação.

Orientador: Kawasaki, Clarice Sumi.

1. Atrizes e atores. 2. Formação, pesquisa e experiência. 3. Contextos e processos educativos.

Nome: SANTOS, Érica Souza

Título: Os percursos formativos de atrizes e atores na cena teatral da cidade de Ribeirão Preto (SP).

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Educação.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof^a. Dr^a _____

Instituição _____

Julgamento _____

Prof^a. Dr^a _____

Instituição _____

Julgamento _____

Prof^a. Dr^a _____

Instituição _____

Julgamento _____

AGRADECIMENTOS

À Sumi, pela orientação, confiança e pelo cafezinho. Muito obrigada.

Ao Prof. Marco Antonio de Almeida, pelas contribuições valiosas.

Às professoras Jéssica Makino e Virgínia Souza, pela disponibilidade e por toda a atenção.

Aos colegas de mestrado Jennyara Campos, Luiz Felipe Costa Carvalho, Reinaldo Pereira de Lima Junior pelo apoio constante na construção desse trabalho.

À Carmem Franco e Renato Stuchi, pelo valioso suporte na graduação.

Ao Dilson Rufino e à Patrícia Albuquerque, meus irmãos e primeiros incentivadores.

Ao Valnei Andrade: seu olhar melhora o meu.

À minha extensa família, em especial Alessandra Ramirez, Ananda e Filomena, pelo suporte emocional.

Às companheiras que de diferentes formas apoiaram a confecção desse trabalho: Carola Coelho, Clara Azambuja, Elizangela Ribeiro, Fabiane Borsato, Kranya Serrano, Luciana Bobato, Rejane Monteiro e Rosane Monteiro.

A cada um dos membros do Grupo de Estudos Mediações, Instituto Sathya Sai de Educação Núcleo Ribeirão Preto e Grupo de Trabalho do Fórum Pró-Cultura da Região Metropolitana de Ribeirão Preto, por me ensinarem a remar com várias mãos.

Às atrizes e atores a quem tive a honra de entrevistar, por compartilharem seu tempo e suas belas e valiosas experiências.

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

RESUMO

SANTOS, E. S. **Os percursos formativos de atrizes e atores na cena teatral da cidade de Ribeirão Preto (SP)**. 2022. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, 2022.

O texto apresenta resultados de uma pesquisa que investigou as trajetórias de formação de atrizes e atores da cidade de Ribeirão Preto (SP), incluindo-se aqui a miríade de espaços formativos (educativos) por eles ocupados e vivenciados, que vão desde os escolares aos não escolares e de antes a durante a atuação profissional no campo das artes cênicas. É uma pesquisa de natureza empírica em uma abordagem qualitativa da pesquisa educacional, na qual foram realizadas entrevistas com quatorze atrizes e atores de Ribeirão Preto, no período de março a junho de 2021, a fim de entender como esses atrizes/atores concebem suas trajetórias formativas nesse campo e na cena teatral de Ribeirão Preto. A partir de três categorias de análise - Formação, Pesquisa e Experiência, as entrevistas foram analisadas tendo como aportes teóricos, autores da sociologia das ocupações, que voltam seus olhares para o mundo do trabalho das artes, bem como, autores da filosofia da educação, que abordam a questão da experiência nos contextos pedagógicos e educacionais. Os resultados demonstram que a formação desses atores e atrizes se dá na multiplicidade de contextos e processos formativos, muito além da formação escolarizada, sobretudo na profissionalização, na experiência prática, no palco, nas redes de colaboração, dentre outros, trazendo contribuições importantes para a educação escolar, no sentido de promover uma abertura maior para questões que estão na sociedade e no mundo do trabalho.

Palavras-chave: 1. Atrizes e atores. 2. Formação, pesquisa e experiência. 3. Contextos e processos educativos.

ABSTRACT

SANTOS, E. S. **The formative paths of actresses and actors in the theatrical scene in the city of Ribeirão Preto (SP)**. 2022. Dissertation (Master's degree in Education) – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, 2022.

The text presents the results of a research that investigates the formation trajectories of actresses and actors from the city of Ribeirão Preto/SP, including here the myriad of formative (educational) spaces by them occupied and experienced, ranging from school to non-school and before and during professional acting in the field of performing arts. It's an empiric research in a qualitative approach of an educational research, in which interviews were conducted with fourteen actresses and actors from Ribeirão Preto, from March to June 2021, in order to understand how these actresses/actors conceive their formative trajectories on these field and in the theatrical scene of Ribeirão Preto. Based on three analysis categories – Education, Research and Experience, the interviews were analyzed with theoretical contributions from occupational sociologist authors, who turn their eyes to the world of art's work, as well as authors of the philosophy of education, who approach the matter of experience in the pedagogical and educational contexts. The results show that the formation of these actors and actresses takes place in the multiplicity of contexts and formative process, far beyond school education, especially in professionalization, practical experience, in the stage, on collaboration networks, among others, bringing important contributions to school education, in the sense of promoting a bigger openness to matters that are in society and in the world of work.

Keywords: 1. Actresses and actors. 2. Education, research and experience. 3. Educational contexts and processes.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
2. CAPÍTULO 1 - METODOLOGIA DA PESQUISA	12
2.1. CENA TEATRAL EM RIBEIRÃO PRETO	12
2.2. ABORDAGEM QUALITATIVA DA PESQUISA EDUCACIONAL E PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	16
2.3. A ESCUTA DE ATORES E ATRIZES: ESTUDO-PILOTO, AMOSTRA E ENTREVISTAS	18
2.4. REFERENCIAIS TEÓRICOS E CATEGORIAS DE ANÁLISE DA PESQUISA	21
3. CAPÍTULO 2 – O ARTISTA, O MUNDO DO TRABALHO DO ARTISTA E SUA EXPERIÊNCIA EDUCACIONAL	22
3.1. O ARTISTA PARA MATTHIEU BÉRA E YVON LAMY	22
3.2. O RETRATO DO ARTISTA ENQUANTO TRABALHADOR PARA MENGER	27
3.3. O MUNDO DAS ARTES PARA BECKER	32
3.4. A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA NA EDUCAÇÃO PARA DEWEY	39
3.5. O SABER DA EXPERIÊNCIA PARA LARROSA	47
4. CAPÍTULO 3 – OS PERCURSOS FORMATIVOS DE ATRIZES E ATORES DA CENA TEATRAL DE RIBEIRÃO PRETO	52
4.1. CATEGORIAS DE ANÁLISE DA PESQUISA: FORMAÇÃO, PESQUISA E EXPERIÊNCIA	52
4.1.1. CATEGORIA DE ANÁLISE: FORMAÇÃO	53
4.1.2. Formação escolarizada	69
4.1.3 Formação em serviço e contínua, na profissão, no palco, no ensaio	73
4.1.4. Formação nas redes de trabalhos, as redes colaborativas e políticas, e contextos culturais mais amplos	77
4.2. CATEGORIA DE ANÁLISE: PESQUISA	85
4.3. CATEGORIA DE ANÁLISE: EXPERIÊNCIA	93
5. CONCLUSÃO	102
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	105
7. BIBLIOGRAFIA	108
APÊNDICE A - Roteiro entrevistas-piloto (2020)	111
APÊNDICE B - Roteiro de entrevistas sobre o percurso formativo do ator/atriz (2021)	112
APÊNDICE C - ENTREVISTAS	113

1. INTRODUÇÃO

Durante pouco mais de vinte anos que tenho atuado como produtora cultural e gestora de teatros locais, acompanho com entusiasmo e admiração apresentações de atrizes e atores atuantes na cena teatral ribeirãopretana. No imaginário da população a referência do universo das artes, e mais especificamente do ofício das atrizes/atores é a televisão e o cinema¹.

De forma geral, as pessoas relacionam atrizes/atores a estereótipos. Eles são vistos como aqueles que levam uma vida de fama e glamour, livres, extravagantes e, ao mesmo tempo, incapazes para organizar e manter sua vida financeira. Uma outra visão, praticamente oposta a essa, porém do mesmo modo superficial, é a do ator bem informado, dotado de bom senso, engajado em causas relevantes para um público específico, como questões ambientais, de discussões sobre questões de gênero, entre outras.

No início de minha carreira, minha visão também se mostrava distorcida em uma avaliação romântica dos “teatreiros”, como aqueles que vivem para uma arte que indiscutivelmente é transformadora, apenas em prol do encantamento do mundo, sem espaço para vaidades e preocupações materiais.

Felizmente a convivência cotidiana e de proximidade revelaram atrizes e atores também como uma classe trabalhadora da cultura e me fizeram distinguir as contradições desses olhares distorcidos. Pude observar várias peculiaridades, como o fato evidente de que mesmo sendo sujeitos criativos, inventivos, se caracterizam como uma classe trabalhadora como qualquer outra, que almeja a qualificação, a obtenção de renda, de se organizarem enquanto classe. Pude constatar que na sua formação são disciplinados - muitas vezes autodidatas e pesquisadores dedicados - durante todo o percurso das suas carreiras.

A respeito da formação, observei um contingente de atrizes/atores cursando a universidade e muitos outros, na paralela, se formando no fazer da própria profissão, complementando seu aprimoramento através de oficinas e *workshops*, desenvolvendo pesquisas e estudos sazonais dentro de companhias teatrais e se aperfeiçoando de acordo com a necessidade de cada novo projeto.

¹ E mais recentemente uma variedade de mídias sociais ocupadas também por não-atrizes/atores.

Para o ofício da atriz/ator, assim como de várias outras profissões artísticas, a formação escolarizada não é exigida como em outras áreas - por exemplo, não é possível formar um biólogo sem que o sujeito pela formação específica, pela universidade. No Brasil, as formações escolarizadas em Teatro são o curso livre, com maior ou menor tempo de duração e aprofundamento. Muitas vezes, torna-se porta de entrada para indivíduos que então se reconhecem inclinados para o ofício da atriz/ator. Há cursos técnicos e graduações, licenciatura e bacharelado em universidades públicas ou particulares e, ainda, opções de mestrado e doutorado em Artes Cênicas para aqueles que querem seguir a carreira acadêmica.

A despeito do tipo de formação que esses indivíduos tenham, pude presenciar na cidade, atrizes/atores atuando em outros espaços além do teatro, como em óperas, teatro corporativo, animação em festas e na publicidade. Em outros tipos de atividades também, como a gestão de espaços culturais e a docência, sendo que em três espaços diferentes onde trabalhei, compartilhei as funções administrativas com quatro atrizes/atores diversos, todos também professores. Há colegas atrizes/atores que ministram oficinas, *workshops* ou aulas de teatro em instituições culturais e OSCs², assim como em escolas públicas e particulares, como docentes de teatro ou de artes.

Além dessas funções, as próprias atrizes/atores se instruem a respeito e realizam os serviços de iluminador, produtor, figurinista, cenógrafo, entre demais departamentos da produção teatral. Testemunhei cada atividade, realizada nas ocasiões onde havia ausência ou pouco recurso financeiro para a contratação de profissionais especializados, e também como um meio de obterem renda através da prestação desses serviços.

Durante esses anos de trabalho, pude observar empiricamente o contexto dessas relações trabalhistas, constituído por contratos temporários, por projetos com duração definida e pelos rendimentos intermitentes, premissas confirmadas nas entrevistas e pela obra de Pierre-Michel Menger, sociólogo que propõe a análise de artistas a partir da categoria conceitual do “trabalho”. (MENGER, 2005).

Em especial, pude perceber que “ter DRT³”, como é conhecido o registro profissional no meio artístico, é um requisito importante para o trabalhador das artes cênicas que busca a profissionalização. O registro comprova sua profissionalização,

² Organização da Sociedade Civil

³ Delegacia Regional do Trabalho

possibilita à atriz/ator a participação na concorrência em editais além da efetivação de contratos, temporários ou não, por instituições e empresas diversas (TV, internet, cinema, rádio, publicidade, etc).

Uma das formas de obter o DRT dá-se através de processo de reconhecimento de prática documentada, requerido junto ao Sindicato dos Artistas e Técnicos de Espetáculos e Diversões do Estado de São Paulo (SATED), sem sede na cidade de Ribeirão Preto. Para esse processo de avaliação e aprovação é necessário que a atriz/ator se submeta a entrevista e provas (escrita e prática). Inicialmente pode ser concedido um registro provisório e, posteriormente, o definitivo (SINDICATO DOS ARTISTAS E TÉCNICOS DE ESPETÁCULOS E DIVERSÕES DO ESTADO DE SÃO PAULO, 2022).

Pude presenciar muitas atrizes/atores se dirigindo a São Paulo para requerer o registro. E aqueles já conhecidos, que concluíram na cidade a graduação no curso de Teatro do Centro Universitário Barão de Mauá ou no Técnico em Teatro do Serviço Nacional de Aprendizagem Nacional (SENAC), obtiveram o DRT através do diploma expedido pela instituição.

Essas reflexões em conjunto demonstram o caminho dos questionamentos que me levaram ao mestrado em Educação e neste trabalho, percurso formativo é entendido como um processo educacional, seja na escola, fora da escola e em outros espaços sociais. É um espaço para a sistematização e aprofundamento das trajetórias de formação de atrizes e atores para além das minhas percepções empíricas. Em conformidade com a publicação Reflexões [...] (2020), como uma forma de apreender de maneira reflexiva o mundo que me cerca, saindo do senso comum mineralizado.

Uma das primeiras atividades desenvolvidas na pesquisa foi a de reunir estudos, dissertações e teses produzidas na área da Educação ou Artes, que apresentassem tema ou reflexões próximas às delimitações desta pesquisa. As buscas foram realizadas na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), Portal Capes/MEC, na Biblioteca Digital do Sistema Dedalus da Universidade de São Paulo e no Portal de Buscas Integradas da USP.

Na revisão da literatura não consegui localizar trabalhos que investigam o aspecto formativo educacional da atriz/ator, mas pesquisas cujos temas em sua maioria versam sobre o emprego de técnicas e métodos específicos (Klauss Vianna,

máscara neutra, Grotowski, entre outros); práticas pedagógicas de ensino; processos biográficos de autoinvestigação artística ou o emprego de métodos específicos a partir da voz, corpo/movimento sob a orientação de um mestre ou um grupo ou coletivo. De qualquer modo, a literatura já mostra o quanto a formação em serviço e por meio de oficinas de técnicas/métodos teatrais, é significativa e alguns desses resultados auxiliam na análise das entrevistas deste trabalho.

Este estudo tem por objetivo investigar os percursos formativos de atrizes/atores de Ribeirão Preto (SP), buscando entender a partir de suas falas como se dá a formação de cada um deles, nos vários contextos e processos formativos que vivenciam e experienciam ao longo de suas vidas escolares ou não-escolares e profissionais ou até mesmo antes do exercício profissional. Os resultados alcançados objetivam aprofundar os conhecimentos nas áreas da Educação e das Artes, e na inter-relação de ambos, se somando ao conjunto de investigações produzidas.

2. CAPÍTULO 1 - METODOLOGIA DA PESQUISA

2.1. CENA TEATRAL EM RIBEIRÃO PRETO

No âmbito da pesquisa, consideramos relevante relatar a cena teatral em Ribeirão Preto como contexto de formação e ação dos atores sociais que protagonizam essa pesquisa. Para o entendimento da atuação coletiva presente nestes e outros espaços, utilizaremos o conceito de cena conforme apresentado por Will Straw (2013), a partir de um projeto de pesquisa especificamente atrelado à música. O autor aponta que as cenas são diferenciadas de acordo com sua localização (a cena de teatro em Curitiba), um gênero da produção cultural (um estilo musical, como nas referências da cena do *jazz*), ou elas se formam ao redor de determinada atividade social (nas cenas urbanas de batalhas de rima). “Cena é um meio para falar da teatralidade da cidade - da capacidade que a cidade tem para gerar imagens de pessoas ocupando o espaço público de formas atraentes.” (STRAW, 2013, p. 12).

Straw aponta que as cenas surgem a partir de redes de sociabilidade em torno de um interesse, possui caráter efêmero, porém produtivo na vida urbana e são espaços na cidade para a instrução, a troca e a interação na “[...] transmissão de interesse e habilidades criativas”. (STRAW, 2013, p. 13). O autor aponta que há o espaço do ensino escolar nas artes, porém para a carreira artística cada vez mais são necessárias relações e comportamentos que são saberes adquiridos nas cenas, na qual as atividades sociais e profissionais são indefinidas.

A cena *disco* de Montreal na década de 1970 é citada por Straw (2013) por gerar novas formas de intermediação cultural, uma pequena escala de empreendedores e produção cultural independente. Por fim, ao analisar algumas cenas em diferentes cidades, o autor aponta as políticas públicas de todos os tipos como colaboradoras na formação de espaços onde as cenas culturais surgem na cidade.

Em Ribeirão Preto, a cena cultural compreende uma pluralidade de manifestações artísticas e culturais, desde as tradicionais às contemporâneas, que acontecem nas ruas distribuídas por várias partes da cidade, em áreas administradas por instituições ou em espaços públicos. Alguns equipamentos culturais e educacionais estão elencados a seguir com a finalidade da apreensão da cena cultural do município.

O último censo realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) em 2010, indica Ribeirão Preto como a oitava cidade mais populosa do estado de São Paulo. É reconhecida como polo educacional e cultural com doze instituições de Ensino Superior⁴, entre elas uma universidade pública, o campus da USP.

Nas artes há um grande número de cursos de formação e, especificamente, no teatro há uma profusão de cursos livres oferecidos por iniciativas particulares ou instituições públicas, com diferentes níveis de aprofundamento teórico e prático. Entre as iniciativas de educação privada, foram instalados dois cursos com diploma reconhecido pelo Ministério da Educação (MEC): a graduação em Artes Cênicas do Centro Universitário Barão de Mauá, em atividade entre os anos de 1998 a 2016; e o Técnico em Teatro, em atividade, oferecido pela unidade local do SENAC.

⁴ <https://www.ribeiraopreto.sp.gov.br/portal/inovacao-desenvolvimento/conheca-ribeirao>. Acesso em: 23 ago. 2021.

Quanto aos equipamentos culturais, a cidade conta com cinco museus, 34 salas multiplex de cinema distribuídos em quatro shopping centers, quatro bibliotecas públicas, além de uma unidade do Serviço Social do Comércio (SESC) com programação cultural constante. Há ainda, dez espaços teatrais, sendo dois particulares, cinco teatros ligados a instituições educacionais e três teatros públicos voltados para artistas locais, cuja agenda é ocupada mediante editais, no caso dos teatros públicos e/ou negociação para locação ou participação em porcentagem da bilheteria, nos espaços privados. Há espaços que abrigam coletivos artísticos e teatrais como a Cerâmica São Luiz e a Casa das Artes. A cidade é palco de eventos fixos como a Feira Internacional do Livro de Ribeirão Preto (FIL); Encontro de Folia de Reis, Festival Tanabata, entre outros.

A atividade da cena cultural local é intensa e comporta diferentes linguagens da cultura. Como exemplo, trago dois eventos expressivos que tomaram conta das ruas. Entre 2012 a 2015, a cidade sediou o “Se Vira Ribeirão”, um movimento social e artístico com programação de atividades culturais e artísticas plurais e gratuitas, ininterruptas por 24 horas. Foi uma importante atividade colaborativa envolvendo agentes culturais e a sociedade civil, que no ano de 2013 trouxe números expressivos. As 130 atrações com apresentações poéticas, espetáculos de música e teatro, oficinas e outras atividades, envolveram em torno de quinhentos agentes culturais e atingiram um público estimado em quinze mil pessoas.

Todas as suas ações foram realizadas sem qualquer subsídio público ou patrocínio, mas através de empréstimo de equipamentos e de voluntários reunidos em torno de temas como o trabalho coletivo, ocupação da cidade, articulação política e novas formas de se pensar a economia. Esse processo gerou mudanças e novas conexões de forma permanente no cenário cultural da cidade. Segundo um dos organizadores, o grande evento cessou suas ações, mas os movimentos artísticos e culturais permanecem pelas ruas da cidade, participando de novas e outras redes sociais, circulando e trocando arte e cultura. (ALMEIDA, 2015; SANTOS; SILVA JUNIOR; KAWASAKI, 2021).

Outro evento de destaque foi o bloco de rua “Os Alegres”, criado em 2003 à moda do carnaval antigo, que percorreu as ruas da cidade com bonecos gigantes e banda tocando marchinhas antigas, além de composições próprias, uma a cada ano.

Para sua manutenção houve, por um período, o apoio do SESC Ribeirão Preto (2008 a 2012), somado à campanha virtual na plataforma de financiamento coletivo Catarse, venda de CDs e camisetas. Organizado por amigos com o propósito de “brincar carnaval”, o bloco encontrou dificuldades de conseguir apoio público para organização de infraestrutura, como organização do trânsito e segurança, além de enfrentar uma grande burocracia do governo municipal. Por não dispor de estrutura e logística para manter um evento de grandes proporções, foi decidido por uma última edição em 2016 com trinta mil pessoas. O encerramento das saídas foi uma decisão do grupo organizador, que chegou a recusar propostas para que “Os Alegões” fosse transformado em um megaevento com trios elétricos, algo que descaracterizaria a proposta original do bloco. (SANTOS; SILVA JUNIOR; KAWASAKI, 2021).

A respeito do potencial cultural da cidade, em 2021, uma análise foi elaborada por Flávio Racy, ator e produtor cultural, a partir dos dados de inscrições no Programa de Ação Cultural (ProAC) do governo do Estado de São Paulo.

Segundo Racy (2021), foram inscritos 445 projetos de Ribeirão Preto, em 34 editais de diferentes áreas como dança, circo, música, artes visuais, museus, literatura, cidadania, para público infantil, eventos e festivais, entre outros. Racy demonstra que este número representa 2,3% de todos os projetos do estado, totalizando 32 milhões de reais em capacidade produtiva da cultura no município; ao mesmo tempo aponta a quantia de 360 mil reais destinados pela Prefeitura Municipal para o Fundo Municipal de Cultura, que se configura apenas 1,1% desta demanda. Destes projetos, 35 são específicos para a área teatral, sendo que módulos como “Mostra, Festivais e Eventos”, “Cidadania” e “Ações Locais” possam contemplar também espetáculos de teatro.

Na Cena Teatral, a partir de dados⁵ divulgados em reunião pública do Fórum Pró-Cultura da Região Metropolitana de Ribeirão Preto (FRMRP), a cidade hoje abriga trinta grupos de teatro atuantes sediados na cidade, em espaços próprios ou geridos de maneira coletiva, com repertórios apresentados pelo país e exterior. Há presença significativa de grupos que trabalham com teatro e circo de maneira

⁵ Dados obtidos a partir de mapeamento realizado pelos grupos de teatro “Fora do Sério” e “A Dita Cuja” em 2021, a partir de convite da SP Escola de teatro e disponibilizado em reunião pública do FRMRP, em 07 nov. 2021.

híbrida, muitos dos quais criados há pouco tempo. Uma característica da cidade é a presença da mesma atriz/ator trabalhando às vezes em até três grupos simultaneamente, como uma maneira de melhorar seus rendimentos.

Na ocasião foi ressaltada a existência, na Secretaria Municipal da Cultura e Turismo de Ribeirão Preto, de um cadastro de artistas, grupos, coletivos e espaços culturais, a partir da exigência imposta pela Lei Aldir Blanc para distribuição de recursos, porém esses dados estão inacessíveis sob justificativa do respeito à Lei Geral de Proteção de Dados (LGPD). A partir desse impedimento os participantes foram unânimes em indicar que o investimento, em um cadastro único para a região, incluindo o município de Ribeirão Preto, é urgente em prol da elaboração de políticas públicas na área da cultura. Uma outra característica evidenciada foi a falta de instituições de ensino superior em Artes Cênicas, uma vez que a região se tornou deficitária de alternativas para aqueles que querem desenvolver estudos na área.

Na implantação de um cadastro ou observatório, outras informações características na área teatral poderiam ser obtidas. Formação dos grupos, tempo em atividade, periodicidade das montagens, quantidade de grupos que já abandonaram as atividades, linguagens artísticas adotadas, número de integrantes e suas formações são alguns dos dados importantes para a compreensão da dinâmica da cena teatral em Ribeirão Preto.

Uma outra característica da cena teatral é a atuação política e de participação social de atrizes/atores junto às gestões públicas, representando a cidade em diversas instâncias: Fórum do Litoral, Interior e Grande São Paulo (FLIGSP) a nível estadual, Fórum Pró-Cultura da Região Metropolitana de Ribeirão Preto (FRMRP), regional, Conselho Municipal de Políticas Culturais de Ribeirão Preto (CMPC), municipal, entre outros.

2.2. ABORDAGEM QUALITATIVA DA PESQUISA EDUCACIONAL E PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Como já mencionado, esse estudo se origina a partir de observações iniciais relativas à formação de atores e atrizes no cotidiano de trabalho produzido pela cena

teatral em Ribeirão Preto. Com base na identificação das características dessas formações, o caminho percorrido foi o de detectar as maneiras encontradas pelas atrizes e atores para moldarem-se às exigências dessas especificidades. As observações foram realizadas no contexto da minha inserção nesse mesmo universo, também como agente no campo da cultura, em um cenário onde se mesclam relações profissionais e de afeto.

A abordagem da pesquisa segue as investigações de cunho qualitativo, a qual privilegia “[...] a análise de microprocessos, através do estudo das ações sociais individuais e grupais”. (MARTINS, 2004, p. 292). Nesta opção, em especial pela minha inserção no meio teatral e para que o conhecimento produzido fosse crítico e orientado por um processo ético, se impôs a necessidade de manter-me constantemente em alerta para que a realidade fosse compreendida como ela é, e não contaminada pelas minhas impressões, preferências e preconceitos. (MARTINS, 2004).

A aproximação do pesquisador em relação a seu objeto de pesquisa atende, antes de tudo, à necessidade de ele se colocar ao lado dos movimentos sociais, realizando pesquisas que lhes sejam úteis. Tal compromisso, entretanto, não significa que o pesquisador não tenha que zelar pelo caráter científico de sua produção intelectual [...] Ao escrever, um autor deve preocupar-se com a possibilidade de que seu discurso venha a ser apreendido pelo outro que dele necessita [...] (MARTINS, 2004, p. 298-299).

A escolha pela pesquisa qualitativa se dá pela investigação a partir dos depoimentos de atrizes e atores, que podem confirmar, negar ainda acrescentar novos fatos e realidades no discurso. A entrevista é usada como ferramenta de investigação e a seu respeito e da construção de toda a investigação, Mills (1982) alerta para que o pesquisador faça uso da imaginação sociológica, ou seja, que situe o depoimento do sujeito no contexto histórico e social em que está inserido, considerando suas inquietações pessoais assim como questões públicas.

Foi feita opção pela entrevista semiestruturada com perguntas abertas e fechadas com a intenção de proporcionar uma escuta ampla dos atores e atrizes e assim captar a dimensão das suas realidades, trazendo “[...] luz sobre a dinâmica interna das situações [algo] frequentemente invisível para o observador exterior”.

(BOGDAN; BIKLEN, 1994, p. 51). Esses encontros aconteceram em um contexto muito próximo de uma conversa informal (BONI; QUARESMA, 2005), onde foram abordados aspectos da formação de atrizes e atores no âmbito do teatro ao longo da vida, no contexto escolar e não-escolar (SPOSITO, 2003), além da formação contínua exigida pela ocupação.

As questões e o roteiro semiestruturado permitiram visualizar aspectos importantes na estrutura de formação como a perspectiva escolar e não-escolar, a configuração do trabalho com a exigência pela formação constante, as características peculiares do trabalhador das Artes Cênicas e as semelhanças com outras classes trabalhadoras.

O projeto de pesquisa foi avaliado e aprovado em julho de 2020 pelo Comitê de Ética em Pesquisa da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Ribeirão Preto (FFCLRP) e de acordo com o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), com o objetivo de garantir o anonimato, os nomes dos entrevistados foram trocados, escolhidos por cada um dos participantes. Foi feita a leitura do Termo e registrada a concordância na participação através de formulário online encaminhado via email com questões de identificação pessoal (nome e idade). Dois desses Termos foram assinados presencialmente em data posterior.

2.3. A ESCUTA DE ATORES E ATRIZES: ESTUDO-PILOTO, AMOSTRA E ENTREVISTAS

A pesquisa foi iniciada com um estudo-piloto, importante para possibilitar uma primeira imersão junto ao público-alvo, testar o instrumento de pesquisa e auxiliar na sua delimitação. Foram entrevistados dois atores e uma atriz, por meio de convite via *WhatsApp* e *Facebook*. Diante do acirramento da epidemia do Coronavírus, as entrevistas-piloto foram realizadas remotamente utilizando a ferramenta *Google Meet*, de acordo com a disponibilidade de cada entrevistado, e que aconteceram nos meses de julho a agosto de 2020 com a duração média de 50 minutos; foram gravadas, transcritas e foi realizada a análise textual do seu conteúdo. O roteiro formulado com as questões dessas entrevistas-piloto encontra-se no **Apêndice A**.

Neste pré-estudo, um dado que se destacou fortemente nas entrevistas foi a não-exigência da formação escolar, o que nos levou a abandonar o caminho de investigação inicialmente proposto, a partir de três escolas de teatro localizadas em Ribeirão Preto. E conforme descrito por Bogdan e Biklen (1994, p. 221), à medida em que os dados foram sendo lidos, desenvolvemos um sistema de codificação para sua organização, procurando regularidade ou padrões e escrevendo palavras que representassem esses padrões ou tópicos. “Estas palavras ou frases são *categorias de codificação*. As categorias constituem um meio de classificar os dados descritivos que recolheu.”

Os aspectos que surgiram em destaque e se repetiram foram: 1) os entendimentos individuais e as estratégias adotadas para suas formações; 2) a pesquisa teórica e prática no âmbito teatral, em diferentes medidas; 3) a produção de sentido nessas formações. Estes tópicos forneceram parâmetros para a constituição de três categorias de análise, nomeadas respectivamente por Formação, Pesquisa e Experiência e reafirmaram o referencial teórico inicialmente adotado.

Levando em conta essas categorias, as questões foram avaliadas, reformuladas e uma nova sequência de entrevistas foi feita abordando estes aspectos. Buscamos ampliar o escopo das premissas iniciais, agregando mais questões e explorando mais dimensões do problema proposto. O conteúdo das entrevistas foi descrito e analisado à luz dos teóricos relacionados à sociologia das ocupações e à experiência no campo educacional.

A princípio, a seleção da amostra foi constituída por atrizes e atores formados em escolas de teatro de Ribeirão Preto, porém, após o estudo-piloto, ao demonstrar a não-relação entre formação escolar e a profissionalização na área, foram incorporados sujeitos cuja formação se deu fora da cidade, bem como profissionais sem qualquer formação escolar. Nesta pesquisa são considerados como atrizes e atores, os profissionais que exercem a ocupação continuamente e recebem remuneração, além de possuírem registro profissional (DRT).

O critério de escolha da amostra se deu por uma história da minha inserção no meio teatral, através da rede relacional de grupos com os quais tenho acesso, uma vez que a motivação da pesquisa partiu do contexto com profissionais com

quem me relaciono em diferentes medidas. Conforme mencionado anteriormente, este fato provavelmente influencie meu olhar enquanto pesquisadora, mas a decisão por uma isenção maior se dá no suporte do referencial teórico, para que a contribuição dos autores minimize a possibilidade desta pesquisa converter-se apenas no relato de uma percepção pessoal.

Assim como nas entrevistas-piloto, em decorrência do contexto sanitário e das medidas de distanciamento adotadas em virtude do quadro de pandemia da Covid-19, os convites foram realizados via *Facebook* e *WhatsApp* e as entrevistas realizadas remotamente utilizando a ferramenta *Google Meet*. No uso desta ferramenta, durante a realização de grande maioria das entrevistas, ocorreram muitas interrupções devido a problemas com a conexão ou dispositivos, havendo até mesmo, em uma delas, a necessidade de suspensão e remarcação em data posterior.

As entrevistas tiveram duração média de 50 minutos e foram realizadas entre os meses de março e junho de 2021. Nesse período estavam abertas inscrições para o edital do ProAC, o que dificultou o agendamento de muitas entrevistas, uma vez que vários dos entrevistados estavam dedicados na preparação de seus projetos. Os relatos foram gravados e posterior transcrição, em seguida foi realizada a análise textual do seu conteúdo total. O roteiro formulado com as questões que norteiam as entrevistas encontra-se no **Apêndice B**.

Entrevistas: caracterização da amostra

Foram entrevistados durante o processo dessa investigação, quatorze atores e atrizes (07 homens e 07 mulheres), com idade entre 26 e 60 anos. O grupo: um entrevistado com idade entre 26 a 30 anos; nove com idade entre 30 e 40 anos; e quatro entrevistados com idade entre 50 a 60 anos. Dez são casados ou vivem em união estável e seis deles têm filhos. Todos são profissionais atuantes e suas sedes artísticas se localizam em Ribeirão Preto, ou seja, seu campo principal de atuação é no município.

Do ponto de vista da formação escolar, todos completaram o ensino médio, apenas um não chegou ao ensino superior e um outro frequentava a graduação no momento da entrevista. Três do grupo de entrevistados possuem nível de pós-graduação: especialização em Arte-Educação, em Antropologia da Infância e mestrado em Psicologia da Educação. Sobre a formação escolar em Teatro, sete deles cursaram a graduação em Artes Cênicas, sendo que os dois últimos interromperam o curso antes de obterem seus diplomas; um deles cursou Técnico em Teatro, curso reconhecido pelo Ministério da Educação (MEC) e cuja certificação o habilita a requerer o registro profissional.

Além das Artes Cênicas, os entrevistados relataram ter realizado curso superior em outras áreas: Pedagogia, Artes Visuais, Audiovisual e Administração. Dois dos entrevistados possuem uma segunda graduação, além de Artes Cênicas: um possui a graduação em Biologia e outro cursa Pedagogia; e outros dois possuem duas graduações em áreas distintas às Artes Cênicas: Serviço Social e Letras; e Letras e Biblioteconomia. Em relação à perspectiva de continuidade de sua formação escolar, quatro dos entrevistados relataram ter interesse em cursar mestrado, dois deles nas áreas de Artes Cênicas e dois em Educação.

Em relação à profissão, todos são “multitarefa”, não se dedicam exclusivamente à atuação e, por várias vezes, foi apontado nas entrevistas que a cidade não oferece condições para que o artista se mantenha unicamente nesse exercício. Em sua maioria, eles desempenham ocupações relacionadas à uma outra atividade ainda no ambiente artístico, exceto Clarice, que no momento da entrevista possuía como outra fonte de renda, a profissão de assistente social.

2.4. REFERENCIAIS TEÓRICOS E CATEGORIAS DE ANÁLISE DA PESQUISA

Considerando que no estudo-piloto, a formação dos atores e atrizes surgiu estritamente relacionada à prática que adquiriram e adquirem ao longo de sua atuação profissional, tais termos foram identificados como categorias de análise: Formação, Pesquisa e Experiência. A categoria Formação surge a partir da questão central da investigação, confirmada nessas entrevistas como primordiais e constantes; Pesquisa, pelo depoimento de que a formação de atrizes/atores ocorre

de maneira contínua através da pesquisa teatral; e Experiência a partir dos relatos sobre sentido e contexto do fazer teatral.

Assim, posto que a formação e a profissão desenham movimentos simultâneos, foi ratificada a escolha feita no pré-estudo por teóricos que tratam da sociologia das ocupações, apresentando aspectos sociais dessa atuação profissional no contexto da arte e teóricos que abordam a educação desenvolvendo o conceito da experiência em contextos artísticos e educacionais.

O capítulo a seguir sistematiza um conjunto de reflexões que servem como referência acerca da trajetória profissional e social dos artistas e sua relação com seus processos de (auto)formação. Buscamos trazer uma introdução à temática através dos subsídios advindos do livro *Sociologia da Cultura*, de Matthieu Béra e Yvon Lamy.

No campo da sociologia das ocupações pode-se encontrar áreas temáticas dedicadas especificamente para o campo de trabalho nas artes. Contribuíram para sustentar a discussão a respeito do mundo de trabalho na cultura, as análises de Pierre-Michel Menger sobre a experiência profissional e a aprendizagem no trabalho e as reflexões de Howard Becker, cuja atividade como pianista traz um outro olhar para a sociologia tradicional.

No campo da educação, há o enfoque para a formação através da experiência e a discussão é amparada pelos aportes teóricos que desenvolvem o conceito como processo de constituição dos indivíduos. Colaboram com a discussão, os filósofos da educação Jorge Larrosa para quem o acontecimento da experiência tem caráter formativo e John Dewey, cuja contribuição se estende às suas reflexões a respeito da experiência estética.

3. CAPÍTULO 2 – O ARTISTA, O MUNDO DO TRABALHO DO ARTISTA E SUA EXPERIÊNCIA EDUCACIONAL

3.1. O ARTISTA PARA MATTHIEU BÉRA E YVON LAMY

Matthieu Béra é historiador da sociologia, professor de sociologia da *Université de Bordeaux* e pesquisador do *Institut Recherche en Droit des Affaires et du Patrimoine* (IRDAP) desde 1998.

Yvon Lamy é professor emérito de sociologia na *Université de Limoges*, onde criou em 2006 o laboratório de pesquisa *Limoges-Poitiers*.

Os sociólogos franceses lançam a hipótese de que o trabalho dos artistas e demais criadores no mundo das artes são ordenadas com base no modelo do artista criador. Partem da imagem na qual o Deus criador do cristianismo transforma a matéria-prima com as próprias mãos, assim como o faz um artesão. Afirmam os autores que essa representação gera o entendimento de que a criação é a materialização para o mundo real das infinitas possibilidades divinas e passa a ser modelo à toda criação humana posterior. A produção de uma obra artística também consiste em uma seleção pela busca da melhor forma que existe: “O artista repete, de um modo humano e vívido uma cena original: brinca de ser Deus”. (BÉRA; LAMY, 2015, p. 152).

O processo de autonomia do artista

Segundo os autores, para que artistas desenvolvessem seu próprio caminho fora dos círculos acadêmicos foi necessário esperar até que existisse uma demanda autônoma, burguesa, o desenvolvimento de uma “opinião pública” sobre as artes e a cultura, assim como foi importante o papel da imprensa, das exposições públicas, de concertos e do mercado editorial.

No fim do séc. XVII, os artistas europeus das belas-artes começam a se desligar de valores da tradição clássica e da herança grega reproduzidos por séculos e assim abandonam o sistema de corporações, tornando-se autodidatas. A Revolução Francesa e as posteriores mudanças socioeconômicas do séc. XIX contribuem para consolidar a imagem do artista independente. O mundo das artes liberais possibilitou então duas alternativas: de um lado o caminho acadêmico e suas exigências e regras, e, de outro, a possibilidade de aderir à vanguarda e romper com seus antecessores.

Materialidade ou liberdade de criação

A valorização da imagem do artista, afirmam Béra e Lamy, multiplica-se a partir do Renascimento, com a introdução da assinatura na obra, fato que nitidamente delimita o estatuto do artista. Passa assim, a fazer parte do mundo dos intelectuais, realidade bem superior à condição social do artista na Idade Média, onde era considerado um mero artesão a serviço da Igreja, ao lado de seu companheiro de construção. Se afasta dessa concepção aos poucos e passa a um estatuto acadêmico, que possibilita o desfrute de um “prestígio intelectual” (BÉRA; LAMY, 2015, p. 159), sendo empregado (e avaliado) pelas cortes europeias.

Assim, essa nova classificação social apresenta de um lado o artesão dependente da economia, da encomenda externa, da materialidade e, de outro lado, o artista livre para viver a espontaneidade da sua inspiração, liberto das exigências de clientes e suas ordens.

O modelo de artista

Os sociólogos descrevem o artista no trabalho e observam como o mito criador tem força e abrangência. Revelam a presença desse mito em todas as profissões culturais que parecem querer tirar proveito do carisma do artista e do criador em diferentes medidas. “Comparativamente a outras profissões e outras esferas sociais, esse carisma inicial confere às atividades culturais sua especificidade constitutiva.” (BÉRA; LAMY, 2015, p. 171).

No “novo espírito do capitalismo” (BÉRA; LAMY, 2015, p. 169), o discurso empresarial se nutria do modelo do artista independente. Porém essa visão intelectual não está em conformidade com os próprios artistas, que atestam a escolha da profissão pelo dom e para acabar com as formas de restrição que as atividades empresariais impõem.

A rotinização

Os autores argumentam sobre como a vanguarda e o experimentalismo

“entram nos eixos” e “[...] cessam, no mais das vezes, de se construir pela oposição” (BÉRA; LAMY, 2015, p. 174), ou seja, são assimilados pelo mercado. Atualmente há uma dicotomia entre arte de autor, única e original e a indústria cultural, reproduzível no mercado.

Natalie Heinich (2005, apud BÉRA; LAMY, 2015) propõe um modelo que se relaciona ao processo de rotinização da arte, onde distingue três momentos diversos: a transgressão, contra as convenções sociais de toda a ordem; a reação crítica, positiva ou negativa, especializada ou não; e a integração que define como “normalização da noção de vanguarda”

A institucionalização e integração ao mercado constituem diferentes aspectos da “rotinização” da criação artística. Respondem à transformação de estados, de qualidades, de disposições, ao domínio de controles administrativos, profissionais e sociais. (BÉRA; LAMY, 2015, p. 176).

Profissionalização

A sociologia das profissões, relatam os autores, permitiu esclarecer algumas questões dos primeiros sociólogos modernos na busca da compreensão sobre a manutenção de certas instituições. A sociologia das profissões britânica começou por estudar profissões mais institucionalizadas (médicos, cientistas, etc.) para posteriormente se abrir para outras possibilidades (músicos, ladrões, etc.). A abordagem da profissão pode ser tanto a partir da sua função no sistema social, quanto como processo identitário, que “[...] trata-se menos de descrever os elementos de uma profissão que de encontrar os meios metodológicos de descrição do *processo* de profissionalização de atividades diversas”. (BÉRA; LAMY, 2015, p. 179).

Pesquisas sobre profissões da cultura iniciam-se nos anos 1980 por Moulin e são sistematizadas por Menger na França, na Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais, decorrentes de demanda pública. Trazem reforço estatístico e quadro teórico para descrever o processo de profissionalização, além de contribuírem para seu acompanhamento.

O conhecimento das habilidades exigidas para produzir especialistas da cultura facilita seu desenvolvimento e permite identificar uma oferta e demanda de

formação cultural, avaliar a inserção profissional assim como a lacuna existente entre oferta e demanda da inserção no mundo do trabalho.

Alguns meios profissionais artísticos podem ter interesse em definições flexíveis, na medida em que permitem o trânsito por diversas atividades. É o caso de críticos de artes que às vezes são curadores, escritores, administradores, agentes, etc. “O que se nota é que imperativos econômicos superam com frequência algumas veleidades de independência.” (BÉRA; LAMY, 2015, p. 184). Apontam Moulin e Menger como responsáveis por muitas pesquisas dedicadas às carreiras de artistas e mostraram que existem “[...] progressões de carreira, reconversões materiais, interesses econômicos”. (BÉRA; LAMY, 2015, p. 185). Béra e Lamy afirmam que, apesar de muitas vezes negada, é um fato bem estabelecido a importação de valores do sucesso material para o mundo da arte.

Nas carreiras dos artistas há um percurso a ser traçado, consistindo em apresentações, publicações, concertos, cobertura pela mídia, com a finalidade de que o artista seja capaz de “[...] singularizar-se, adquirir fama com seu estilo [...]” (BÉRA; LAMY, 2015, p. 185) e, da mesma forma, integrar um grupo (ateliê, trupe, orquestra, companhia), um jogo estratégico e econômico necessário.

Assim como profissionais liberais, os artistas criadores vivem da sua reputação e para estabelecê-la e conservá-la têm estratégias específicas que podem ser lidas como carreiras. É compreensível que aqui a especificidade das profissões culturais seja diminuída, pois os sociólogos buscam demonstrar que assim como outros profissionais, esses procuram aumentar seus ganhos, melhorar sua abrangência social e fazer com que suas atividades perdurem nas melhores condições possíveis.

As carreiras são menos codificadas que as outras e os sociólogos se esforçam em mostrar o que deveria ficar escondido. Os sociólogos se dividem em duas tendências: procuram por especificidades nas próprias profissões culturais ou as classificam conforme categorias de outras atividades profissionais.

De acordo com os pesquisadores, “uma das problemáticas sociológicas principais [...]” (BÉRA; LAMY, 2015, p. 187), em relação ao mundo artístico, reside na questão da especificidade das profissões culturais, que pode ser interna, onde os atores consideram-se singulares, ou externa, por serem rotulados dessa maneira.

Argumentam que não se deve considerar as profissões culturais como um bloco único, em virtude de suas muitas diversidades de situações. Assim como em outros assalariados de forma geral, existem graus nessa especificidade, tornando-se impossível falar de especificidade cultural absoluta.

3.2. O RETRATO DO ARTISTA ENQUANTO TRABALHADOR PARA MENGER

Pierre-Michel Menger é sociólogo, professor no *Collège de France*, onde ocupa a cadeira de Sociologia do Trabalho Criativo desde 2013. É diretor de pesquisa no *Centre National de la Recherche Scientifique* (CNRS), assim como na *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (EHESS)⁶.

Das inúmeras formas de se definir arte, uma delas é como resultado de um trabalho empreendido pelo artista, trabalho entendido aqui como o exercício de atividade profissional remunerada. Pierre-Michel Menger, em suas análises sociológicas e econômicas desenvolvidas há anos, traz um “retrato do artista enquanto trabalhador” (título de seu livro de 2005), uma abordagem da arte como trabalho a partir das condições específicas da área e pontua sobre a dificuldade de se reconhecer as atividades artísticas sob a ótica do trabalho.

Menger traz vários dados e justificativas para esclarecer o entendimento do artista como trabalhador. Nessa discussão é necessária a atenção sobre o fato do estudo ter sido realizado na França, em realidade diferente da brasileira, onde, retomando um exemplo, a classe de trabalhadores e trabalhadoras da cultura apenas tiveram respaldo de seguridade social a partir de ações emergenciais propostas em decorrência da pandemia de Covid-19, como a Lei Aldir Blanc⁷, aqui no Brasil. Na França, o benefício social é um direito garantido através de recursos aos artistas nos períodos de ausência de trabalho. Tomando esse cuidado, podem-se atestar muitas questões em comum, válidas para o artista brasileiro e para o trabalho artístico no Brasil.

⁶ Extraído de <https://www.college-de-france.fr/site/pierre-michel-menger/Biographie.htm>. Tradução livre.

⁷ A Lei Aldir Blanc (Lei Federal nº 14.017/2020) usa recursos já existentes do Fundo Nacional de Cultura e do Audiovisual para uso emergencial, para repasse direto para artistas mapeados através de cadastro nos municípios, com recurso via edital municipal.

O autor faz a comparação do fazer ciência e fazer arte, e pontua que em ambos os fazeres não há uma destinação apenas utilitária, assim como relata sobre a imprevisibilidade e a novidade como parte de suas atividades rotineiras, além de ambas trabalharem com o elemento da criação, onde é constante a inovação, apontada por Menger, como “motor do capitalismo”. Segundo o autor, há dois tipos de inovação que se impõem: “[...] a incremental pelo enriquecimento e reorganização contínuos dos saberes, e a inovação radical, destruidora dos saberes e do saber fazer passados”. (MENGER, 2005, p. 42). Ao pontuar sobre as semelhanças entre ciência e arte relata ser necessária a alta qualificação, porém enquanto o sistema de validação da ciência necessita de seus pares, na arte o reconhecimento advém da sociedade e atesta que os artistas, comparados a cientistas e outras ocupações, tendem a ter piores condições de trabalho.

Particularidades das estruturas do trabalho nas artes e a qualificação do artista

Os apontamentos de Menger (2005) descrevem as configurações dos trabalhos artísticos como muito específicas, caracterizadas como majoritariamente informais, em contraste ao trabalho por tempo indeterminado. Constata uma grande quantidade de contingente, seu regime de emprego hiperflexível, com múltiplos empregadores, trabalhando em diversos setores, muitas vezes acumulando funções e vinculados a contratos de trabalho condicionados por projetos temporários e, na maioria das vezes, por períodos curtos.

Essas condições geram o que o autor define por perfeição concorrencial, ou seja, os artistas por estarem inseridos nesse meio flexível e informal, entram e saem de projetos de uma forma muito simples, com menos barreiras para a circulação e mudança em determinados postos de trabalho; contexto onde existe a necessidade e o interesse do trabalhador da cultura, mas também do contratante.

Mas o essencial das atividades criativas move-se hoje quer seja em organizações ao projecto, quer seja em formas mistas, inserindo no interior de uma organização permanente uma multiplicidade de elos contratuais temporários ou recorrentes com profissionais

independentes constituindo equipas que se juntam e se dispersam conforme as circunstâncias. Neste contexto, a divisão vertical do trabalho deixa de ter formas duráveis e disciplinares de controlo e de supervisão, e uma individualização acrescida atribui a cada um uma maior autonomia e responsabilidade mais afastada de ligações acordadas. (MENGER, 2005, p. 66).

O autor assinala que, em geral, a regra para profissões e atividades menos qualificadas é a flexibilização e precariedade; e para aquelas mais qualificadas é normal a valorização e maiores oportunidades de formalização. Em empregos menos qualificados é possível a substituição da mão de obra sem grandes perdas no resultado final do produto ou serviço. Menger (2005) ressalta como uma particularidade do trabalho na área artística, a existência da flexibilidade, porém em uma atividade - a artística - altamente qualificada.

Essas formas de contratação fazem com que os artistas, segundo relato do autor, para não correrem riscos no sentido da extrema redução das oportunidades de emprego, tenham que investir mais nas próprias competências e estes aprimoramentos contínuos contrastam com as qualificações pontuais do diploma, o que Menger relaciona como substituição das qualificações pela competência. O autor se baseia a partir do contexto francês, onde identifica que há alguns anos ter um diploma era sinônimo de garantia para atuação em diversas áreas, trabalho de jornada integral, com contrato de tempo indeterminado e de longo prazo e atualmente há uma inversão desse sistema, a formação é contínua; e o trabalho tem se reduzido a contratos com tempo determinado.

Menger revela dados onde demonstra que 90% da população trabalhadora da França é constituída por trabalhadores assalariados, porém demonstra que atualmente o contrato de tempo integral e de tempo indefinido é de 56% da população, enquanto que nos anos 1970 eram 70%. Essa taxa de desemprego entre os altamente qualificados é inferior à das ocupações com baixa qualificação. Porém o autor enfatiza limitações nos processos de profissionalização nos empregos em geral causado pelo diploma que não tem mais o poder de legitimar profissões como acontecia no passado.

Sobre a influência de curso superior sobre a renda e o tipo de ocupação nas artes no Brasil, Goulart (2016, p. 181) analisou dados provenientes do Censo de

2010 e constatou que possuir curso superior em artes é determinante para maior renda e ocupação formal, para pessoas possuidoras de conhecimentos e habilidades artísticas prévios. Considerando apenas indivíduos com ocupação artística, aqueles detentores de titulação superior em artes têm rendas mais elevadas, contudo o diploma não determina maior formalidade no emprego. Situação em si reveladora do predomínio da informalidade nas contratações no país.

Costa (2020), em sua pesquisa que versa sobre as ocupações de músicos na cidade de Salvador (BA), pontua que a partir da tendência de informalização ou flexibilização, já faz parte da rotina dos músicos o trabalho *freelancer* e a precarização do trabalho. Argumenta que estes contratos temporários estabelecem novas demandas em relação à capacitação dos trabalhadores. Enquanto o profissional com jornada a tempo integral possuía como grande relevância o diploma como maior possibilidade de emprego, ao trabalhador de hoje é exigido a aprendizagem e o aperfeiçoamento ao longo da vida. Conclui que hoje há “[...] a passagem de uma lógica da qualificação à lógica da competência, ou, ao menos, uma valorização cada vez maior desta em detrimento à primeira”. (p. 358).

A respeito das mudanças no mundo do trabalho, Menger (2005) aponta para o processo que passa de uma lógica de valorização pelo diploma para a lógica da competência, onde é exigido do profissional contemporâneo o aperfeiçoamento contínuo, ao longo da vida.

Numerosos trabalhos têm mostrado como o vocabulário das competências se impôs à medida que aconteciam as mudanças na organização do trabalho e na gestão dos recursos humanos, e as mudanças das técnicas de produção e de tratamento de informação. A caracterização da dimensão trabalho como um continuum faz emergir novas perspectivas sobre a melhor relação entre o indivíduo e o seu trabalho. A competência é uma dimensão heterogênea, multidimensional, que se pode decompor e que evolui: o léxico cognitivo atribuído ao indivíduo capitais, estratégias de operacionalização e de enriquecimento destes capitais, e capacidades de adaptação permanente a uma situação de trabalho mais autônoma e a um ambiente de trabalho mais complexo. Saber, saber-fazer, saber-estar formam uma trilogia com base na qual são construídas as práticas de gestão de individualização das performances e de responsabilização acrescida dos trabalhadores. (MENGER, 2005, p. 123).

A respeito da permanência do artista na profissão, Menger discute como principais mecanismos responsáveis, o talento e a reputação. Na organização do mercado de trabalho - chamada por ele de “loteria de talentos” - não é possível saber quem detém esse talento ou não, só possível de se identificar a partir de sucessivas situações práticas, onde será atribuída habilidade àquele determinado artista. E, a partir de constantes avaliações, esses talentos são atribuídos a um sujeito, então os artistas considerados mais talentosos são mais favorecidos e os considerados menos talentosos tendem a ser menos favorecidos, na visão do autor.

A mundialização dos mercados faz com que a informação sobre os sucessos em todos estes mundos profissionais circule muito rapidamente e favoreça a aparição de bolsas de talentos ou de supertalentos. O que se verifica à escala internacional permanece válido para o espaço nacional, onde a performance de elite é procurada e remunerada conforme uma estrutura de loteria: prêmios muito importantes para os mais reputados, e, para os outros, uma distribuição dos ganhos escalonada que pouco tem em conta as diferenças de capacidades. Trata-se de uma das expressões do aumento não só das desigualdades inter-categoriais, mas também das diferenças de condição observadas no seio de uma mesma categoria profissional. (MENGER, 2005, p. 79).

O reconhecimento simbólico e monetário é concentrado em poucos artistas de suas áreas e são extremamente desiguais. São desigualdades legitimadas na área artística, defende o autor, relacionadas a essa lógica do talento, em um sistema de desigualdade simbólica e econômica, onde os “eleitos” são aqueles que detêm o “sucesso” e inspiram admiração.

E a reputação para Menger é entendida como uma forma de capital acumulável, que possibilita a ampliação na procura pelo trabalho do artista, assim como no aumento do seu retorno monetário.

A reputação é ao mesmo tempo um capital acumulável que confere ao seu detentor um poder para orientar as suas escolhas de projecto e equipa, um sinal necessário para o consumidor quando ele não pode conhecer o conteúdo da obra [...] e um elemento de identificação do qual a comunidade profissional se serve [...] para organizar os seus projectos e diminuir a incerteza dos resultados. (MENGER, 2005, p. 46).

E sobre os riscos e incertezas profissionais no decorrer da carreira, Menger assinala a possibilidade dos artistas adquirirem apoio através de fontes privadas ou públicas, podendo trabalhar no modelo de cooperativas ou ter vários empregos. Para melhor compreensão sobre a multiplicidade de empregos, o autor faz uma divisão tripla dos trabalhos: as atividades criativas, relacionadas à elaboração de um produto artístico (ensaios, pesquisas por materiais, criação); os trabalhos relacionados à arte, como dar aulas ou cargos de gerenciamento em instituições artísticas e trabalhos não relacionados à arte, que podem diferir entre os indivíduos e ao longo de suas vidas (MENGER, 2006, p. 29, tradução livre).

O autor afirma que artistas iniciantes ou mesmo os mais experientes, como mais uma forma de se preservarem aos riscos e incertezas da profissão, se mantêm em redes de relacionamento entre os colegas de ofício, o que possibilita acesso a informações sobre trabalhos disponíveis.

O auto-emprego, o freelancing, e as diversas formas atípicas de trabalho – trabalho intermitente, trabalho a tempo parcial, multi-assalariado – constituem as formas dominantes de organização do trabalho na artes, e têm como efeito introduzir nas situações individuais de actividade a descontinuidade, as alternâncias de períodos de trabalho, desemprego, de procura de actividade, de gestão de redes de inter-conhecimento e de sociabilidade fornecedoras de informações e de compromissos, e de multi-actividade na e/ou fora da esfera artística. (MENGER, 2005, p. 18).

A partir dessas colocações, surge a reflexão sobre o entendimento de, em que medida, a busca de uma formação permanente com o engajamento em cursos, oficinas, *workshops* etc., também não é uma estratégia de preservação e/ou construção dessas redes de relacionamento.

3.3. O MUNDO DAS ARTES PARA BECKER

Arte como ação coletiva

Howard Saul Becker, sociólogo norte-americano foi professor na *Chicago University* e na *Northwestern University*, onde passou a maior parte da sua carreira, fez importante contribuição à sociologia do desvio.

Ao discorrer sobre sua concepção de arte como uma ação coletiva, Becker (2010) enfatiza não se tratar de uma abordagem estética, mas sociológica, com a intenção de desenvolver uma compreensão das “redes cooperativas que geram a arte”. O autor defende que em toda atividade artística há um grupo de pessoas trabalhando em rede de forma colaborativa para a realização de determinada obra. No centro dessa rede encontra-se o artista, que desenvolve sua função especializada com colaborações que podem ser regulares ou momentâneas.

Todo trabalho artístico [...] envolve a actividade conjugada de um determinado número, normalmente um grande número de pessoas. É devido à cooperação entre essas pessoas que a obra de arte [...] acontece e continua a existir. (BECKER, 2010, p. 27).

Becker sugere como exemplo de uma ação coletiva a apresentação de um concerto sinfônico e sua exigência em envolver diversos profissionais: responsáveis pela construção de instrumentos, composição musical, leitura das partituras e domínio dos instrumentos, pelo material gráfico, divulgação, adequação de espaço, venda de ingressos e uma audiência capaz de responder à apresentação. O autor afirma que essas ações na concepção, execução e exibição da obra são válidas para diversos ramos de atividades artísticas, com algumas modificações nesse processo.

A premissa do autor é ilustrada aqui com uma apresentação teatral: o texto é escrito ou adaptado para o teatro por um dramaturgo; são necessários atores que saibam interpretá-lo e, geralmente, há um diretor que os orienta. É preciso também tempo e local para ensaios; figurinista, costureira, outro profissional que cuide da música e sonoplastia (efeitos sonoros diversos como bater de porta ou barulho de água vindos de fora da cena). Técnicos se encarregam da concepção e operação de

luz, som e cenografia. Também há responsáveis pelo design gráfico, divulgação, publicidade, alguém que venda os bilhetes.

Becker afirma que para quase todas essas etapas é necessário formação, relevante não apenas para o artista, mas para toda a rede de trabalho do mundo da arte, a fim de que cada papel seja adequadamente desempenhado.

A maioria destas coisas não pode ser feita de improviso. Exige uma certa formação prévia. As pessoas envolvidas devem aprender as técnicas inerentes ao tipo de trabalho que irão realizar, quer se trate da concepção de ideias, da sua execução, de uma das inúmeras atividades de apoio, ou ainda da fruição, da reacção e da crítica. Portanto, é preciso que existam pessoas que forneçam a instrução e a formação necessárias a essa aprendizagem. (BECKER, 2010, p. 30).

Tudo aquilo que não é ou não pode ser realizado pelo artista é produzido nos bastidores por assistentes, técnicos, ajudantes ou equipe de apoio. De acordo com o autor, artistas estão no centro da rede de cooperações e as pessoas que cooperam podem concordar plenamente com a idealização do trabalho. Porém, ainda segundo Becker, existe a possibilidade de discordâncias estéticas, financeiras e profissionais, todas potencializadoras de processos conflituosos que tornam problemática a realização da obra em questão.

[...] as pessoas envolvidas numa ação coletiva [...] podem congrega forças específicas [...] compositores... entram em competição por empregos raros [...] ou podem trabalhar juntos de forma rotineira [...] A natureza das relações das pessoas não é dada a priori, não é algo que se possa estabelecer por definição. É algo que se descobre observando-as em acção [...] Se estiverem em conflito, veremos isso. Se estiverem a trabalhar em conjunto num projecto, veremos isso. E se forem ambas as situações - conflito e trabalho, também veremos isso. (BECKER, 2010, p. 310).

Uma outra perspectiva trazida por Becker demonstra a existência de normas impostas às artes, como o tempo de duração de uma peça teatral, ou os espectadores esvaziarem o teatro antes de finalizada a apresentação. Nas

dimensões de uma escultura, se o volume de uma peça for demasiada grande pode impedir sua exibição dentro de um museu. Ou ainda, o número de músicos necessários para executar um concerto - Becker traz, como exemplo, o compositor John Kirkpatrick que escreveu *Quarta Sinfonia*, para ser tocada por três orquestras.

Há artistas cujas obras são um “[...] trabalho inadaptado às instituições existentes [...]” (BECKER, 2010, p. 48), nos casos citados anteriormente, a duração da obra teatral, a dimensão da escultura e o número de músicos. Nesses casos, há dificuldade em expor as obras ou não são apresentadas ao público tendo em vista a renúncia a determinadas convenções.

O autor entende as instituições de ensino superior como locais possíveis para experimentações destas obras exigentes de um circuito paralelo de produção, difusão e público aberto a novas experiências. Refere-se às universidades por serem instituições detentoras de espaço, recursos materiais e humanos receptivos tanto à prática como à audiência de experiências artísticas.

Convenções

As pessoas entendem as convenções como uma regra arbitrária, porém Becker procura mostrar que, na verdade, o conceito diz respeito a um conjunto de procedimentos que facilita as ações e por essa razão mudam, são desafiadas. Há uma tendência no entendimento das convenções como regras impostas que devem ser seguidas de maneira inalteradas e com rigor.

As convenções prescrevem a forma que deve tomar a combinação entre as disciplinas artísticas e os gêneros, por exemplo, a sonata na música ou o soneto na poesia. As convenções indicam as dimensões apropriadas para uma obra, a duração mais sensata para um espetáculo, as proporções e a forma geral mais indicada para uma pintura ou uma escultura. As convenções regem as relações entre o artista e público, ao determinarem os direitos e as obrigações de uns e de outros. (BECKER, 2010, p. 50)

As convenções, segundo Becker, são apreendidas durante a formação escolar artística e, após esse período, continuamente durante o cotidiano exercido no mundo da arte e apenas os profissionais dessas atividades, praticantes com regularidade, as dominam. O sociólogo afirma que as escolas geralmente transmitem saberes defasados a não ser em casos em que estão integradas no mundo das artes, desta forma para aprender as convenções em vigor é necessário um contato direto com o mundo artístico.

Dentro dessa ótica é significativo ressaltar, no âmbito da formação escolar em teatro, a importância dos estúdios e oficinas ou a presença de atores experientes convidados para debates, em uma tentativa de aproximar os estudantes da realidade do mundo profissional. Vale ressaltar, a existência de instituições como o Galpão Cine-Horto, em Belo Horizonte (MG), espaço cultural do Grupo Galpão que oferece cursos livres e um centro de pesquisa para os estudantes. Outro exemplo são as oficinas de imersão ou residências oferecidas pelo grupo Lume, na cidade de Campinas (SP).

Esses exemplos reforçam a importância da prática atribuída tanto pelos cursos formais que buscam trazer a prática para dentro da escola quanto pelos grupos de teatro que buscam o processo de formalizar seu conhecimento, em um movimento que vai ao encontro do outro, e para onde convergem práticas semelhantes.

Outra possibilidade trazida pelo autor é a de uma maior agilidade, pois ao organizarem-se de acordo com as convenções, os artistas podem dedicar mais tempo à obra em vez de procurar novas respostas para problemas já solucionados. Becker demonstra que possibilitam gerenciar as atividades de redes de trabalho de artistas e pessoal de apoio com mais uniformidade e eficiência e, em outro aspecto, possibilita intérpretes de tocarem instrumentos juntos sem nunca terem se conhecido, apenas seguindo as convenções de tema e contagem de tempo da música - e o público responderá.

E se na rede de cooperação não são as mesmas pessoas a atuarem juntas ou caso seja necessária a recolocação, Becker argumenta que os substitutos também têm familiaridade no uso das mesmas convenções e assim a participação pode ocorrer com economia de recursos e energia - marcas dessa colaboração

sempre são distinguíveis no exame da obra final.

O autor avalia que as convenções, apesar de constantes, não são imutáveis e abarcam todas as decisões materiais e artísticas em razão de tanto artistas quanto público estarem familiarizados, pois lhes indicam quais estratégias utilizar para suscitar emoções ou sensações. São exemplos, o uso da perspectiva para criar a ilusão de profundidade ou o uso do enquadramento de câmera para causar tensão no cinema.

Em virtude dessas considerações, o autor demonstra terem as pessoas no mundo artístico, de uma forma geral, preferência por lidar com profissionais habituados com as convenções a fim de simplificar o expediente. Porém sublinha, “[...] um mundo artístico inteiramente profissionalizado pode tornar-se escravo das próprias convenções que lhe dão existência” (BECKER, 1977a, p. 13), condição onde o profissional competente pode passar a produzir trabalhos rotineiros e assim ser um mero “produtor de rotina”, repetindo fórmulas que deram certo (BECKER, 1977a).

Becker avalia que artistas que respondem a convenções existentes nas redes de cooperação, produção e consumo são a maioria. Para o autor, aqueles que se opõem a seguir as convenções, ao mesmo tempo em que ampliam sua liberdade, limitam a circulação da sua obra, pois devem investir esforço, tempo e dinheiro tanto para a produção como para a circulação de sua arte.

Representações da sociedade

Em *Falando da Sociedade*, Becker (2009) relata que a sensibilização pela prática como fotógrafo e as leituras assíduas de ficção foram os motivos que o levaram a compreender sobre a possibilidade de uma outra maneira para falar da sociedade e à conclusão de que não são práticas exclusivas dos sociólogos. Diferentes meios como o cinema, o teatro, a fotografia, o romance, entre outros, são essas perspectivas, nomeadas pelo autor como “relatos da sociedade” ou “representações da sociedade”.

Dizer que essas obras e autores fazem “análise social” não significa que isso é “tudo” que fazem ou que essa obra é “apenas” sociologia sob um disfarce artístico. Em absoluto. Seus autores têm em mente objetivos que vão além da análise social. Contudo até o crítico mais formalista deveria perceber que alguma parte do efeito de muitas obras de arte depende do seu conteúdo “sociológico” e da crença dos leitores e plateias de que essas obras lhes dizem sobre a sociedade é, em certo sentido, “verdadeira”. (BECKER, 2009, p. 21).

Falar sobre a sociedade envolve uma comunidade interpretativa: *produtores*, de um tipo específico e padronizado de representações e *usuários* que as utilizam para objetivos padronizados. Assim, uma representação da sociedade é “[...] algo que alguém nos conta sobre algum aspecto da vida social”. (BECKER, 2009, p. 18).

E o autor acrescenta que para diferentes tipos de público são oferecidos diferentes tipos de relatos, baseados em alguma evidência ou naquilo que acreditam: tabelas, modelos matemáticos, fotografias, romances, peças de teatro, etc.

[...] quando fazemos um relato sobre a sociedade, nós o fazemos para alguém, e a identidade desse alguém afeta o modo como apresentamos o que sabemos e o modo como os usuários reagem ao que lhes apresentamos [...] Assim [...] temos fatos baseados numa teoria, aceitos por algumas pessoas porque foram colhidos de uma maneira aceitável para alguma comunidade de produtores ou usuários. (BECKER, 2009, p. 25).

Um relato sobre a sociedade, na visão de Becker, portanto, é um dispositivo que consiste em declarações de fato, baseadas em evidências e interpretações desses fatos, ambos aceitáveis para determinados públicos. O autor avalia que para se compreender o relato (ou representação) da sociedade como algo organizado é necessário entender sua estrutura, onde membros partilham de conhecimentos básicos como planejamento, gestão, orçamento. Estes relatos, de acordo com o autor, são as formas que determinadas pessoas discorrem sobre o que acreditam saber para outras que querem saber a respeito, realizadas em conjunto com esforços de todos os envolvidos.

Sobre estes modos de representação, Becker evita falar sobre meios e formas ou de julgamentos de adequação, porém delimita questões como a do

recurso orçamentário, que perpassa a ambos.

A influência de orçamentos, o papel da profissionalização, que conhecimentos os públicos devem ter para que uma representação seja eficaz, o que é eticamente permitido ao se fazer uma representação - tudo isso é comum a todas as formas de construção de representação. O modo como esses problemas são enfrentados varia de acordo com recursos organizacionais e objetivos... Romancistas preocupam-se com os mesmos dilemas éticos que sociólogos e antropólogos, e cineastas partilham a preocupação dos cientistas sociais com os orçamentos. (BECKER, 2009, p. 29-30).

As concepções de Becker e Menger sobre as modificações nas trajetórias dos artistas e a necessidade constante de adequar-se a mudanças de contextos profissionais, indicam a necessidade de um permanente processo de formação.

Essa formação constante visa responder a esses desafios e inserir-se nos circuitos artísticos, modulando as demandas e oportunidades dos diversos contextos a processos formativos que construam os recursos vistos como necessários às exigências de atualização artística e de mercado de trabalho na área.

3.4. A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA NA EDUCAÇÃO PARA DEWEY

John Dewey (1859-1952), representante do pragmatismo, foi um filósofo da educação, autor de várias obras filosóficas educacionais; é referência no campo da educação e da arte-educação.

No livro *Arte Como Experiência*, o autor relata sobre o isolamento das obras de arte da vida real, do entendimento de que sua existência é distinta da experiência humana, condição gerada por teorias estéticas e convenções. Afirma que o prestígio e o *status* de clássico faz com que determinadas obras sejam elevadas a um pedestal separado, que “opacifica” seu significado.

Através de metáforas, o autor relata caber aos estudiosos que se interessam pela teoria das artes a discussão das nuances das obras de arte, mas para esse fim é necessário tirá-las do pedestal a que foram impostas. Relata ser possível apreciar as obras sem análises, sendo seu estudo apenas necessário para quem quer *compreender* e discutir a respeito.

Sobre a necessidade de fazer uma reflexão sobre o uso da obra no cotidiano, o autor evoca o exemplo do Partenon e afirma ser possível para um indivíduo se deleitar pela fruição de uma obra, porém para apreender seu significado, para “[...] teorizar sobre a teoria estética encarnada” (DEWEY, 2010, p. 61), é necessário nos colocar na dinâmica da vida dos cidadãos gregos daquele período e compreender as necessidades e exigências para a construção desta obra arquitetônica - assim é possível aproximar os pontos em comum com nossa própria vida cotidiana, ou seja, para compreender o estético é necessário pensá-lo no cotidiano.

Dewey enumera uma série de atividades corriqueiras como exemplos das origens da arte na experiência humana, como o regozijo com que a dona de casa cuida de suas plantas, o jogador contagiando uma multidão de torcedores ou o prazer em se remexer a lenha e observar a dança de chamas e brasas. Relata que nenhum deles se mantém como “um espectador frio” diante de sua atividade. Traz a referência de Coleridge e sua fala a respeito de que o leitor, assim como essas pessoas, se mantém na atividade “[...] não pelo desejo irrequieto de chegar à solução final, mas pela atividade prazerosa do percurso em si”. (COLERIDGE apud DEWEY, 2010, p. 62).

O autor faz uma comparação onde um mecânico que realiza seu trabalho com empenho, interesse e afeição está tão comprometido artisticamente quanto um artista em seu estúdio, porém a diferença reside no valor atribuído enquanto senso estético para o resultado final, por uma questão de valor de mercado. Afirma que se as condições fossem diferentes, provavelmente o valor atribuído também seria diferente e seriam equiparados.

Afirma Dewey que as formas de arte mais valorizadas são os filmes, as histórias em quadrinhos e os relatos de crimes e casos amorosos em reportagens na imprensa, porém não são consideradas como arte, visão compartilhada e sustentada por alguns teóricos e críticos.

O autor salienta que nas sociedades antigas, os utensílios domésticos e adornos corporais eram feitos com “um primor encantado” (DEWEY, 2010, p. 66) e que pontuavam o cotidiano da vida e seus rituais, em vez de serem apartados e colocados em um lugar distante, fazendo assim parte da vida significativa da comunidade. Aponta a Grécia como uma comunidade onde a arte, em várias formas e linguagens, era comum ao cotidiano da sociedade, como a música, a arquitetura, a

pintura, escultura. A ideia de belas-artes, ou “[...] ‘arte pela arte’ nem sequer seria compreendida”. (DEWEY, 2010, p. 66).

O surgimento histórico da ideia de belas-artes pode ser explicado, segundo Dewey, a partir do surgimento de museus e galerias com o intuito de demonstrar a grandiosidade na conquista de outras nações. O capitalismo e o mercado estimulam o acúmulo e a comprovação de “*status* cultural superior” (DEWEY, 2010, p. 68), mas desvalorizam o artista local. Dewey então afirma que a ação dessas forças atuam na sociedade moderna ao criar um abismo entre produto e consumidor, também criam um abismo entre experiência comum e a experiência estética.

Afirma não intenciona uma interpretação econômica da história das artes, porém assinala que condições econômicas não são relevantes para percepção, prazer ou interpretação individuais das obras de arte. Evidencia que as teorias estéticas isolam a arte de sua apreciação e a colocam em um campo próprio, ideia incorporada nos hábitos de vida e em instituições de modo inconsciente. A influência dessas teorias

[...] afeta profundamente a prática da vida, afastando percepções estéticas que são ingredientes necessários da felicidade ou reduzindo-as ao nível de excitações compensatórias e agradáveis. (DEWEY, 2010, p. 70).

Em seguida, afirma:

Até uma experiência tosca, se for genuína, está mais apta a dar uma pista da natureza intrínseca da experiência estética do que um objeto já separado de qualquer outra modalidade da experiência. (DEWEY, 2010, p. 71).

E com isso, defende uma nova abordagem na teoria estética, uma que não a espiritualize ou a reduza ao material, mas um entendimento que evidencie “[...] de que maneira as obras idealizam qualidades encontradas na experiência comum”. (DEWEY, 2010, p. 72). E novamente reafirma que a concepção de uma teoria estética que compara o surgimento das obras de arte a partir de experiências comuns não objetiva reduzir essas obras à mercadorias. Atesta que o distanciamento imposto às obras dificulta sua compreensão, somente possível de

ser alcançada a partir dessa experiência comum. A arte integra a vida, nasce dos processos de interação entre o organismo e o meio: a experiência.

Para definir seu conceito de experiência, Dewey descreve que o homem possui as mesmas necessidades básicas que os animais e que a vida se dá em sua interação com o meio ambiente, onde precisa adaptar-se em uma busca constante de equilíbrio entre suas carências e a satisfação de suas necessidades. O autor afirma que quando há um “descompasso temporário”, nesse ritmo há expansão na vida por uma superação nas questões de superação e conflito e que o equilíbrio é atingido a partir da tensão. “Esses lugares-comuns biológicos são [...] as raízes da experiência estética.” (DEWEY, 2010, p. 76).

A perda da integração com o meio e a ruptura iminente geram no homem a emoção; a discórdia induz à reflexão. Momentos de resistência e tensão são potencializadores da experiência para o artista e o problema é meio potencializador para o cientista, porém a experiência é a mesma. “O pensador tem seu momento estético quando suas ideias deixam de ser meras ideias e se transformam nos significados coletivos dos objetos. O artista tem seus problemas e pensa enquanto trabalha.” (DEWEY, 2010, p. 78). Contudo, o pensamento do artista fica tão próximo aos objetos que ele produz que, por consequência, se funde ao mesmo.

Dewey sinaliza que a experiência é passível de uma qualidade estética porque existe a perturbação na harmonia do ser humano com seu meio, aponta que em um mundo de mero fluxo não haveria pausa para um desfecho e, em um mundo acabado, com tudo completo, não haveria realização. Já na nossa realidade, frustrações e ganhos pontuam a experiência com intervalos rítmicos.

O autor relata que os seres devem entender seu passado como instrumental para o presente, como formas de ampliar a cautela atual e não como um fardo paralisante. O futuro deve ser compreendido não como algo que cause ansiedade ou medo, mas como uma promessa de realizações. A experiência passa a ser estética ao ser vivenciada plenamente no tempo presente, em atenção plena. E as fontes dessa experiência podem ser encontradas nos animais, que vivem em tempo presente e cujo passado os faz avançar, dar um passo adiante

Essa explicação surge para indicar que é ignorância o pensamento de que a relação da arte e da percepção estética com a experiência é depauperar sua importância, pois a experiência “[...] na medida que é experiência significa acentuação da vitalidade [...] uma troca ativa e alerta com o mundo” (DEWEY, 2010,

p. 83), e até mesmo uma fusão, mescla entre o ser humano e o mundo dos objetos e acontecimentos. Ressalta que a experiência é a arte em seu estado germinal e é o princípio do prazer da experiência estética.

Dewey (2010) sublinha que a vida institucional da humanidade é compartimentada: política, religião, moral, negócios, entre outros, e assim à arte, por sua vez, é também imperativo um nicho específico. Essa compartimentalização separa da mesma forma o fazer e a imaginação, colocam a emoção de um lado e o pensamento e a ação de outro. Nessa concepção de dualidades, o autor afirma serem valorizados aqueles que fazem uso do intelecto sem a participação do corpo.

O autor afirma que através dos sentidos, a criatura viva participa das ocorrências do mundo ao seu redor e esse material não pode ser contrastado com ação ou com o intelecto, pois são em conjunto colocados a serviço da criatura para que resulte na experiência. E afirma que o tempo é o meio organizado e organizador de avanços e recuos que finalizam em uma consumação, além de ser uma ordenação de crescimento e mudança entre intervalos de pausa, repouso e conclusões que tornam os pontos iniciais em processos de desenvolvimento.

Assinala o autor que “as continuidades percebidas em uma forma individual e distinta são a essência [...] de uma experiência consciente.” (DEWEY, 2010, p. 92). Traz como exemplo, a emoção causada pelo retorno a uma cena ou lugar da infância pelo reconhecimento de um conhecido em um país longínquo. Dewey ressalta que “ver, perceber é mais que reconhecer”, nesse momento em que o passado se transpõe para o presente, expandindo e aprofundando seu conteúdo.

Dewey (2010, p. 92) afirma que “a arte [...] prefigura-se nos próprios processos do viver”. Exemplifica com animais, o pássaro construindo o ninho, o castor erguendo seu dique, onde pressões orgânicas internas e material externo cooperam para que o empreendimento seja transformado em uma culminação satisfatória. Isso não pode ser chamado de arte por não existir uma intenção consciente que, por sua vez, surge no ser humano a partir desse mesmo processo. A diferença da contribuição humana está na consciência que origina essa transformação e é através da consciência que o ser humano converte as relações de causa e efeito encontradas na natureza em relações de meio e consequência. Fora dessas relações a concepção e a invenção não poderiam existir, pois a experiência seria desprovida de projeto e padrão, a ideia e a finalidade seriam desprovidos de um mecanismo de realização.

A existência da arte é a prova [...] de que o homem usa os materiais e as energias da natureza com a intenção de ampliar sua própria vida, e de que o faz de acordo com a estrutura do seu organismo - cérebro, órgãos sensoriais e sistema muscular. A arte é a prova viva e concreta de que o homem é capaz de restabelecer, conscientemente e, portanto, no plano do significado, a união entre sentido, necessidade, impulso e ação que é característica do ser vivo. (DEWEY, 2010, p. 93).

Dewey afirma que a consciência leva com o tempo à ideia da arte como ideia consciente, o que classifica como “maior realização intelectual da história da humanidade” e na Grécia levou os pensadores a moldar uma concepção generalizadora das artes com o ideal de organizar as atividades humanas: arte da política, da moral e que esse seria um ideal norteador da humanidade.

Sobre a diferenciação entre belas-artes e a arte útil e tecnológica, Dewey traz a realização de uma escultura por um “escultor negro africano” para sua tribo, como algo útil na sua época e que no século XX pode ser usado como inspiração para obras de arte. Destaca que é uma obra de arte não porque a obra é útil ou bela, mas porque o artista anônimo “[...] teve experiências muito plenas durante o processo de produção”. (DEWEY, 2010, p. 96)

O autor então afirma que a cultura é produto da interação do homem com o meio, desde o seu nascimento à maturidade e que as obras e as reações que elas provocam são “[...] contínuas aos próprios processos do viver, conforme estes são levados a uma inesperada realização satisfatória”. (DEWEY, 2010, p. 98).

Em seguida, Dewey traz exemplos sobre a absorção do estético na natureza através da descrição de contemplação poética; compara a entrega estética à definição dos religiosos como comunhão extasiada, os relaciona com as disposições adquiridas nas relações primitivas do ser com seu meio e afirma que não há limite para a capacidade da experiência sensorial adquirir significados e valores, definidos em termos abstratos como espirituais.

Relata Dewey que a influência do sobrenatural no pensamento humano não é apenas intelectual, mas emocional e sensorial; e que os mitos captaram a imaginação através de rituais solenes, mantos bordados, luzes coloridas e histórias que despertavam a reverência e induziam a uma adoração hipnótica. Cita a Idade Média, período considerado o auge da fé cristã no ocidente como uma construção da religiosidade através da música, pintura, escultura, quase inexistentes fora da

Igreja e, dessa forma, os ritos eram encenados com grande poder emocional e imaginativo.

Ter uma experiência

Dewey relata que a experiência ocorre continuamente nos processos normais do viver, na interação do ser vivo com o ambiente, porém algumas vezes acontece de nos distrairmos do que estamos fazendo e essas são experiências que não são singulares. Outras vezes, a experiência conduz-se de modo satisfatório, de um tal modo que seu encerramento é uma consumação e não uma cessação, como exemplo, uma briga com alguém que foi íntimo, uma tragédia evitada por um triz, uma refeição em Paris - quando nos referimos “[...] *aquilo* é que foi uma experiência”. (DEWEY, 2010, p. 111). Algo que destaca-se por ser distinto do que veio antes e depois.

Descreve que as partes de uma experiência fluem sucessivamente e à medida que uma parte leva a outra - e nenhuma tem maior destaque - como um rio, diferente de um lago, tudo flui. A experiência singular tem uma unidade que confere seu nome *aquela refeição, aquela tempestade*. Ao repassar a experiência podemos constatar que uma propriedade não foi dominante, de modo que caracteriza a experiência como um todo. Como o oceano que se avoluma em série de ondas que se quebra com estrondo, assim é a experiência e o autor destaca que a conclusão não é uma coisa distinta e independente, é a consumação de um movimento.

A propósito de uma experiência de pensamento, Dewey afirma que possui sua própria qualidade estética. Relata que o material da experiência que possui uma conclusão intelectual consiste em materiais e símbolos:

[...] a experiência em si tem um caráter emocional satisfatório, porque possui integração interna e um desfecho atingido por meio de um movimento ordeiro e organizado. Essa estrutura artística pode ser sentida de imediato. Nessa medida, é estética. Ainda mais importante é o fato de que não só essa qualidade é um motivo significativo para se empreender uma investigação intelectual e mantê-la verdadeira, como também nenhuma atividade intelectual é um evento integral (*uma* experiência) a menos que seja complementada por essa qualidade. (DEWEY, 2010, p. 114).

Dewey afirma que é possível ser eficiente na ação e não se ter uma experiência consciente, pois uma atividade pode ser realizada de forma automática e chegar ao fim não por um desfecho ou consumação consciente, mas pela habilidade, e também há experiências que são inconclusivas. Entre os pólos da inexistência de propósito e da eficiência mecânica existem aquelas ações em que os atos sucessivos possuem significados crescentes, que é conservado e se acumula em direção a um fim vivido como a consumação de um processo. Destaca que “[...] qualquer atividade prática, desde que seja integrada e se mova por seu próprio impulso para a consumação, tem uma qualidade estética”. (DEWEY, 2010, p. 115).

Do mesmo modo, o autor define as experiências *inestéticas* como aquelas que não se destacam do que veio antes e depois, não há interesse ou controle pelas coisas que acontecem na experiência em evolução, não há inícios e conclusões autênticos, mas começos e cessações com uma ligação mecânica entre si, há experiência, porém ela não é *singular*. Há um número tão grande desses tipos de experiência que elas passam a ser tidas como norma de toda experiência. Assim, quando aparece o estético, é tão contrastante que recebe um lugar e *status* externos. Nenhuma experiência de nenhum tipo constitui uma unidade, a menos que tenha qualidade estética. Define os inimigos do estético, não como o prático ou o intelectual, mas a monotonia, a desatenção e às submissões ao que é convencional.

Aponta o autor que o conflito, apesar de doloroso, pode ser vivenciado como um meio para desenvolver a experiência, pois incorporar algo envolve uma reconstrução que pode ser dolorosa.

Afirma que a qualidade estética arredonda uma experiência, em sua completude e unidade, como emocional, porém tendemos a tratar os sentimentos como coisas simples compactadas em palavras como alegria, tristeza, medo, como se cada uma fosse uma espécie de entidade que entra em funcionamento por si só. Ignição capaz de durar muito ou pouco tempo, mas cuja duração, crescimento e carreira são irrelevantes para sua natureza. Quando significativas, as emoções são qualidades de uma experiência complexa e sensível que se movimenta e se altera. A experiência é afetiva, mas nela não existem coisas estanques, chamadas emoções.

A experiência é limitada pelo excesso do fazer ou da receptividade e o desequilíbrio torna a experiência distorcida, com um significado escasso ou falso. O ambiente humano apressado e impaciente em que vivemos faz com que as

experiências resultem pobres e artificiais, não se conclui porque o indivíduo adentra em outra coisa com muita precipitação. A resistência é tratada como uma obstrução e não um convite à reflexão. O excesso de receptividade também abrevia o amadurecimento da experiência. Neste caso, o que é valorizado é o simples passar por uma coisa ou outra, sem a atenção com a percepção do significado.

3.5. O SABER DA EXPERIÊNCIA PARA LARROSA

Jorge Larrosa Bondía é Professor de Filosofia da Educação na Universidade de Barcelona desde 1989. Licenciado em Pedagogia e em Filosofia e doutor em Pedagogia, realizou estudos de pós-doutorado no Instituto de Educação da Universidade de Londres e no Centro Michel Foucault da Universidade Sorbonne, em Paris.⁸

No prólogo do seu livro *Tremores*, Jorge Larrosa (2014) afirma que muitos pensadores já se ocuparam do tema “experiência”. Ele enfatiza a dificuldade em definir o termo no decorrer da história e nas mais diversas tradições de pensamento. E complementa:

A experiência não é uma realidade, uma coisa, um fato, não é fácil de definir nem de identificar, não pode ser objetivada, não pode ser produzida. E tampouco é um conceito, uma ideia clara e distinta. A experiência é algo que (nos) acontece e que às vezes treme, ou vibra, algo que nos faz pensar, algo que nos faz sofrer ou gozar, algo que luta pela expressão, e que às vezes, algumas vezes, quando cai em mãos de alguém capaz de dar forma a esse tremor, então, somente então, se converte em canto. (LARROSA, 2014, p. 10).

Larrosa então apresenta quatro determinadas condições impostas pela vida que dificultam a possibilidade de vivenciar experiência na contemporaneidade.

Em primeiro lugar, o autor diferencia a palavra *informação* de *experiência* e afirma que o excesso de informação com que vivemos a converte quase em uma antiexperiência. Diferencia *informação*, que considera se tratar apenas de um

⁸ Extraído de <https://grupoautentica.com.br/autentica/autor/jorge-larrosa/419>.

acúmulo de saber sobre as coisas, de *conhecimento*. Larrosa afirma que é possível assistir a uma aula, fazer uma viagem e então dizer que tudo isso traz mais informação, porém se aquilo não *toca* o sujeito, se ele não se abrir para que algo lhe aconteça, certamente em nada o acrescenta.

Como segundo impeditivo à experiência e seguindo a informação em um ciclo está o excesso de opinião. E a própria educação, através da “aprendizagem significativa” (LARROSA, 2014, p. 23) reforça esse ciclo desde os anos iniciais até a universidade, onde a partir de uma informação há a necessidade de se expor uma opinião supostamente própria e supostamente crítica. E o que se consegue nessa “aprendizagem” é uma reflexão muito rasa, apenas uma opinião contra ou a favor. Esse excesso e esse imperativo de opinião nessa sociedade da informação anulam a possibilidade de experiências.

A experiência é cada vez mais rara também por falta de tempo. Tudo que se passa é cada vez mais veloz e isso reduz a vida a um estímulo instantâneo imediatamente substituído por outro. Temos então a terceira condição descrita por Larrosa (2014): a grande velocidade nos acontecimentos e o anseio pelo novo impedem uma conexão significativa e também impossibilita a memória, uma vez que os acontecimentos são fugazes. Na escola, o currículo se organiza cada vez em maior número e cada vez em unidades mais curtas, com isso, também na educação estamos sempre acelerados e nada nos acontece. O sujeito moderno está informado, opina e é um consumidor voraz de notícias, de novidades, já se tornou incapaz de vivenciar o silêncio.

Como quarta causa está o excesso de trabalho. Se confunde *experiência* com *trabalho*, pois estamos sempre em atividade, sempre mobilizados e assim não podemos parar. E por não podermos parar, nada nos acontece.

As situações elencadas acima demonstram as condições impostas pelo estilo de vida da sociedade contemporânea, onde o excesso de informação, de opinião, a falta de tempo e o excesso de trabalho reduzem ou anulam as possibilidades de experiência. Não há tempo para a pausa, apenas para a produtividade acentuada.

O autor também indica a divisão que ocorre, há algumas décadas, no campo pedagógico entre a ciência/técnica e teoria/prática, onde os primeiros desenvolvem tecnologias pedagógicas e são partidários de uma ciência aplicada (inovação;) e os

segundos são baseados em uma concepção política, crítica e reflexiva da educação. Larrosa traz na sua proposta uma maneira de superar essa dicotomia e propõe uma forma “[...] mais existencial (sem ser existencialista) e mais estética (sem ser esteticista)” (LARROSA, 2014, p. 20), através do par experiência/sentido, em uma ação que não seja imposta de fora para dentro, como normalmente observado nas escolas, mas onde o indivíduo passe a ser o construtor de seu próprio conhecimento.

[...] nem melhor nem pior, de outra maneira. Talvez chamando a atenção sobre aspectos que outras palavras não permitem pensar, não permitem dizer, não permitem ver. Talvez, configurando outras gramáticas e outros esquemas de pensamento. Talvez produzindo outros efeitos de verdade e outros efeitos de sentido. (LARROSA, 2014, p. 38).

E discorre sobre sua convicção de que a linguagem é produtora de sentido, uma vez que criamos conceitos e pensamos não a partir da nossa inteligência, mas a partir das palavras. Afirma que pensar é dar sentido ao que somos e ao que nos acontece, portanto, sem a palavra - esse potente “mecanismo de subjetivação” -, o sentido é inexistente.

Recursos possibilitadores da experiência

Algumas possibilidades para ter uma experiência, de acordo com Larrosa, onde o sujeito é o agente do seu processo de conhecer. Elenca certos elementos apontados como condição para vivenciar uma experiência.

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros,

cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (LARROSA, 2014, p. 25).

O autor nos revela a maneira de começar a apreender a experiência a partir do seu significado em diferentes idiomas.

Poderíamos dizer, de início, que a experiência é, em espanhol, “o que nos passa”. Em português se diria que a experiência é “o que nos acontece”; em francês a experiência seria “ce que nous arrive”; em italiano, “quello che nos succede” ou “quello che nos accade”; em inglês, “that what is happening to us”; em alemão, “was mir passiert.” (LARROSA, 2014, p. 21).

Assim é possível compreender sobre a experiência como “[...] ligada às reverberações da nossa subjetividade diante dos acontecimentos da vida.” (PAZIANI, 2017, p. 96). Se caracteriza não como algo externo ao indivíduo, mas à forma como reage aos acontecimentos da vida, ao permitir que algo aconteça, algo que se passe e assim construa seu próprio conhecimento.

Explicita o autor que a experiência não é o que acontece, mas o que nos acontece, porém duas pessoas em um episódio comum não fazem a mesma experiência. O acontecimento pode ser coletivo, mas a experiência é individual e se remete à forma singular do sujeito estar no mundo. Segundo Carlesso e Tomazetti (2011), para Larrosa, a experiência é sobre como vivenciar os acontecimentos da existência de maneira significativa.

O sujeito da experiência

Larrosa (2014) define o sujeito da experiência como um território de passagem, onde o que ocorre o afeta de alguma forma, inscreve “marcas, afetos, efeitos”, oposto ao sujeito imponente da opinião, do julgar, do poder, do querer, para quem tudo passa, mas nada lhe acontece.

Este sujeito assume o risco de se estar aberto à experiência, permitindo que ela o transforme. Nessas circunstâncias, ele é menos definido pela sua atividade, pela sua disponibilidade e abertura. É imprescindível para este sujeito a capacidade

de expor-se, apesar de toda vulnerabilidade inscrita neste ato. Larrosa demonstra que a radicalidade da palavra “experiência” em diferentes línguas, tanto germânicas quanto latinas trazem a dimensão de “perigo” e “travessia”. Assim, aquele a quem nada passa, acontece, sucede, toca, chega, ameaça, nada ocorre, é incapaz de experienciar.

O próprio sujeito da experiência é o grande responsável pela condição de construtor do seu conhecimento, da sua formação, somente ele está aberto à sua transformação. Ao viver a experiência ele não apenas se informa, mas passa a ser protagonista no seu processo de construção de conhecimento. Aprender através da experiência torna-se para o sujeito uma maneira sensível de aprendizagem e de produção de significados, condição possível a partir da conexão entre o que já foi apreendido e as novas informações.

Para Larrosa, a ciência moderna converte a experiência em método separado da existência humana, num acúmulo de verdades objetivas desligadas da vida. Os desdobramentos dessa forma de agir são sentidos no campo da educação para o qual o filósofo propõe como alternativa uma nova abordagem, a partir do par experiência/sentido, pois para ele a experiência é aquilo que foi adquirido no modo como alguém responde aos acontecimentos da vida “[...] não se trata da verdade do que são as coisas, mas do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece.” (LARROSA, 2014, p. 27).

Um autor com quem Larrosa dialoga sobre a experiência é o filósofo alemão Martin Heidegger (1889-1976), onde afirma que o fazer na experiência não significa controlar a situação, mas o contrário, é se submeter, não querer controlar seu destino.

[...] fazer uma experiência com algo significa que algo nos acontece, nos alcança; que se apodera de nós, que nos tomba e nos transforma. Quando falamos em “fazer” uma experiência, isso não significa precisamente que nós a façamos acontecer, “fazer” significa aqui: sofrer, padecer, tomar o que nos alcança receptivamente, aceitar, à medida que nos submetemos a algo. Fazer uma experiência quer dizer, portanto, deixar-nos abordar em nós próprios pelo que nos interpela, entrando e submetendo-nos a isso. Podemos ser assim transformados por tais experiências, de um dia para o outro ou no transcurso do tempo. (HEIDEGGER apud LARROSA, 2014, p. 25).

Larrosa faz uma analogia ao argumentar ser possível compreender a experiência não a partir da dinâmica da ação, mas da perspectiva da paixão. O sujeito passional deve ser entendido como receptivo, mas não passivo, há um viver, um experimentar. No amor-paixão ocidental o “[...] sujeito apaixonado não possui o objeto amado, mas é possuído por ele”. (LARROSA, 2014, p. 26).

O sujeito da experiência apresenta características de exposição, abertura, vulnerabilidade, nessa travessia que o conecta à dimensão do perigo em uma entrega passional, em uma experiência só tornada possível através da pausa, da suspensão e do cultivo da sensibilidade, convertendo-o em construtor ativo do seu próprio conhecimento.

A seguir são apresentados os aportes conceituais provenientes da sociologia do trabalho, com a intenção de ampliar a compreensão das exigências de formação no campo das artes.

4. CAPÍTULO 3 – OS PERCURSOS FORMATIVOS DE ATRIZES E ATORES DA CENA TEATRAL DE RIBEIRÃO PRETO

4.1. CATEGORIAS DE ANÁLISE DA PESQUISA: FORMAÇÃO, PESQUISA E EXPERIÊNCIA

Como indicado nos procedimentos metodológicos, a partir do estudo-piloto, os dados, em função da sua regularidade e padrão e foram classificados em três categorias diferentes, porém que se relacionam e interpenetram - Formação, Pesquisa e Experiência. As categorias foram nomeadas de maneira a representar cada um dos três padrões mais recorrentes e correspondem a: 1) *Formação*, agrupa o processo formativo dos entrevistados; 2) *Pesquisa*, pois nos relatos, a pesquisa teatral apareceu muito atrelada à formação para as atrizes/atores e 3) *Experiência*, reúne a produção de sentidos e significados nessas formações.

4.1.1. CATEGORIA DE ANÁLISE: FORMAÇÃO

4.1.1.1. MINICURRÍCULO NO CAMPOS DAS ARTES CÊNICAS DE ATRIZES E ATORES DESSA PESQUISA

Naomi, 39 anos, graduada em Pedagogia

Naomi descobriu o teatro em sua cidade natal, Fortaleza (CE), durante o ensino médio, através de oficinas de arte oferecidas no ensino médio dentro da grade curricular do curso Técnico em Turismo. À época, recebeu convite para ingressar em um grupo de teatro, onde permaneceu por vários anos, desenvolvendo coletivamente juntos uma linguagem específica do grupo. Pela comprovação de exercício da atividade obteve o DRT, profissionalizando-se. Considera esta sua primeira formação no teatro.

Viajou para Ribeirão Preto para uma temporada de três meses na casa da irmã e na cidade se conectou a espaços ligados ao teatro, pois “[...] *queria continuar de alguma forma fazendo algum tipo de trabalho, conhecendo gente*”. Passou a cursar o Instituto Ribeirão em Cena, uma organização cultural não-governamental que oferecia gratuitamente cursos de iniciação ao teatro, com duração de 02 anos. Lá conheceu o esposo e decidiu se fixar na cidade em função do relacionamento.

Durante sua formação no Ribeirão em Cena participou de diversas oficinas pelo país, no Teatro do Oprimido, no Rio de Janeiro; com o Lume, em Campinas; e com o Odin Teatret no Rio de Janeiro e Brasília, entre outros.

Após o término do curso foi convidada a dar aulas na própria escola. Um de seus colegas e também professor no espaço propõe a criação de um núcleo de pesquisa de linguagem do Teatro Antropológico e Naomi participa como atriz-pesquisadora. Com a proposta de uma grande imersão, o núcleo pesquisou a linguagem em ritmo constante com carga horária de três horas, três vezes por semana, sem a obrigação da criação de um espetáculo, apenas voltado ao aprofundamento da pesquisa. Após esse tempo, o processo resultou na montagem de um espetáculo que cumpriu uma agenda de várias apresentações, inclusive na cidade de Paris, na Sorbonne Université.

Naomi desenvolve várias frentes, dá aulas de teatro, pesquisa a palhaçaria, é contadora de histórias, participa de dois grupos como atriz e como palhaça, além de desenvolver um projeto onde interpreta e musicaliza poemas do livro de um autor local.

Ricardo, 39 anos, graduado em Artes Cênicas

Ricardo ingressou na faculdade sem nenhuma experiência prévia no teatro e expressou o desejo de prosseguir na vida acadêmica, em se dedicar a um mestrado na área da Educação. Agora, em retrospecto, ele vê essa formação como deficitária em termos de conteúdo, mas compreende a faculdade como um lugar interessante para estabelecer contatos com a intenção de encontrar maneiras de se aprimorar, dentro e também fora do ambiente escolar.

Fez parte de um grupo por quinze anos, onde a equipe desenvolveu pesquisas em profundidade nas linguagens da cultura popular, teatro antropológico, *mimeses* corpórea, teatro de invasão e *performances* de rua. Nesse período, participou de diversas oficinas, entre elas com o Lume em Campinas, com quem mantém contato e pesquisa ainda hoje.

“A gente sempre continuou fazendo uma pesquisa. Não era oficialmente acadêmica, nos moldes da academia, com produção de uma obra fechada, mas era essa pesquisa da curiosidade, do interesse por novas referências. E a gente fazia isso de forma prática depois.” (Ricardo)

A companhia também manteve por sete anos um projeto em escolas de regiões periféricas de Ribeirão Preto, de formação de público para teatro de pesquisa, pois o grupo entendia essa como uma linguagem que atrai amantes ou fazedores de teatro e dificilmente um público novo, diverso.

Como o grupo não possuía recursos para contratar profissionais, ao longo dos anos, Ricardo foi alternando as funções de “[...] iluminador, cenógrafo, figurinista, artista plástico [...] A gente vai se especializando no fazer”.

Encerrou um ciclo com esse teatro, muitas vezes militante, e hoje quer acessar todo mundo, na rua, em todas as classes e faixas etárias. Atualmente

Ricardo pesquisa a linguagem do palhaço e seus desdobramentos para o audiovisual por conta da pandemia.

André, 26 anos, cursou Técnico em Teatro e é estudante de Artes Visuais

Seu primeiro contato com o teatro foi na escola, durante a adolescência. Na vida adulta fez um curso livre como uma alternativa "terapêutica", momento em que conheceu a cena teatral em Ribeirão Preto e vislumbrou a possibilidade de o teatro se tornar profissão. Passou a cursar o Técnico em Teatro oferecido pelo SENAC e, em pouco tempo, foi contratado como ator pelo grupo que se apresentava aos finais de semana em um shopping center local, o que o levou a solicitar o DRT ainda antes do fim do curso técnico. Destaca a importância do estudo contínuo do ator, do treino do corpo e expressou o desejo de cursar pós-graduação na área de Artes Cênicas.

Trabalhou simultaneamente como contrarregra, *stand-in*⁹ e produtor em espaços culturais e grupos da cidade, atividades complementares à sua formação, pois a prática lhe trouxe a compreensão da teoria em estudo. Participou de oficinas, inclusive na área de produção cultural.

É ator, produtor e sócio de um espaço cultural inaugurado em março de 2020. O espaço se manteve com acesso restrito em função da pandemia de Covid-19, sendo usado para algumas gravações nas dependências da sede.

Clarice, 37 anos, graduada em Serviço Social e Letras

Clarice, embora não tenha frequentado o teatro na infância, inventada brincadeiras como apresentadora de programas e “gravava comerciais” com cenários e figurinos elaborados por ela própria com objetos do cotidiano da sua casa. Na escola não recebeu incentivo dos professores, mas foi autorizada a fazer teatro e dirigir os colegas a partir de sua própria iniciativa.

Na adolescência passou a cursar oficinas de teatro oferecidas gratuitamente por instituições públicas, ao mesmo tempo em que participava de grupos de teatro amador. Aos dezessete anos foi convidada por um diretor local a integrar um grupo

⁹ Ator substituto na eventual falta do efetivo.

profissional, onde participou de espetáculos e leituras dramáticas, em Ribeirão Preto e em outras cidades do interior do estado de São Paulo.

Desde 2007 faz parte também de uma companhia teatral cujo principal foco temático é a área da saúde. As apresentações deste grupo são realizadas em espaços não-convencionais como ruas, praças, Unidades Básicas de Saúde, palco adaptado em carroceria de caminhões, entre outros. Para Clarice, esse grupo trouxe a oportunidade de “[...] *uma vivência interessante [...] que foi me enriquecendo profissionalmente*”.

Sua formação no teatro se deu através da participação em cursos, oficinas e *workshops* e, principalmente, através do fazer teatral. Salaria ser a graduação na área teatral um meio para ter acesso a teorias, autores, cronologias, épocas e ao trabalho de corpo e voz, itens imprescindíveis da profissão que Clarice desenvolve “na marra”, com recursos próprios. Ao refletir sobre sua profissionalização, constata que, mesmo sem formação escolar na área teatral, vem trabalhando ininterruptamente como atriz.

“Poderia ser melhor, então assim, às vezes o trabalho de voz poderia ter sido mais bem feito, o corpo poderia estar mais desenvolvido, mas ao mesmo tempo eu penso que eu tenho também essa visão: tem pessoas que se formaram, que estudaram e que não sei dizer por que acabaram não atuando tanto quanto eu, então é preciso também colocar numa balança né assim, é preciso ter as duas coisas, eu penso. É legal você ter toda a formação teórica que você passa, sei lá, por quatro anos de faculdade e continuar executando também para que isso não se perca.” (Clarice)

Entende sua formação como um processo constante que nunca para. Tem como um dos parâmetros para medir sua versatilidade como atriz a quantidade, frequência e alternativas de convites que recebe para trabalhos diferentes.

Além do teatro, outra vertente com a qual trabalha é o audiovisual. Participa de produções artísticas, faz publicidade e salienta uma maior atividade nessa linguagem a partir do ano inicial da pandemia de Covid (2020). Tem prazer em participar de gravações e filmes, porém ressalta que nada se compara à “*sensação indescritível*” de estar no palco.

Olga, 31 anos, graduada em Letras e em Biblioteconomia

O incentivo às artes veio da mãe, bibliotecária na escola em que Olga estudava. Coursou teatro no último ano do Ensino Fundamental. Durante o Ensino Médio, além das aulas de interpretação e das apresentações, teve noções sobre iluminação, no teatro de boa estrutura mantido pela própria escola.

Durante o período em que frequentou o cursinho pré-vestibular passou a cursar o Ribeirão em Cena. Permaneceu lá por cinco anos como atriz, com uma agenda bastante intensa de apresentações e aprendendo na prática sobre a elaboração de projetos culturais. Nessa época, recebeu o convite de um dos professores para integrar uma companhia onde permanece até hoje.

Após deixar a escola, Olga estabeleceu muitos contatos na área teatral que lhe renderam convites para atuar e produzir, situação que a faz definir sua carreira como “orgânica”, por não ter sido planejada. Relembra que se dedicou integralmente e com afinco à profissão e assim as oportunidades foram surgindo.

Aponta sobre as incertezas na realização de projetos e limitações monetárias. Reflete e compara o tempo de dedicação ao trabalho assinalando que, enquanto em outras profissões, o horário acordado se cumpre e o trabalhador tem seu período de descanso definido. Na área das artes, de opera uma nova dinâmica, os profissionais passam o tempo todo conectados aos projetos, no trabalho, em inúmeras maneiras de obter renda.

Tirar os projetos do papel exige dedicação e causa grande ansiedade. Olga constata que esse esforço ainda não encontra respaldo ou compreensão na sociedade e, muitas vezes, tampouco na própria família dos artistas. Apesar de explanar sobre essas questões, a atriz não se vê exercendo outra profissão, uma vez que a arte proporciona outra lógica e dinâmica de trabalho, no nível criativo e emocional.

“Quantas vezes eu já ouvi de pessoas, mas ‘você ganha pra isso?’ Sabe, e eu poste: ‘claro, você não ganha pra trabalhar? Você acha que eu trabalho igual uma louca, pra não ganhar, porque é teatro? De onde você tira isso?’ Enfim, tem esses atravessamentos que às vezes, às vezes dói sabe, às vezes dói porque além de você estar em toda essa luta tem isso de às vezes a família

assim, né?, de não entender o seu trabalho, de não entender, de falar por que você não procura um, um concurso? Vai fazer um concurso, você é tão inteligente...” (Olga)

Seus pais eram politizados, participavam da linha da Teologia da Libertação na igreja católica e, na infância, ela os acompanhava em encontros sobre discussões políticas e comícios do Partido dos Trabalhadores. Olga identifica a arte teatral como herança dessa vivência, a presença constante de questões sociais, desde a sua primeira experiência no palco.

“Em todos os meus trabalhos e todos os trabalhos que eu participei, existe essa preocupação com uma mudança coletiva, com uma mentalidade mais igualitária, com uma quebra de preconceitos, tudo. Eu vejo assim, nossa atuação, ir ao público está muito ligada a isso, à quebra de preconceitos, a quebra de barreiras, quebra de limitações.” (Olga)

Maria, 32 anos, graduada em Artes Cênicas

Maria teve seu primeiro contato com teatro na escola, durante o Ensino Fundamental e descreve aquela oportunidade de entrar em cena como atriz como uma experiência “extraordinária”. Não parou mais. A ponto de ser evidente, tanto para ela como para sua família o seu futuro como atriz e a opção pela graduação em Artes Cênicas.

De Orlandia (SP) mudou-se para Ribeirão Preto para cursar a Barão de Mauá. Porém tem a compreensão de que sua formação verdadeira se deu através das orientações do diretor Dino Bernardi Jr., com quem trabalha profissionalmente desde a época da faculdade. *“O que eu aprendi dentro da Companhia, eu descobri que a faculdade nunca ia me ensinar.”*

Trabalhou com cinema em Paulínia, por um ano e meio, até voltar para Ribeirão Preto a fim de viver com a companheira, com quem criou uma outra companhia teatral, onde pesquisam a linguagem e dramaturgia da palhaçaria.

Fez formação na área de produção por necessidade, porque na primeira companhia vivenciaram a inconstância de produtores e pela compreensão de que a atriz/ator precisa promover os próprios projetos. Atualmente trabalha também como produtora cultural e tem prazer em desenvolver as duas funções.

Em decorrência da pandemia, as duas companhias das quais faz parte têm participado de festivais de teatro virtuais, porém Maria lamenta a dolorosa distância do público. Nos festivais são exibidos os espetáculos gravados e, em uma ocasião, assistiu e se emocionou muito por lembrar das sensações de quando está em cena. Reflete que a falta das apresentações presenciais são sentidas tanto pelos artistas quanto pelo público.

“A arte que você produz naquele momento se materializa quando você encontra o público. Teatro é arte efêmera, se realiza no encontro com o público, porque você está entregando um presente. Ele só acontece quando essa outra pecinha que é o público se encaixa. Sem ela, é processo. Não é nada, é processo. Você só consegue ver a dimensão daquilo que você produziu quando o público tá ali.” (Maria)

Abdias, 36 anos, graduado em Artes Cênicas, especialista em Arte-Educação, cursa Pedagogia

Seus pais participavam como músicos das festas de Reisado e Folia de Reis e se conheceram - curiosamente - como rei e rainha em uma dessas festas populares. Apesar dessa ligação inicial com a cultura popular, Abdias afirma que “[...] não tiveram oportunidade de ter contato com teatro ou outras manifestações artísticas”.

Seu interesse pelo teatro nasceu na infância. As lembranças de uma das suas primeiras referências cênicas foi o programa televisivo “Sai De Baixo”, programa da Rede Globo gravado no formato de *sitcom*¹⁰, com auditório e claque ao vivo. Além de brincar de encenar os programas, rememora um outro grande prazer: ir ao teatro com a escola.

Na adolescência fez oficinas de teatro em Orlandia, sua cidade natal, ministradas por atores de Ribeirão Preto, alguns dos quais hoje se tornaram parceiros de trabalho. Participou de um grupo amador que surgiu a partir das oficinas; ensaiavam em um espaço aberto ao lado da biblioteca, onde buscavam informações para suas peças.

¹⁰ *Sitcom*: “*situation comedy*”, em tradução livre, “comédia de situação”.

Cursou Artes Cênicas em Ribeirão Preto, no Centro Universitário Barão de Mauá, como bolsista pelo programa Escola da Família. Como contrapartida à bolsa de estudos, coordenou oficinas de teatro aos finais de semana em uma escola pública. Paralelamente trabalhava como professor de teatro durante a semana.

Sua formação foi acontecendo de acordo com as demandas do trabalho. Ao trabalhar com adolescentes, cursou a especialização em Arte-Educação, após refletir sobre a necessidade de um respaldo pedagógico para o trabalho com esse público e também como uma maneira de se assegurar financeiramente como docente até que sua carreira se estruturasse. Mais tarde, ao trabalhar com o público infantil passou a cursar Pedagogia. Afirma que seus trabalhos na sala de aula como professor foram importantes na sua formação como artista.

Eu fico olhando e fico pensando: o que que será que está acontecendo, será que elas [as crianças] estão entendendo? Aí fui tentando entender, porque não tem muito material referencial principalmente pra educação infantil, pra crianças pequenas. Não tem referencial, né? De teatro pra isso... Só que aí, o que acontece, eu não entendo de educação infantil né? Eu não entendia dessas brincadeiras e falei: não! Preciso entender os processos de aprendizagem, idade, o que que é. (Abdias)

Ao concluir a faculdade, montou um grupo de teatro e compreendeu que precisava se especializar em produção artística para garantir a manutenção do grupo. Passou a produzir também outros grupos a partir de 2017, ano em que viajou muito trabalhando como ator, produtor e iluminador, através de projetos de circulação de espetáculos.

Enumera momentos importantes de aprendizado sobre produção, sempre a partir de trocas coletivas, em meados de 2013, 2014: Movimento Pró-Arena, em prol da reforma do Teatro de Arena da cidade que se encontrava interdito; na Casa das Artes, sede coletiva de grupos de teatro Coletivo Fuligem com o Fora do Eixo, uma rede de produtores independentes.

Dirigiu espetáculo com temática LGBTQIA+ e, a partir do convite para a direção de uma companhia de Teatro Negro, passou a pesquisar a linguagem, “[...] até então eu [...] nunca tinha tido contato nenhum, nenhum com a ideia do Teatro Negro. Passei quatro anos na universidade. Nunca tinha ouvido falar”. Cursou através de plataforma online on-line a Pele Negra Escola de Teatro Negro, ligada a UFBA, e atualmente escreve pré-projeto para mestrado focando essa linguagem.

Luiz, 50 anos, não possui graduação

Para Luiz, o teatro surgiu no final da adolescência, em grupo de teatro amador, onde passou a atuar para acompanhar a namorada, ainda tratando como uma distração aos finais de semana. Somente após a prática surgiu o interesse.

Participou de grupos de teatro amador e, após uma oficina sobre teatro de rua com o Grupo Fora do Sério, em Ribeirão Preto, passou a considerar a profissionalização na área. Teve interesse em cursar a Escola de Arte Dramática (EAD) da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP em São Paulo, mas naquele momento era algo financeiramente inviável.

Surgiu a oportunidade de trabalhar em um grupo profissional e sua profissionalização se deu desta forma, na prática, participando de vários cursos e oficinas e estudando de maneira autodidata. Nas linguagens que permeiam o teatro, desenvolveu pesquisas aprofundadas sobre o Teatro de Rua, Commedia Dell'Arte e Palhaçaria.

Considera boa sua formação e não parou de pesquisar, estudar teoria do teatro e suas últimas investigações são sobre dramaturgia e audiovisual, sendo este seu maior objeto de dedicação, pois confessa que “perdeu a paciência” de ensaiar por meses. Às vezes um ano todo dedicado a construção de um espetáculo.

“E tem uma vantagem muito grande no audiovisual que é: você faz uma vez e você escolhe a melhor vez que você fez. Você não faz todo dia, que é outra coisa que me cansa, fazer todo dia... Eu tenho interesse mais em coisas no entorno do teatro, em dramaturgia, em escrever, do que propriamente atuar.”
(Luiz)

Afirma que trabalharia todos os dias como palhaço, algo que tem prazer em fazer. Ao comparar o trabalho do ator e do palhaço, relata que o ator deve construir o personagem para cada obra, enquanto o palhaço

“[...] precisa funcionar o tempo inteiro, em todo lugar [...] Porque o palhaço não é uma construção, ele é uma construção da vida [...] você não constrói o palhaço e ele está pronto. Você, ele vai sendo construído ao longo do tempo, tanto que uma coisa que a gente fala em grupo de palhaços e tudo o mais, é que palhaço bom é palhaço velho... porque é com a idade que ele vai se fixando... se fixando não, que ele vai tendo a maturidade, ele amadurece com você, só que o palhaço, ele tem outros. Ele tem uma diferenciação com a atuação, né? Porque, na verdade, o palhaço você usa características suas

mesmo. Você não vai pesquisar fora de você. Quando a pessoa pesquisa fora dela, via de regra não dá muito certo ou ele encalha muito rápido, porque ele tem que estar em evolução, não adianta, o palhaço está em evolução.” (Luiz)

Fez parte de vários grupos na cidade e hoje, esporadicamente integra alguns projetos de companhias da cidade. Trabalha como ator, com iluminação, cenografia, figurino, dramaturgia, como diretor de ópera, e atua e escreve para audiovisual. Em 2021, recebeu o Proav – Prêmio de Ação Cultural do Governo do Estado de São Paulo pelo conjunto da sua obra como diretor.

Eva, 56 anos, graduada em cinema

Neta de costureira, Eva e os irmãos estudaram dança e música. Tinham muitos figurinos e sempre atuavam em casa, fazendo apresentações para a família em datas festivas como o Natal. Frequentou muito o teatro na adolescência, a ponto de ir a São Paulo regularmente apenas para assistir a grandes espetáculos. Apresentava teatro e dança, promovidos através de gincanas na escola e gostava de estar no palco.

Graduou-se em Cinema com a intenção de dirigir e produzir documentários. Na faculdade, realizou muitas *performances*. Sua interpretação chamou a atenção de uma colega de sala que dirigia um filme e a convidou para representar vários outros previstos no roteiro. A oportunidade lhe rendeu o prêmio de melhor atriz em um Festival de Vídeos do Rio Grande do Sul.

“E eu fui pra São Paulo fazer a FAAP e, na FAAP, aconteceu uma coisa, nesse processo de faculdade, aconteceu uma coisa muito interessante: os meus projetos de Comunicação, Teoria da Comunicação, de Semiótica, Linguística, eles eram sempre uma performance que eu fazia, teatral, e depois uma leitura que eu fazia daquilo.” (Eva)

Durante a graduação, assistiu a muitas peças de teatro, cursou o Circo Escola Picadeiro e o Centro de Pesquisa Teatral (CPT), coordenado pelo diretor Antunes Filho. Depois de formada trabalhou na área cinematográfica como diretora

de *casting*¹¹, produção, brevemente com maquiagem e, de maneira informal, fez curtas-metragens e escreveu roteiros.

Foi convidada para voltar a atuar no CPT. Lá ficou por cerca de dois anos, mas decidiu se casar e retornar para o interior do estado e viver na área rural. Uma vez por semana se dirigia a Ribeirão Preto para ministrar aulas de teatro, cidade onde participou de diversas oficinas artísticas. Passou a fazer *performances* personalizadas e institucionais como uma forma de renda, época em que cursou música e canto.

Uma das *performances* foi direcionada de maneira voluntária, como uma forma de agradecimento ao grupo de aleitamento materno que havia acompanhado o aleitamento de seus filhos e foi um sucesso. No ano seguinte, há cerca de 25 anos, fundou o grupo de teatro que mantém até hoje e que trabalha com diversos temas institucionais, especialmente na área da saúde. O grupo se apresenta com frequência na rua e em espaços alternativos, como palcos itinerantes, Unidades Básicas de Saúde e outros espaços de diferentes configurações, sempre com música ao vivo.

Em sua formação na área teatral, os estudos acadêmicos vieram como preparação para ministrar aulas, tanto a investigação teórica quanto o viés prático de jogos teatrais. Cursou oficinas com o Grupo Lume em Campinas (SP). Na área acadêmica teve interesse pela pós-graduação e chegou a se preparar para o mestrado em Letras. Hoje trabalha como atriz em dois grupos e atua como arte-educadora, como professora de teatro.

João, 37 anos, graduado em Audiovisual (com formação incompleta em Artes Cênicas)

João é ator desde criança no grupo de teatro amador fundado pelo pai. Aos dezessete anos produzia espetáculos do grupo e ao ingressar na faculdade de Artes Cênicas, já era profissional. Logo depois decidiu abandonar o curso para se dedicar à carreira de ator no Rio de Janeiro, almejando o ambiente televisivo. Viveu na cidade do Rio de Janeiro por cinco anos. Durante esse tempo montou um grupo de teatro e fez diversas apresentações para o público infantil. Na cidade integrou a equipe de cenografia de uma produção internacional de cinema.

¹¹ Seleção de elenco.

Relata um pouco do processo de dirigir ao mesmo tempo atuar na peça.

“Entrar em cena preocupado onde tem um problema; às vezes tem um ator substituto [...] Pra suportar isso e não prejudicar o trabalho. Mas também não resolve nada, senão vira um negócio egocêntrico e o espectador não está ali pra ver você fazer tudo. Então uma coisa que a gente sempre trabalha forte é o respeito por quem está lá. Pagante ou não pagante. A plateia é a mais importante ali, se tiver pouca gente ou muita gente.” (João)

Sua formação como ator vem da prática - do ofício - e foi complementando com o estudo da teoria e o contato com outros atores ou orientadores experientes, de São Paulo e Rio de Janeiro. Frequentou o Curso de Palhaço e, em São Paulo, a Escola de Atores Wolf Maya e o Curso de Interpretação para Vídeo no Studio Fátima Toledo. Aprendeu assistindo muitos filmes. Recorre à teoria a fim de ministrar aulas e pesquisa a cada montagem de espetáculo.

Trabalha em diversas frentes: é professor, ator, diretor, produtor, cenógrafo. Viajou realizando diversas apresentações através de projetos de incentivo estaduais via ProAC. Faz adaptações de peças para a realização de teatro-empresa¹², coordena uma pequena produtora de audiovisual e se dedica à escola de teatro administrada pela família. Tem participação no cinema através de um longa-metragem filmado em Ribeirão Preto.

Martinália, 60 anos, graduada em Pedagogia (com graduação incompleta em Artes Cênicas)

O interesse de Martinália pelo teatro ocorreu no Ensino Médio, a partir da encenação de textos nas aulas de literatura. As apresentações fizeram sucesso na escola, a ponto de ser convidada a participar de um grupo amador da cidade, dirigido por um pianista estudioso do teatro. Apresentou musicais com o grupo, mas até então “encarava” o teatro apenas como uma forma de lazer.

Vivia em Itu (SP) e mudou-se para Campinas para estudar Estatística na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), porém não se identificou com o curso e logo se transferiu para Pedagogia, participando ativamente dos cursos de teatro do programa de Extensão Universitária, tendo entre os professores Paulo Betti, Eliane Giardini, Waterloo Gregório e Adilson Barros. No ano seguinte a

¹² Peças criadas ou adaptadas de acordo com o tema escolhidos por cada instituição.

UNICAMP lança e passa a oferecer o curso de graduação em Artes Cênicas. Martinália prestou novamente o vestibular, passou, iniciou o curso, porém não o concluiu. Faltando apenas cerca de 10 a 15% de carga horária optou por mudar-se mais uma vez, dessa vez para Ribeirão Preto, pois os integrantes do grupo que fazia parte se formaram e instalaram a sua sede na cidade.

Durante a graduação, o grupo participou de importantes festivais nacionais e internacionais pelo Brasil, onde conheceu companhias internacionais, assim como a maioria dos grupos de Teatro de Rua de excelência do Brasil. Com o grupo organizou o “Zerinho” em um mosteiro em Vinhedo (SP), além do I e II Encontro de Teatro de Grupo em Ribeirão Preto. Mesmo com as mudanças e sucessões no elenco, o grupo está ativo há trinta anos.

Em 1991, acontece em Ribeirão Preto o 1º Encontro Brasileiro de Teatro de Grupo que, reunindo 15 grupos, procura detectar denominadores comuns entre os participantes e esclarecer as características desta modalidade teatral... O Movimento Brasileiro de Teatro de Grupo, fundado na ocasião, produz a revista *Máscara*, com três edições, e encontros, com espetáculos e mostras de trabalho abertos ao público. (ITAÚ CULTURAL, 2017).

Martinália aos poucos tem se dedicado ao ofício de contadora de histórias, um trabalho individual, porém mesmo em um ofício solo, participa de um grupo de contadores, pois afirma não gostar de trabalhar sozinha. Prefere manter a rica troca de saberes presente na coletividade.

Quixote, 60 anos, graduado em Administração, mestre em Psicologia da Educação

Na infância, Quixote fez um personagem durante a execução da quadrilha, em uma festa junina e, ao perceber as reações do público, teve consciência do jogo entre palco e plateia, “[...] a relação do ator que provoca, recebe e é provocado”, evento sensível que o agradou muito na época. Aulas de teatro não eram oferecidas na escola, mas recebeu do professor de artes um grande incentivo para o fazer

artístico no Ensino Médio. Nessa fase viajou pelo país com um espetáculo de temática religiosa, produzido dentro da igreja católica de sua comunidade.

Optou por cursar Administração e trabalhou na área, até o momento em que rompeu o casamento e decidiu voltar a atuar. Fez um teste no Centro de Pesquisa Teatral CPT de Antunes Filho em São Paulo, passou e, em uma semana, deixou casa, trabalho e foi viver em São Paulo.

“E naquele ano tinha mais ou menos 3 mil pessoas feito teste lá no Antunes e só umas quarenta tinham entrado e eu entrei... E aí, dia 24 de dezembro, eu voltei, cheguei na noite de Natal. Em uma semana, eu me desfiz de tudo, tudo. E larguei tudo e fui pra São Paulo fazer teatro do nada. Meu pai e minha mãe acharam que eu tinha ficado louco porque larguei o emprego, larguei apartamento, larguei tudo.” (Quixote)

Em São Paulo fez o curso de iniciação no CPT e um outro curso em unidade do SESC com atores de grupo visitante - o Teatro Livre de Munique. Voltou a Ribeirão Preto e montou um grupo de teatro. Ainda como um grupo amador, nos anos de 1980/90, além dos palcos, o grupo realizava apresentações teatrais em bares, uma grande novidade para Ribeirão Preto na época. Continuou apresentando espetáculos pelo país, além disso fez temporada internacional com um grupo de Eúritmia¹³ de São Paulo, e se apresentou na Alemanha, Suíça, Holanda, Itália, Estados Unidos e México.

Ministrou aulas no Ribeirão em Cena, ocasião em que formou um grupo de teatro dedicado à pesquisa e experimentação intensas e aprofundadas. O grupo conciliava a prática do fazer, de forma autodidata ou direcionado por convidados, e também cursando oficinas. Por exemplo: oficinas corporais, desde processo de reconhecimento, de expressão, de relaxamento, de alongamento e oficinas de trabalho da voz com fonoaudiólogas. O grupo se manteve por cerca de cinco anos e Quixote chegou a viajar para a Dinamarca para uma vivência de imersão da linguagem pesquisada.

¹³ Sistema de expressão que envolve dança gestual, música ao vivo, luzes, vestuário, etc., baseado na Antroposofia de Rudolf Steiner (1861 - 1925)

Tem se dedicado a um trabalho solo, desenvolvido desde 2014, que avalia como maduro, apresentado para pequenas plateias, “[...] *de cunho intimista, um trabalho muito, muito pessoal [...]*”.

Horácio, 33 anos, graduado em Biologia e Artes Cênicas

Horácio, com aproximadamente dez anos de idade, passou a frequentar as aulas de teatro oferecidas pela escola durante o ensino fundamental e continuou ininterruptamente até o ensino médio. Identificava no teatro ocupação próxima de um *hobby*, ainda sem o entendimento de que esta poderia vir a ser sua profissão. Optou por Biologia, porém durante a graduação decidiu-se pelo teatro.

“Enquanto eu estava me formando em Bio... cursando Ciências Biológicas, foi quando eu comecei a me profissionalizar com o teatro. Aí eu tive um grande divisor de águas, porque eu trabalhava no zoológico, no Bosque e, ao mesmo tempo, eu comecei a dar aula de teatro no colégio e aí eu tive que escolher, porque o Bosque pediu pra eu trabalhar os dois períodos e eu fazia o colégio também. Eu tinha que definir. Aí eu lembro que, nesse dia, não sofri na minha decisão.” (Horácio)

Em paralelo à faculdade e às aulas de teatro que ministrava, cursou o Ribeirão em Cena, de onde surgiu o grupo com quem trabalha ainda hoje. Passou a compreender o teatro profissionalmente e detectou a necessidade de uma formação acadêmica na área. Terminou o curso de Biologia e, na sequência, ingressou em Artes Cênicas no Centro Universitário Barão de Mauá com o desejo de aprimorar seus estudos, mesmo após cinco anos trabalhando como ator e de já ter se profissionalizado.

A partir do 2º ano do curso, excursionou intensamente apresentando espetáculos com o grupo, inclusive para a Europa. Passou a fazer parte também de um segundo grupo, formado a partir da faculdade: “[...] eu tive o feliz encontro de uma turma que se entendia como um grupo, não apenas como uma turma”. Viajaram para participar de festivais de teatro universitário e Horácio passou a produzir, além de atuar neste grupo.

Depois da faculdade, desenvolveu trabalhos em parceria ou como convidado em grupos da cidade. Como professor, sempre ministrou aulas para crianças e adolescentes e, hoje, trabalha também com adultos, como formador de atores no Técnico em Teatro na unidade local do SENAC, além de ser tutor de formação profissional para adolescentes na mesma unidade.

Ana Silva, 36 anos, graduada em Artes Cênicas e pós-graduada em Antropologia da Infância

Ana conheceu o teatro inicialmente através do catecismo, na igreja católica, e, na adolescência participou dos cursos oferecidos no Teatro Municipal.

“[...] lá em Sertãozinho, que era minha cidade natal, o Teatro Municipal tem uma grande formação de iniciação ao teatro com o Américo Rosário de Souza. É um senhor fabuloso! Sempre levou pelo seu amor, ele tinha uma função dentro do Teatro Municipal, mas essa ação dele de formar era muito mais do que sua atribuição ali no teatro.” (Ana Silva)

Durante esse período trabalhou em um escritório de arquitetura e, caso optasse por essa profissão, já teria uma oportunidade de trabalho oferecida pelos arquitetos responsáveis. Porém ao sair do ensino médio, prestou Artes Cênicas, sem qualquer dúvida quanto à escolha da sua profissão.

Já na faculdade, foi estagiária e depois contratada pelo órgão executivo de trânsito da cidade para encenar campanhas educativas de trânsito. Para a empresa, as encenações não possuíam o foco artístico ou estético. O teatro era entendido exclusivamente como um meio educativo. Apesar destes pontos que considera negativos, nesse espaço aprendeu sobre como elaborar um projeto e a trabalhar com o que havia à mão.

Tem uma predileção pela cultura tradicional, que pesquisa desde a faculdade. cursou o Instituto Brincante, sediado na cidade de São Paulo e referência nos estudos sobre corporeidade da cultura popular brasileira. Através de um contato feito

nessa oportunidade, se instalou em comunidades tradicionais em Natal (RN), onde ensinava Jongo e aprendia sobre o Batuque de Umbigada. Pesquisando o tema, percorreu os estados de Rio Grande do Norte, São Paulo, Minas e Pernambuco.

Ao terminar os estudos na faculdade, montou um grupo teatral com colegas de turma, fundaram uma sede e ficaram juntos por onze anos. Logo no início, Ana Silva entendeu o departamento de produção como uma atividade fundamental na existência do grupo e essa passou a ser uma das funções dos integrantes, além da do departamento artístico. Juntos realizaram encontros artísticos, projetos em escolas e na ocupação do centro da cidade. E além da circulação de espetáculos, montados através de dramaturgia existente ou de criação coletiva, o grupo estabeleceu sua própria linguagem artística.

Hoje reconhece que sua visão da profissão se ampliou. Se considera não somente uma atriz, mas uma “artista da cena”, a partir do seu diálogo artístico com a música e com músicas e danças tradicionais e da contação de histórias. Sobre o lugar do teatro na sua vida, afirma ser “[...] esse grande disparador, esse grande desejo e o lugar onde eu ainda me apaixono cotidianamente. Quando eu pego pra estudar de novo, eu falo: ‘Gente, eu amo mesmo o teatro, como é incrível’”. (Ana Silva).

4.1.2. Formação escolarizada

Dos quatorze entrevistados, cinco possuem graduação em Artes Cênicas e, conforme visto no capítulo 2, embora exista a possibilidade do caminho pela formação escolarizada, esta não é uma exigência para o ofício do ator, como também não o é para várias outras profissões artísticas. Entre os atores e atrizes entrevistados, há aqueles que optaram pelo curso superior, curso técnico ou que se formam no ofício da própria profissão.

No curso das entrevistas houve unanimidade em afirmar a participação em oficinas e workshops de conteúdo teórico e/ou prático no decurso da carreira, seja a respeito de fundamentos teóricos, linguagem, técnicas corporais e/ou vocais, entre outras, realizadas na cidade, em outros estados e até mesmo fora do país (mesmo participando de oficinas ministradas pelo grupo no Brasil, Quixote deslocou-se à

Dinamarca em busca da formação em Antropologia Teatral no Odin Teatret, criado e dirigido por Eugenio Barba).

Oito dos entrevistados não possuem formação escolar na área teatral, sua aprendizagem profissional se deu no próprio exercício da profissão, na dinâmica de funcionamento das organizações artísticas e no trabalho em diferentes campos de atividades em torno do fazer teatral.

A formação em nível superior de cinco entrevistados foi realizada, por todos, no curso de Artes Cênicas do Centro Universitário Barão de Mauá, que durante o período em que manteve suas atividades recebeu alunos da cidade e da região. A existência desse curso superior foi um dos fatores a permitir o surgimento de grupos e coletivos dedicados à arte teatral estabelecidos na cidade nos vários anos seguintes, inclusive alguns em atividade ainda hoje. Atualmente não há em Ribeirão Preto instituições que ofereçam formação em curso superior em Artes Cênicas e aqueles com interesse nessa formação acadêmica agora devem dirigir-se a outras cidades como Campinas e São Paulo. Essa procura por estudo tem como consequência a migração de atrizes e atores para outras localidades e sua ausência na cidade traz prejuízos para o potencial artístico de Ribeirão Preto.

A opção pelo curso de nível superior é apresentada pelos entrevistados como escolha para educação sobre uma profissão, além do fato da obtenção de uma certificação reconhecida na área ser significativa para aqueles que querem seguir na carreira, apesar de ser possível de ser adquirida através de comprovação pela prática no fazer teatral.

A respeito dos benefícios dessa formação, Ricardo relata como uma das boas oportunidades oferecidas pela faculdade, os contatos estabelecidos: *“interessante pra eu conhecer pessoas, professores... fora ... do ambiente escolar a gente ia conversando... encontrando outras possibilidades de se aprimorar”*. Para Maria, Abdias, Horácio, Ana Silva e Martinália (apesar de não ter concluído o curso), essa mesma rede proporcionou a inserção em um grupo teatral antes mesmo do fim do curso, onde se mantiveram (ou mantêm) por vários anos.

Segundo Menger (2005), a rede de interação mantida entre os atores é um recurso significativo para possibilitar o alcance de informações a respeito de oportunidades de trabalhos disponíveis. Esse contexto também reafirma a escola como espaço de troca de conhecimento, de socialização (CANDIDO, 1970) e a partir da rede criada ali, a inserção na cena teatral da cidade.

Os depoimentos sobre suas passagens pela escola expõem a condição de que elementos não-escolares estão agregados e fazem parte de seus processos formativos. Foram significativas as relações de redes de contato criadas a partir da escola entre os alunos, de alunos com professores fora do ambiente escolar e de alunos com a cena cultural da cidade. Spósito (2003, p. 215) alerta para o reconhecimento de elementos não escolares que “[...] penetram, conformam e são criados no interior da instituição e merecem também ser investigados”.

A falta de preparo para a realidade do mercado de trabalho, indicada na ausência de instrução sobre produção cultural, foi apontada como um desabono na formação oferecida pelos cursos superiores na área. Ao sair da faculdade, os entrevistados identificaram a falta de noções básicas para o incremento na comercialização do seu trabalho, como conhecimentos sobre a elaboração desde um simples *press-release* à elaboração de um projeto, seja com a finalidade de venda direta de um espetáculo ou a submissão de projetos em editais, atualmente os caminhos mais efetivos na obtenção de renda nesse campo.

Abdias relata que a faculdade desmistificou sua romantização inicial sobre o ofício do teatro ao apontar o ator como um trabalhador, porém relata que também sentiu falta dessa ferramenta administrativa na sua transição para o mundo do trabalho.

“[...] quando eu entrei na faculdade, eu não tinha nem noção, hoje eu tenho. Eu não tinha nem noção do que que era fazer teatro de fato, assim. Tinha esse olhar apaixonado... Um olhar romantizado muitas vezes, que aí na academia me caiu a ficha... Eu acho que faltou muito essa questão de mercado, mostrar pra gente como que era o mercado e como que a gente poderia sair dali e sobreviver.” (Abdias)

Ricardo sintetiza essa mesma lacuna na sua formação escolar ao expor as dificuldades enfrentadas no aprendizado da ampla série de tarefas imprescindíveis à produção cultural, ação primordial para que seu trabalho artístico fosse apresentado para possíveis contratantes.

“[...] eu saí do curso e falei: ‘e agora sou ator e aí?’ Putz, tive que aprender mais dez faculdades depois, sozinho, né. Como produzir o seu trabalho, como vender o seu trabalho, como, vários aspectos né? Como é, colocar seu trabalho de forma apresentável no papel, fazer um release, um

orçamento, um, enfim são milhões de coisas que você tem que fazer pra produzir o seu trabalho.” (Ricardo)

Esses relatos tornam reconhecível a dificuldade da faculdade em formar atores e atrizes como profissionais autônomos, o que nos permite estabelecer relações com as observações de Menger (2005). Segundo o sociólogo, uma das mudanças no mundo do trabalho contemporâneo se desloca de uma lógica de valorização pelo diploma, através de certificados adquiridos pelo profissional, para a valorização da competência na qual é exigido o aperfeiçoamento contínuo, ao longo da vida do profissional. Já no mundo das artes, aponta o autor, são especificidades típicas dos trabalhadores da cultura há muito tempo, a necessidade de deter múltiplas habilidades e a manutenção da qualificação constante em vistas do preparo para as oportunidades e contratos de trabalho flexíveis e empregos intermitentes.

Sobre o percurso educativo, quanto à introdução do teatro nas suas vidas, nove dos entrevistados relataram ter acontecido ainda na infância e o ambiente escolar se mostrou relevante na iniciação ao teatro para seis deles, onde puderam ter suas primeiras experiências na atuação, com o contato e a reação do público. Alguns relatam que desde então compreenderam que o teatro seria parte integrante de suas vidas. O teatro na escola foi espaço de expressão para Horácio: “[...] *eu meio que eu não cabia na sala de aula e aí o teatro era um lugar de onde eu poder expandir*”, já para Martinália, oportunidade de fuga do tédio das aulas tradicionais.

“Sempre fui muito CDF, mas no colegial, eu comecei a me desinteressar assim, me cansar pela escola né? Aquela educação formal de aulinha [...] e aí bateu na nossa cabeça um jeito de escapar das aulas. A gente ia propor pra professora que a gente ia encenar aquela cena, fazer aquela cena.” (Martinália)

Horácio e Martinália relatam o percurso para o aprendizado na instituição escolar como repressor e desestimulante e, assim, as aulas de teatro surgem como um ambiente propício para a criatividade. Segundo os apontamentos de Dewey (2010), a educação deve levar o aluno a pensar reflexivamente, tomando como ponto de partida problemas que são significativos para o aluno e não apenas para a escola. Em conformidade com a publicação Filosofia [...] (2021), Dewey não se posiciona contra o currículo fixo e conteúdos, porém compreende que educação não

é a transmissão de valores fixos ou dogmas, algo que é compreensivelmente desinteressante para os alunos. Essa escola ideal para Dewey é encontrada pelos sujeitos da pesquisa, no teatro.

A formação em curso superior é um espaço de formação e descoberta, porém ao se optar pela profissão, não há muitas opções de renda e o caminho encontrado é o da múltipla formação. Em relação a aprendizagem no exercício da profissão, os sujeitos entrevistados relatam processos formativos em múltiplas especialidades em áreas correlatas à atuação, seja na área técnica como iluminação e cenografia; ou artística, na manipulação de bonecos; na aquisição de conteúdo sobre produção cultural, necessária para a gestão de suas carreiras; e no exercício de docência para diferentes faixas etárias e modelo de ensino, seja escolar ou não-escolar.

4.1.3 Formação em serviço e contínua, na profissão, no palco, no ensaio

De acordo com os relatos, em todas as situações, a busca pelo aprimoramento é constante e é complementada por meio de oficinas e *workshops*, desenvolvendo pesquisas e estudos dentro de grupos teatrais e se aperfeiçoando individualmente de acordo com a necessidade de cada novo projeto.

Os entrevistados apresentaram ideias variadas sobre o que entendem por formação, sobre qual(is) seria(m) o(s) percurso(s) mais satisfatório(s), e de quais formas efetivamente foram realizadas no decorrer de suas carreiras, porém são unânimes em apontar como imprescindível, a vivência no palco.

Quixote, Eva, Maria relatam o ensaio como um processo que apenas se materializa com a presença do público e não importa quantas vezes a mesma peça foi repetida na sala de ensaio. Apenas a apresentação traz a experiência na atuação. Por proporcionar um *conhecimento* improvável de ser adquirido de outras formas, o acúmulo de prática de palco é considerado como necessário e significativo para a formação de atrizes/atores.

Todo o processo desde os primeiros estudos teóricos, ensaio, finalização do espetáculo, apresentação e a reação do público é a instância onde ocorre a formação da atriz/ator. E como a reação do público é sempre diferente a cada sessão, o processo formativo também é outro. Há grande influência do público

nesse processo, uma vez que sem ele o espetáculo não acontece. Maria e Quixote enfatizam justamente a aplicação prática no fazer

“E é quase como uma mágica, porque você também não sabe como que aquilo que você treinou, aquilo que você ensaiou vai se dar no final. Ele só acontece quando essa outra pecinha, que é o público, se encaixa. Sem ela é processo. Não é nada, é processo... Você só sabe o resultado daquilo que você lutou pra construir quando o público vem. Então é uma materialização do que você fez inclusive pra você. Você só consegue ver a dimensão daquilo que você produziu quando o público tá ali. Antes disso você não tem essa dimensão.” (Maria)

“E o teatro é uma coisa [...] é prática, não tem outra forma. Mesmo as aulas, se você vai pra uma faculdade de formação em Artes Cênicas, grande parte dessa formação em Artes Cênicas, ela é de ordem prática, você tem que fazer. Porque o teatro é fundamentalmente ação. O ator, a própria palavra já diz, é aquele que atua, é aquele que age, não é aquele que reflete, não é? [...] Então na prática do fazer, a gente foi aprendendo muito, só que a gente conciliava a prática do fazer mesmo com estudos específicos, às vezes de forma autodidata, às vezes direcionados por alguém e também com oficinas.” (Quixote)

Outra perspectiva consequente da apresentação é trazida por Eva, ao relatar que a experiência de cada apresentação é diferente em razão da renovação de público

“Por mais que o ator já tenha tudo desenhado, estabelecido, o jogo se dá na presença, por isso que cada dia é um espetáculo. Cada dia, por mais que você repita, é diferente porque o público influencia muito. E o que leva? É a própria arte, essa arte te leva ao público, ela não existe sem ele, ela não se estabelece sem ele. É uma necessidade assim [...] é muito importante ter o outro, é o que torna aquilo vivo, pulsante.” (Eva)

A formação da atriz/ator não exige apenas a capacidade de interpretar, atuar propriamente, mas uma infinidade de outras habilidades não supridas apenas pela formação escolar. Essa multiplicidade requer uma formação muito diversa e as escolhas variam de acordo como cada atriz/ator intenciona gerenciar sua carreira e demandam formação permanente. São competências como aquelas relativas ao domínio do movimento do corpo, às nuances e amplitudes da voz; produção cultural e modos de gerenciar a própria carreira, envolvendo questões financeiras e administrativas; conhecimentos de equipamentos técnicos e sua operação e noções

de maquiagem, figurino, cenografia; as dinâmicas das convenções no trabalho em equipe, entre outras.

Menger indica que características, antes específicas das artes, como a formação constante, autonomia elevada no trabalho, flexibilidade e contratos com tempo determinado, hoje se estendem a outros campos pelas transformações no mundo do trabalho (MENGER, 2005, p. 123). Cenário que exige, conforme ressaltado por Costa (2020, p. 360), “[...] maiores engajamentos dos trabalhadores ao mesmo tempo em que se lhe fornece uma menor estabilidade e, conseqüentemente, proteção social”.

Esses atores e atrizes percorreram caminhos diversos desenvolvendo estratégias para cumprir suas demandas e metas de estudo. No relato dos entrevistados foi observado que o estudo pode ser iniciado pela provocação suscitada por um projeto a ser realizado, um espetáculo assistido ou pela “curiosidade” a respeito de algum tema como, por exemplo, uma determinada linguagem teatral. A investigação pode ocorrer de múltiplas maneiras, como através de estudos de corpo e voz, por meio de material audiovisual; leituras sobre teóricos ou investigações sobre dramaturgia. O processo é realizado individualmente ou em grupo, é possível ter ou não a presença de um encenador ou diretor auxiliando na execução prática do processo. Esse delineamento traduz algumas das formas de pesquisa na arte teatral e podem progredir para uma profunda imersão sobre o conteúdo. Mais detalhamentos sobre pesquisa teatral serão relatados na próxima categoria a ser abordada.

Os entrevistados que percorrem o caminho de formação não-escolar fazem sua inserção na cena teatral da cidade a partir de contatos pessoais, iniciando pelas margens da cena em direção à seu núcleo (STRAW, 2013, p. 13). Ao retornar à Ribeirão Preto, depois de ter vivido por quinze anos fora da cidade, Eva relata dificuldades no acolhimento pelos grupos com quem fez contato. Foi necessário estar no município e conviver na cena para que parcerias de trabalho se consolidassem posteriormente.

“Eu cheguei em Ribeirão Preto e liguei para o [grupo de teatro], falei com o [ator], mas eles não me conheciam. Falei: posso ir trabalhar aí com vocês? Mas eles [...] não me acolheram porque deviam estar com problemas. Liguei para o [ator 2] mas, não é que você liga e falam vem que tem uma porta, tem um lugar para você, não tem. Os grupos, já é tão difícil do grupo se

organizar né, Érica? Que chega uma, quem é essa chegando em Ribeirão, está chegando aqui, o que ela está querendo, né?” (Eva)

A inserção na cena teatral se deu para Maria, André, Naomi e Luiz a partir de trabalhos em torno da atuação, como contrarregagem, iluminação, assistência à produção artística e confecção de bonecos. Essa presença rotineira estreita laços com o grupo, que passa a conhecer as capacidades e ritmo de trabalho desses indivíduos e, em determinado momento, os incorpora na função de ator ou atriz. Sua inclusão ou a substituição de outros intérpretes é favorecida para aqueles que recorrem às convenções, ou seja, “[...] acordos que se tornaram parte da maneira convencional de fazer as coisas” (BECKER, 1977b, p. 212), pois também estão habituados e possuem capacidade. São ideias e compreensões que as pessoas têm em comum e que “[...] tornam possível a coordenação fácil e eficiente de atividade entre artistas e o pessoal de apoio”. (BECKER, 1977b, p. 213-214).

Um outro papel desempenhado pelos atores e atrizes, para além da gestão econômica, o ofício da docência se mostra formativo e significativo para os entrevistados, uma vez que é identificado como espaço que estimula a autorreflexão da prática enquanto ator. Horácio enfatiza sobre sua prática na docência: “[...] *eu me consideraria um professor mais medíocre, se eu não fosse ator de teatro e artista; e também um ator mais medíocre, se eu não fosse professor*”.

Como professor, Abdias relata ter buscado pela especialização em Arte-Educação como um respaldo para dar aulas, uma maneira de se manter financeiramente no início da carreira como ator. Explica que o curso de Pedagogia, sua segunda graduação, foi uma escolha a partir do momento em que passou a ministrar aulas para crianças pequenas e sentiu necessidade de “[...] *entender os processos de aprendizagem [...]*”. Ele cita também a dificuldade de acessar conteúdos de teatro específicos para essa faixa etária.

Foi possível apreender de todos os relatos dos entrevistados que seu processo de aprendizagem é realizado em uma multiplicidade de formas: recorrendo a cursos livres, workshops e oficinas; através de pesquisas; pelos ensinamentos artísticos adquiridos na cena cultural da cidade; nas redes de cooperação por meio das trocas de conhecimentos nas parcerias de trabalho; nas referências de “escolas” desenvolvidas por grupos artísticos ou diretores com quem estabelecem estudos e

projetos; no teatro amador; nas articulações sobre política cultural e no próprio exercício da profissão.

4.1.4. Formação nas redes de trabalhos, as redes colaborativas e políticas, e contextos culturais mais amplos

Redes societárias são relevantes para estabelecer parcerias e consolidar benefícios comuns aos seus participantes, além de ampliar e incrementar as possibilidades de engajamento em atividades laborais, compreensão compartilhada por Menger (2005) e Becker (2010), sendo que o último destaca a relação de confiabilidade essencial nesse processo

Uma rede de relações é constituída por um certo número de pessoas que conhece outras suficientemente bem para lhes entregar em mãos uma parte do projeto. O elemento chave dessa rede se assenta na confiança [...] Os trabalhadores independentes elaboram cadeias estáveis que lhes asseguram mais ou menos trabalho regular, apoiando-se na confiança e nas recomendações mútuas. (BECKER, 2010, p. 94).

Redes de trabalho e parcerias de trabalho com outros grupos foram relatadas por todos os entrevistados no processo de cooperação e troca de experiências na cena teatral da cidade. O relato de Abdias ilustra essa colaboração ao convidar duas atrizes da cidade para contribuir com seus conhecimentos diante da necessidade, em dois projetos diferentes

“[...] a [atriz] teve uma conversa muito sincera de um espetáculo infantil nosso que era ruim e aí ela falou: ‘Olha, é ruim, vocês erraram, tal’. Falei: Tá bom, erre... Fiquei magoado na época, mas passa, né? Não com a [atriz] em si, realmente entendi que o espetáculo era ruim. Mas aí eu falei: ‘Eu quero trazer a [atriz] porque eu sei que ela entende’. Então eu falei: quando eu puder escrever um projeto, que aí o [projeto] foi aprovado no ProAC, eu quero trazer a [atriz] pra entender essa linguagem, falar ok então. Eu sei que ela vai ser uma pessoa que vai trazer referências legais. E depois, a gente trouxe a [atriz 2] porque a gente queria pesquisar linguagem um pouco mais contemporânea no grupo.” (Abdias)

Ainda sobre colaborações, os atores e atrizes relatam como referências nas suas formações alguns diretores e grupos de teatro, sendo citados com maior frequência os nomes do grupo Lume de Campinas (SP) e, de Ribeirão Preto, os nomes do diretor Dino Bernardi e do ator e diretor José Maurício Cagno, em relatos como o de Naomi: “[...] o Zé Maurício é meu mestre assim, é meu amigo mestre [...]”. O grupo Lume é citado por entrevistados que participaram de suas oficinas e estabeleceram parcerias de trabalho. As oficinas foram cursadas eventualmente em Ribeirão Preto, mas para imersão nas técnicas, os entrevistados tiveram que se deslocar até Campinas (SP).

Dino Bernardi Jr e José Maurício Cagno são reconhecidos como artistas veteranos expressivos na cidade e o trabalho de cada um, enquanto diretores, é escola para os atores e atrizes que têm a oportunidade de participar de suas companhias. Circunstância que evidencia a formação dos mais novos, a partir do ensinamento dos mais antigos na carreira teatral, em uma transmissão entre gerações (MANNHEIM, 1970). Maria compara o aprendizado na faculdade com aquele adquirido no grupo de teatro

“[...] eu costumo falar pras pessoas que a minha maior formação não foi a faculdade que me deu, foi o Dino [...] O que eu aprendi dentro da Companhia, eu descobri que a faculdade nunca ia me ensinar [...] Então acho que o ponto central da minha trajetória é ele [diretor Dino Bernardi].” (Maria)

Sobre a dinâmica de aprendizagem, doze dos entrevistados identificam como sua primeira formação, a “experiência de palco”, e muitos citam a importância do teatro amador como o processo formativo inicial. Vários dos atores e atrizes obtiveram o registro profissional na Delegacia do Trabalho, o DRT, como reconhecimento pela atuação em cena. Horácio passou por esse processo de conquista do DRT, porém define sua opção pela graduação em Artes Cênicas como uma forma de aprofundar seus conhecimentos

“[...] pra apresentar no Sesc [...] a gente tinha que ter o DRT, foi quando a gente comprovou por experiência [...] Eu quero uma formação acadêmica em teatro, não que eu entendia que isso era essencial porque nós podemos ser autodidatas e eu não acho que a academia, ela é essencial pra formação do artista, mas eu acho que pra aqueles que desejam, ela contribui muito. E eu desejava, porque ela permite uma prática diária, ela permite uma

pesquisa incessante.” (Horácio)

Seja com formação escolar ou não, os entrevistados compreendem que neste campo de trabalho a formação humana é requisito importante para a construção de repertório da atriz/ator como estofa para ampliar suas referências e conhecer a complexidade do ser humano. Por formação humana, entendem como conhecimentos sobre outros campos do saber além do teatro, como artes, economia, sociologia, política, entre outras; avaliam que promove a criticidade e alteridade, qualificando o profissional para desempenhar uma multiplicidade de personagens, às vezes opostos às suas convicções.

Os relatos de Quixote e Naomi esclarecem suas visões sobre esse tipo de contribuição no trabalho do ator

“Então essas áreas, psicologia, filosofia e educação, elas me ajudaram muito na compreensão dessa arte como um todo, fora isso tem as outras questões que aí não foram bem formações, mas é de cunho ideológico, político, etc. e tal que também me ajudam a formar como um todo. Quer dizer, um artista de teatro teria que ter um espectro bem amplo na minha percepção, não apenas um espectro técnico [...] Porque ele vai representar qualquer tipo de personagem, ele de repente vai fazer uma personagem que é biográfica, ele tem que saber o contexto que essa figura está, como é que foi o histórico, politicamente onde estava.” (Quixote)

“[...] ler e entender o mundo que te cerca, mas eu acho que isso vai pro além, pro além de ser ator. Te forma um ator excepcional se você vai atrás de informações, de entender sobre outras artes, te ajuda [...] também estou me trabalhando como artista, não tem, como ator. E o ator ele tem, ele tem que ser capaz de compreender tanta coisa e de defender personagens tão diversos de si que, às vezes, tem um pensamento, uma ideologia tão diverso de tudo que ele acredita e se ele não tiver essa leitura de mundo, vai ser muito difícil.” (Naomi)

Nesse sentido, Clarice relata sua convicção sobre a relevância da bagagem cultural do indivíduo para seu bom desempenho na profissão.

“É muito importante, justamente para que você tenha repertório. Quanto maior meu repertório enquanto atriz, quanto maior a minha referência, mais rico é o meu trabalho no final. Se eu estou no raso, eu só vou conseguir falar do raso, né? Então quanto mais a gente acessar de shows, de eventos, de exposições, eu acho que enriquece muito o trabalho.” (Clarice)

Em conformidade com essa perspectiva de formação humana participam em grupos de discussão de políticas culturais Maria, Martinália, Horácio, Ricardo e André. Ricardo acompanha três diferentes redes de articulações: sobre circo, com representantes de todo país; a respeito de políticas culturais em Ribeirão Preto e no Fórum do Interior, Litoral e Grande São Paulo (FLIGSP), e considera que contribuem ao seu percurso formativo “[...] *no mínimo como referências*”.

André acompanha as articulações da Lei Aldir Blanc e do Fórum Pró-Cultura da Região Metropolitana de Ribeirão Preto e, conforme seu entendimento, a formação de um artista compreende “[...] *uma sensibilidade de olhar pro mundo e você não ter isso em relação à política é controverso*”. Naomi é consciente de que sua escolha por ser atriz “é um ato político”, mas mesmo assim reconhece como uma lacuna à falta de uma participação mais ativa nas várias demandas referentes à política cultural da cidade.

Essas discussões em torno de políticas culturais se mostram realistas e preparam atriz e ator com conhecimentos e argumentos referentes às condições do teatro enquanto ofício nos contextos de políticas públicas e de incentivo. Hoje, em um contexto extremamente desfavorável e hostil para a arte e a cultura, esses sujeitos passam a compreender a necessidade de reivindicar direitos através da mobilização, primeiro em âmbito local. Esses debates discutem possibilidades de mudanças em um ambiente que se mostra formativo, uma vez em que há aproximações, trocas e o estímulo à reflexão sobre a coletividade e sobre o próprio fazer, compartilhado com outros artistas no município, em esfera estadual e federal. Horácio sintetiza essa experiência

“Ter redes de contato, eu acho que é importantíssimo porque a gente sobrevive em bando assim, ainda mais sendo do teatro (risos). Então, eu penso que isso é uma característica muito em Ribeirão, eu penso. A gente conseguiu entender um lugar de cultura, até participando dos Fóruns. Eu tive mais ativo nesse lugar. A gente tinha um diferencial que era se entender enquanto um coletivo que não compete, que se constrói junto. Então, quando a gente faz uma rede de contato, a gente começa a ver o que eu tenho, o que eu posso oferecer, o que eu preciso e aprender um com o outro, né?”
(Horácio)

Em conformidade aos apontamentos de Menger (2006), a formação em múltiplas especialidades é um dos mecanismos encontrados pelos entrevistados para contribuir no aumento de alternativas de trabalho. É constante o relato sobre as dificuldades de atores e atrizes para a obtenção e manutenção de renda e vários desafios são aceitos em áreas em que não se domina completamente, algumas vezes *aprendendo no fazer*. Além da atividade criativa da atuação, operam outros departamentos relacionados à arte, (MENGER, 2006), como iluminação, cenografia, arte-educação, direção, figurino, dramaturgia, gestão de espaço cultural, produção cultural, confecção e manipulação de bonecos e palhaço.

“Em Campinas, eu fazia iluminação com poucos conhecimentos, mas fazia e tivemos bons resultados. Aqui em Ribeirão Preto, cheguei a fazer iluminação. Dirigi, atuei, dei aula, teve o período de [teatro], fui gerente artística lá, então no que era necessário, e onde havia oportunidade, eu aceitava os desafios, muitas vezes doloridos porque você falava: ‘E agora? Aceitei, tenho que fazer’, mas ia lá, ralava e fazia. E acho que isso que construiu a minha trajetória, aceitando os desafios por necessidade, porque tinha que viver, trabalhar, ganhar um tostão.” (Martinália)

Nesse sentido, a formação em produção cultural é uma demanda recorrente de muitos dos entrevistados - diplomados ou não - que expressam realizar a produção de si mesmo em alguma medida e definem como árduos os meandros na aquisição de financiamento para retirar seus projetos do papel e dar vida às suas criações artísticas. Os entrevistados identificam que para os iniciantes na carreira os editais disponíveis¹⁴ e instituições que contratam estão mais distantes, uma vez que é necessário apresentar um histórico, um currículo, conforme apontado por Abdias: *“[...] muitas dessas políticas públicas, elas não servem pra quem está começando, né? Você tem que batalhar um tempo até chegar lá, né?”*.

O grupo de teatro de Horácio levou um longo período fazendo teatro “na raça”, sem incentivos financeiros, apenas *“[...] com cinco anos de formação foi quando o [grupo de teatro] ganhou o primeiro edital público que foi [...] o Programa de Incentivo Cultural”*. Já Ricardo relata sobre as exigências legais e artísticas para passar a ser contratado por instituições

¹⁴ Com exceção de editais voltados para “Primeiras Obras”, que são aqueles especificamente voltados para o incentivo aos artistas iniciantes.

[...] o Sesc também, ele vai te contratar se você tem CNPJ. Então, não é do dia pra noite que você faz um CNPJ, uma série de documentos pra você cadastrar no Sesc e uma história, né? Um currículo, uma estrada. Então, antes de você ir pro SESC, você tem que se legitimar de alguma forma. (Ricardo)

No campo artístico, conforme os apontamentos de Menger (2006), além de reduzir o risco financeiro, a diversidade de funções relacionadas à arte pode se desdobrar para um certo controle dos atores e atrizes sobre seu próprio trabalho artístico.

Através da versatilidade de papéis, o compositor pode reduzir o risco financeiro na sua atividade criativa mas também estender o seu controle sobre o processo de distribuição da sua música, facilitar a sua interação e comunicação com as outras funções e aumentar o seu prestígio entre os seus pares. (MENGER, 2006, p. 30, tradução livre).

Corroborando a afirmação de Menger (2006), o acúmulo de funções em relação à produção cultural pode trazer benefícios ao ator/atriz. Traz insumos para resolver questões práticas para além da elaboração de projetos, englobando prestação de contas, a gestão econômica ou conhecimentos mais aplicados na gestão da própria carreira ou de seu grupo, visto que "não adianta ser artista e não conseguir vender", conforme relatado por Abdias. Os depoimentos de Ana Silva e de Abdias descrevem essa dinâmica

"[...] a própria questão da produção cultural que antigamente eram [...] pouquíssimas pessoas que faziam, né? E, inclusive, pouquíssimos artistas que tinham um lugar de um, um lugar ruim de aí se a pessoa se produz, ela não é artista de verdade, sabe assim? E é um equívoco porque, na verdade, a produção sempre nos ajudou a saber ainda mais do nosso trabalho. Quando eu tenho que defendê-lo, eu ganho mais propriedade." (Ana Silva)

"Eu sempre pensei assim, eu tenho que saber de tudo, porque eu acho que [...] o teatro ele, ele é uma arte que integra, né? Então, eu penso que todo ator tem que saber, tem que ter uma noção do olhar do diretor, tem que ter uma noção do olhar do iluminador, tem que saber o que que é produção, sabe? Às vezes, você vai lidar com um ator que não tem a mínima ideia do que é produção, é bem difícil sabe, porque às vezes vem com algumas cobranças você fala: 'Mas, como assim, né? E é bom, importante também pra gente estar ligado no mercado, porque por exemplo, você é ator, sabendo de produção, você sabe quanto é o seu cachê, ninguém vai te enganar, sabe?'

Quanto é que a galera está ganhando, né? E isso é muito importante.”
(Abdias)

A respeito do processo de formação por qual passam os entrevistados, além de ser demorado e heterogêneo, ainda deparam-se com outro tipo de aprendizado: a visão a respeito de ser ator/atriz. Tanto a visão que constroem sobre si mesmos como as maneiras de se relacionar com as concepções que outros, família e comunidade, têm sobre sua profissão e as formas de se adequar à sociedade.

André, Olga, Eva, Quixote, Martinália e Horácio indicam que não vislumbravam a prática da atuação no teatro como possibilidade de realização de uma profissão.

“[...] é até engraçado que eu, quando eu comecei, lá no [curso livre] Santarosa foi pra fins terapêuticos assim, né? Então, no primeiro dia de aula, foi até esquisito, no sentido de tipo, a molecada falando: ‘Ai eu quero ser ator, atriz’ e eu pensando: ‘Nossa, povo louco, né?’” (André)

“Eu acho que eu não tinha a noção assim de, de que eu poderia trabalhar isso de uma forma, eu não sei, acho que eu não tinha consciência, não trouxe isso pra consciência, sabe?” (Olga)

Olga discorre sobre o preconceito embutido na a maneira como o ofício de atriz é percebido por pessoas que não são do ramo, inclusive familiares, e sobre a constante necessidade de provar que este é um trabalho, uma ocupação remunerada como qualquer outra

“[...] às vezes dói porque além de você estar em toda essa luta tem isso de às vezes, família assim, né? De não entender o seu trabalho [...] de falar [...] ‘vai fazer um concurso, você é tão inteligente [...]’ Eu não consigo me imaginar (risos) eu não consigo.” (Olga)

O relato de Naomi, Clarice e Olga trazem suas representações sobre suas identidades, seus entendimentos a respeito de tornar-se uma atriz. Mesmo após a conquista de seu registro profissional, Naomi foi relutante em se identificar como atriz, mesmo com a compreensão de que se trata de uma atividade profissional como qualquer outra, “[...] apesar de saber que é só trabalho [...]”, seria necessário tempo e muita dedicação, “[...] a exigência é grande em termos intelectuais”. Assim se vale de sua identidade como atriz após sua profunda imersão na pesquisa de

Teatro Antropológico e criação da linguagem própria do grupo do qual fez parte “[...] *ai eu acordei meio pra dizer assim, bom, eu sou atriz [...] outro patamar*”.

Já Clarice conta que passou a se identificar como atriz ao ver seu nome estampado em um folder, na ficha técnica de um espetáculo; e hoje, essa compreensão se mantém na medida em “[...] *as pessoas compram, eu acho que isso é uma medição, de ser profissional ou não, se eu coloco preço no meu trabalho*”. Para Olga, o registro profissional e a experiência no exercício da profissão são a confirmação de sua profissão como atriz

“Sim, acho que mais por conta do DRT [...] apesar de não ter tido uma formação reconhecida pelo MEC [...] eu já trabalho profissionalmente há alguns anos, né? [...] tenho muito tempo ali acumulado de palco.” (Olga)

Por sua vez, Quixote compreende ser vocacionado e vê o trabalho no teatro, o ofício, como consequência dessa vocação. Explica que entende por vocação um chamamento, uma missão de vida, próxima à missão religiosa e sua devoção se revela quando, ao discorrer sobre sua pesquisa aprofundada sobre Stanislavski, relembra ter lido minuciosamente “[...] *meio que lendo a Bíblia assim, verso por verso, parágrafo por parágrafo*”. Na sua dissertação de mestrado em Psicologia da Educação, estabelece “[...] uma relação entre os princípios da oratória dos jesuítas dos séculos XVI e XVII e os escritos de Constatin Stanislavski”. Define o que entende por vocação

“Não é nem um sonho, não é um sonho, é um, é uma vocação. É assim, eu sou talhado pra isso. Ou eu vou ser isso, ou eu vou ser isso! [...] Não sei se eu vou ganhar dinheiro, se eu não vou ganhar dinheiro, se eu vou ser reconhecido, se não vou ser reconhecido, isso tudo é secundário se eu tenho que fazer isso. Eu tenho que fazer isso. Essa é a minha vocação e essa é a minha missão, são dois termos religiosos [...] essa questão do sagrado, religioso mesmo, sagrado, e o artístico se fundiu pra mim e sem nenhum conflito, sem nenhum problema já na maturidade [...]” (Quixote)

Becker (1977a) pontua que as pessoas coletam fatos sobre a sociedade e os interpretam a partir de formas, métodos e ideias de algum grupo social. Para Quixote, a vocação sagrada que possui a respeito da carreira de ator pode ser entendida como a apropriação das representações sociais da sua religiosidade para a compreensão desse universo.

Durante o período de maior isolamento da pandemia, os entrevistados relatam que continuaram sua instrução, mas que as medidas de isolamento fizeram com que os estudos presenciais, de contato, fossem transferidos para cursos e espetáculos assistidos online. Ricardo, além de pesquisar a palhaçaria, nesse período, precisou incorporar aos seus estudos também, entendimentos sobre o audiovisual, na aquisição de conhecimentos sobre elaboração de roteiro, organização de *storyboard*, captação de imagem e edição, com a finalidade de que suas obras artísticas continuassem chegando ao público.

Assim se impuseram a necessidade e a urgência de que os atores precisem se adaptar e explorar as novas possibilidades estéticas dos desdobramentos do teatro no audiovisual. Ao mesmo tempo, houve discussões sobre políticas públicas emergenciais para os trabalhadores das artes e a problematização de conceitos como a pertinência em nomear como teatro aquilo que é produzido e intermediado por tecnologias digitais (WEXEL, 2021).

4.2. CATEGORIA DE ANÁLISE: PESQUISA

A pesquisa emergiu como categoria de análise a partir de sua menção recorrente encontrada nos relatos do estudo-piloto, onde foi apontada como diretamente ligada à questão da formação de maneira contínua. Há duas concepções de “pesquisa” identificadas no grupo entrevistado; uma delas em formato acadêmico de pesquisa, no qual as Artes Cênicas são objeto e problema de investigações científicas. A outra concepção de pesquisa relatada foi aquela realizada com referência às especificidades do ofício: a pesquisa de linguagem; a pesquisa durante o processo de construção de uma resolução cênica e a pesquisa de temas de peças temáticas institucionais criadas sob encomenda.

A pesquisa se dá a partir de um conjunto complexo de abordagens, investigações e experimentações em diferentes vertentes como corpo, voz, movimento, universo histórico e social, culturas, entre outras. A busca pode se configurar pela criação de um personagem, pela reflexão sobre o próprio trabalho (OKAMOTO, 2004), pode ser um mergulho sobre o que já foi produzido para então a atriz/ator revelar sua singularidade (DESGRANGES, 2008) e, para além de seus

resultados obtidos, o *processo* da pesquisa é altamente relevante (COLLA, 2010; OKAMOTO, 2004).

4.2.1 A pesquisa acadêmica

A pesquisa acadêmica, como intenção, surgiu no depoimento de cinco dos entrevistados. Em dois deles se deu com o propósito de realizar estritamente na área das Artes Cênicas.

Abdias, após o convite para dirigir uma companhia de Teatro Negro na cidade, passa a pesquisar a estética do Teatro Negro e chega até a Pele Negra Escola de Teatro Negro, ligada ao curso de Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Assim se conectou ao grupo de pesquisa da escola e progrediu para a etapa de elaboração de um pré-projeto de mestrado.

O Teatro Negro é uma designação que pode ser empregada a um teatro que tenha atores negros, um diretor negro, uma produção negra ou a partir do tema tratado nas peças (Douxami, 2001, p. 313). Seu início no Brasil é marcado pelo Teatro Experimental Negro (TEN), criação do intelectual e artista Abdias do Nascimento, com uma inovadora proposta estética e ideológica. Esteve em atividade entre os anos de 1940 e final de 1960. A discussão e estudo do Teatro Negro brasileiro é apontado por Silva e Carvalho (2020, p. 04) como “[...] um ato político, descolonizador e propulsor do entendimento da potencialidade do Teatro Brasileiro a partir de seus vários movimentos”.

Ricardo indica que entre as muitas orientações para seu trabalho de ator, a pesquisa acadêmica é uma boa referência. Cursou uma disciplina, como aluno especial, no curso de Pós-graduação em Educação na USP de Ribeirão Preto e, durante a entrevista, indagou sobre a abertura de edital no Programa com a intenção de cursar uma nova cadeira. André, que cursava Artes Visuais na época da entrevista, relata ter descoberto o teatro com a graduação em andamento e que gostaria de ter cursado Artes Cênicas. Afirma se interessar pelo conhecimento acadêmico e considera fazer um mestrado na área. Eva chegou a prestar o mestrado na área de Letras e analisa realizar o mestrado na área de Educação.

Quixote estudou sistematicamente por dez anos todos os escritos do ator, diretor e escritor russo Constantin Stanislavski (1863-1938), fez inúmeras anotações e praticava no palco o que aprendia com a teoria. A partir desse conhecimento, desenvolveu uma dissertação de mestrado sobre o diretor russo, onde relaciona a arte da palavra de pregadores jesuítas dos séculos XVI e XVII com a arte da palavra do ator. Sua dissertação foi apresentada no Programa de Pós-graduação em Psicologia da USP Ribeirão Preto.

Ao eleger o tema do teatro como conhecimento, Carreira e Cabral (2006, p. 13) afirmam que a produção de pesquisa na área do Teatro implica na "[...] reinvenção permanente de seus significados e abre o campo de pesquisa, para novos lugares do fenômeno teatral". Os autores apontam ainda que estudar a pesquisa como campo indissociável do teatro contemporâneo, demanda a reflexão sobre seu aspecto filosófico, científico ou a interligação entre ambos.

4.2.2. A pesquisa no fazer teatral

A pesquisa relacionada diretamente ao ofício de atriz/ator se mostrou mais recorrente nesse grupo de entrevistados e em uma multiplicidades de formas, temas e finalidades: a formação do ator; o interesse sobre determinado tema; a respeito de matrizes corporais e vocais; uma linguagem ou gênero teatral; um conceito; sobre um contexto histórico; como processo criativo resultando em uma construção cênica, entre outros. Tem seu começo na sua formação inicial da atriz/ator e continuidade no decurso de toda sua jornada profissional.

Suas várias frentes de investigação podem ser realizadas de maneira coletiva nos grupos de teatro ou no desenvolvimento de potencialidades individuais. A respeito da pesquisa em teatro de grupo, Campos e Santos (2018) apontam que no Brasil há, especialmente nos grupos de teatro de rua, uma prática de formação das atrizes/atores "[...] diretamente vinculada à pesquisa estética e aos ideais de convívio de cada grupo" e aponta que, diferente dos anos 1990, atualmente, a convivência dos integrantes dos grupos é caracterizada por opiniões e atitudes desiguais, mas na colaboração de um objetivo único.

Perez (2019, p. 153) ao discorrer sobre as pesquisas no treinamento do ator, afirma que estas

[...] estabelecem-se como um espaço onde o ator alimenta a sua necessidade do teatro com dúvidas e inquietações pessoais, um espaço impalpável, além do plano físico para exercitar o autoconhecimento.

Uma frente citada com recorrência pelos entrevistados é a pesquisa realizada com o objetivo de apreender os conhecimentos estéticos e históricos de determinada linguagem teatral. Seguem abaixo algumas descrições desses processos de pesquisa de linguagem.

Ricardo fez parte de um grupo por quize anos, cuja linha de trabalho adotada foi o teatro de pesquisa. Desenvolveram estudos sobre cultura popular, teatro antropológico e investigações sobre a *mimesis corpórea*¹⁵, que resultaram em um espetáculo. Um outro aprofundamento foi feito através do estudo das obras de mestrado, doutorado e pós-doutorado do diretor André Carreira a respeito do Teatro de Invasão, o que também resultou em uma monagem. Desenvolveram também pesquisa teórica e prática sobre *performance* por sete anos, período em que foram muito atuantes na região central de Ribeirão Preto. O grupo, que se encontrava semanalmente, discutia o material teórico e, em seguida, desempenhava a prática da *performance* na rua.

Ana Silva participou da mesma companhia teatral com Ricardo e, ao mesmo tempo, sua pesquisa sobre Cultura Tradicional a levou a comunidades tradicionais nos estados de São Paulo, Pernambuco, Natal, Rio Grande do Norte e Minas Gerais. Ana entende que a pesquisa pode ter várias frentes, como formação, preparo do ator quanto a voz e corpo, a construção de personagens. A atriz expressa que para cada criação, uma nova pesquisa é realizada e compara a criação artística como a defesa de um trabalho acadêmico, afirmando que ambos necessitam de escolha e justificativa para especificar “[...] a partir da sua criação o que você vai defender, o que você vai escolher colocar no mundo”.

¹⁵ Uma das linhas mestras de pesquisa do Lume: consiste num processo de trabalho que se baseia na observação, codificação e posterior teatralização de ações físicas e vocais observadas no cotidiano, sejam elas oriundas de pessoas, animais, fotos ou imagens pictóricas. (COLLA, 2010, p. 20)

O grupo que Naomi participou, tendo Quixote como condutor do processo, se dedicou à pesquisa do Teatro Antropológico por quatro anos sem a montagem de espetáculos. Se reuniam três vezes por semana, três horas por dia de trabalho, viajavam nos feriados para trabalhos de imersão. Estudaram mestres do teatro como Constantin Stanislavski e Eugênio Barba e partiram para a experimentação através de *“um trabalho prático intenso”*. Quixote descreve que o processo foi embasado a partir de seus estudos prévios e detalhados sobre Stanislavski e que culminou no desenvolvimento de uma linguagem própria do grupo. Naomi destaca essa como uma intensa experiência de pesquisa, marcante na sua carreira de atriz: *“um divisor de águas”*.

O processo de pesquisa, exemplificado por Luiz, traz seu trabalho executado como diretor de ópera: recolhe o que foi produzido a respeito, assiste a maior quantidade de montagens daquela ópera, lê sua história, o libreto, estuda as diferentes produções, identifica aqueles que atuaram e produziram. Um outro exemplo trazido pelo ator é seu método de revisão, uma vez que *“[...] sempre estão produzindo coisas novas e sempre com uma linguagem diferente, com novas ideias. Vamos dizer assim, com novas tecnologias”*. Cita a linguagem da Farsa, a qual estuda há vários anos. Afirma buscar novas referências e assistir as últimas produções disponíveis.

Maria aponta a relevância do conhecimento de história do teatro no processo de pesquisa

“Então pra mim é importante porque qualquer coisa que eu penso, que eu estou fazendo nova, eu preciso saber que não é novo. Eu preciso saber que alguém já fez. Eu preciso saber quem fez e como fez.” (Maria)

Os relatos dos entrevistados convergem às reflexões de Desgranges (2018, p. 24) a respeito da pesquisa teatral

[...] o artista precisa ter clareza dos diálogos que trava com seus antecessores, de que modo a sua opção artística se relaciona com as inovações que lhe antecedem, bem como com as proposições já desgastadas, que perderam o vigor estético de outrora, além do conhecimento acerca do jogo simbólico em curso e da perspicácia estratégica de como enfrentar o panorama cultural que vigora em seu tempo. O fazer artístico atual não admite a ignorância ou a dissimulação do artista acerca de aspectos da História da Arte e do contexto sociocultural que o cerca.

A dinâmica de investigações em um processo educativo, onde a pesquisa ocorre de maneiras diversificadas, porém complementares, é uma característica comum a muitos dos entrevistados. Em suas buscas, podem realizar, ao mesmo tempo ou de maneira sequencial, a leitura teórica, a consulta a filmes, *podcasts* e a experimentação corporal na sala de ensaio. E assim, como no pensamento de Dewey (2010), não há dualismos entre teoria e prática, ou oposições entre intelecto e corpo, mas todas atuam de maneira contínua e abrem espaço para a ação. Para um deles, que cita a leitura de Karl Marx como parte do processo da sua pesquisa sobre o dramaturgo Bertolt Brecht, essa dinâmica traz bons resultados: *"[...] a prática é muito importante pra fazer a minha teoria funcionar. Talvez pela dislexia, talvez pelo meu jeito de pensar. (João)"*

Uma outra vertente em pesquisa muito citada foi de linguagem derivada do circo, a pesquisa do Palhaço, onde alguns dos entrevistados relatam sobre a relevância na regularidade e o respeito pelo processo, como uma pesquisa feita com constância e dedicação. Fazendo recurso a Larrosa (2014), os relatos demonstram abertura, receptividade e uma disponibilidade essencial para a pesquisa realizada, onde a atriz/ator coloca *"[...] a si mesmo em investigação, [a] visitar subjetividades estranhas, deixando-se atravessar pelo processo em curso"* (DESGRANGES, 2018, p. 25).

Naomi relata viver as terças-feiras mergulhada na pesquisa da sua palhaça: *"[...] passo o dia de [palhaça], eu lido com a minha filha de [palhaça]"*.

Maria descreve seu processo:

"Você precisa colocar o nariz e criar a experiência [...] A gente coloca o nariz e fica horas experimentando [...] Os nove anos que eu e a [atriz] estamos juntas, a gente manteve um ritmo de encontro, mesmo não tendo espetáculo. Encontros pra experimentar, pra vivenciar, pra colocar o nariz, ver como o corpo reage, baseado em leituras, baseada em oficinas, em cursos, em coisas que a gente vai agregando no nosso conhecimento e tentando colocar na prática." (Maria)

Luiz explica que é algo diferente de atuar, pois para o teatro, o personagem é construído e permanece pronto, fechado para aquela obra, já *"[...] o palhaço não, ele precisa funcionar o tempo inteiro, em todo lugar"*. Cita que em grupos de palhaços é

comum ouvir que “palhaço bom é palhaço velho”, pois a pesquisa para sua construção usa características do próprio indivíduo, *“ele é uma construção da vida [...] ele amadurece com você [...] você usa características suas mesmo. Você não vai pesquisar fora de você”* (Luiz).

Outra vertente é aquela que se dá no início do processo de construção de uma peça teatral. São relatados pelos entrevistados procedimentos diversos, com pesos diferentes para cada etapa. Mas quase todos os relatos são relacionados às etapas: há a definição de uma linguagem (por exemplo, o Realismo ou o Teatro do Absurdo) e o tema do espetáculo, sua fundamentação através do “estudo de mesa”, com pesquisa de referenciais através do cinema, literatura, artigos, fotografia, entre outros.

Em seguida, uma segunda pesquisa é feita a partir de todo o material selecionado na primeira etapa. Uma *“[...] pesquisa corporal de como que os personagens se movimentam, quem são eles, como eles se colocam [...]”* (Olga) e para essa criação do personagem e como ele se relaciona com outros são realizadas dinâmicas e jogos teatrais com o uso de improvisos de gestos, movimentação do corpo e usos da voz.

Uma outra diretriz é aquela que se dá quando da pesquisa para teatro-empresa, ou seja, peças encomendadas por empresas com tema institucional, *briefing*, uma outra forma de manutenção financeira. No teatro-empresa, é de grande relevância a maneira como será transmitido o conteúdo para um público não especializado. Fazendo recurso a Becker (2010), a construção dessa representação passa pelos recursos disponíveis, pela construção ética, pela profissionalização das atrizes/atores e sobre quais conhecimentos o público deve estar unido para que a representação seja eficaz e se estabeleça. Para resolver o problema da recepção do público em relação ao entendimento da mensagem a ser transmitida, uma maneira de controlar as interpretações que os espectadores fazem da encenação é estabelecendo o uso da convenção (BECKER, 2010).

Eva especializou seu grupo para oferecer teatro institucional na área da saúde e se preocupa em investigar os temas específicos da área para poder criar e transmitir informações corretas e de maneira lúdica.

“[...] o [grupo de teatro] se caracteriza por um teatro cantante, brincante, mambembe, mais rasgado, mais divertido, mas ele tem que passar informação. Como equalizar e equilibrar isso, como enaltecer, passar informação de maneira lúdica pra quebrar uma barreira porque são temas [...] de grande preconceito [...] AIDS, hanseníase [...] tuberculose. Então como quebrar essa barreira. A gente entra pra quebrar o gelo, pra depois a equipe de saúde conseguir abordar aquele público já de maneira mais científica.” (Eva)

Do mesmo modo, ao realizar apresentações de teatro-empresa, João também, além de relatar a respeito da atenção dedicada ao conteúdo requisitado pela instituição, ressalta o zelo com o resultado artístico, especialmente após constatar que o teatro institucional é a maneira com que diversas pessoas têm seu primeiro contato com um evento teatral.

Abdias passa a dirigir um grupo de Teatro Negro no qual o foco central são as questões raciais e *“[...] interseccionalmente com a questão da mulher negra, questão dos LGBTs negros, as pessoas trans negras”*. Experiência que o estimula a pesquisar sobre a condição de ser negro na sociedade, onde ele próprio está inserido e como estruturas sociais se estabelecem e mantêm.

“Eu sabia que eu era negro, lógico, entendia várias questões sobre o racismo e racismo estrutural ainda não numa ideia. Uma ideia teórica do que é o racismo estrutural, mas eu já vivia isso tudo. Então eu já sabia que tinha algumas estruturas na qual eu estava ali submetido.” (Abdias)

O financiamento do projeto afeta a pesquisa: As estruturas econômicas determinam, na grande maioria das vezes, os recursos materiais e humanos a serem utilizados no trabalho e essas condições têm “[...] um grande peso na adoção de estratégias para a execução do projeto”. (BECKER, 2010, p. 98). Os entrevistados relataram possuir, em algumas ocasiões, verba apenas para a apresentação do resultado final e, assim, o processo de construção se torna deficitário pela redução da pesquisa artística. Afirmam ir “direto pro texto”, ou seja, o estudo de mesa é mais superficial e a criação dos personagens é feita diretamente a partir da leitura do texto, já na construção do espetáculo.

4.3. CATEGORIA DE ANÁLISE: EXPERIÊNCIA

Como nas outras categorias de análise anteriormente descritas, também diante do estudo-piloto, a categoria *Experiência* surgiu a partir da frequência com que os relatos se repetiam, mas desta vez a respeito do sentido e do contexto do fazer teatral, importantes para a compreensão dos percursos formativos dos entrevistados.

É importante ressaltar que a experiência, conforme conceituado por Dewey e Larrosa, perpassa as categorias de *Formação* e *Pesquisa*, nas quais é possível encontrar aspectos educacionais e formadores da experiência como parte do processo de constituição dos sujeitos.

O roteiro de entrevistas seguiu um itinerário preestabelecido porém não rígido, se assemelhando a uma conversa informal. No seu transcorrer, a pergunta “o que é experiência no teatro para você?” foi feita de maneira direta para oito entrevistados. As respostas foram diversificadas e abaixo estão relacionadas as maneiras que a palavra “experiência” é entendida por esses atrizes/atores.

Para Eva, Abdias, João e Ana Silva, o entendimento da palavra “experiência” significa a bagagem de **saber realizar algo com habilidade**, possibilitado pelo tempo de exercício na profissão. Eva e Abdias resumem essa concepção ao contribuírem com seus relatos: “a experiência [...] vai se aplicar ao teatro. Ela tem a ver com o tempo que você está naquela profissão [...] o tempo de convívio com aquilo [...]” (Eva)

“Acho que experiência a gente pode pensar na questão de acumulação de vivências [...] eu passei por alguns grupos fazendo de tudo um pouco que eu tive oportunidade de fazer. Acho que a experiência vem daí [...] acho que ninguém se forma na graduação, acho que a gente se forma é aí, sabe [...] por exemplo, a [atriz] a experiência que ela trouxe na questão da produção pra gente no [grupo de teatro] foi muito importante, porque ela já produzia muito [...]” (Abdias)

Ainda com o mesmo enfoque, João se utiliza de uma metáfora para trazer a ideia de empregar as competências adquiridas nos obstáculos enfrentados no cotidiano de trabalho, enquanto que Ana Silva apresenta diferentes aspectos e atividades exercidas pelas atrizes e atores.

“[...] é uma caixa de ferramentas [...] com o tempo, você vai trazendo mais ferramentas pra essa caixinha. E aí, na hora que precisa de entrar na ação, quanto mais ferramentas você tem ali, mais fácil vai ser pra você resolver o problema que você vai ter que resolver.” (João)

“Ah, todas as experiências, desde o que diz respeito à parte mais técnica, né? A formação do ser artista, do ator, todas as experiências que a gente se propõe de trabalhos físicos, vocais, criação de um repertório de habilidades desse corpo-instrumento que é nosso instrumento de trabalho [...] As experiências de sobrevivência, de produção, do próprio trabalho [...] de uma elaboração de um projeto, de uma gestão de um projeto, de uma prestação de contas [...] de ter que se adequar às várias situações, um teatro mais voltado para a educação, um teatro empresarial, de ter que vestir a postura empresarial pra ir falar com o empresário que vai patrocinar o seu projeto.” (Ana Silva)

Outra acepção relacionada a “experiência” revela o sentido de **testar algo**.

“[...] como uma experiência de construção criativa, de construção [...] muito através da repetição, a experiência do teatro, ela se dá muito pela repetição, você [...] tem que repetir, repetir, repetir. Como diria Manoel de Barros, até ficar diferente [...] Então acho que a experiência de, como laboratório, você testar coisas, experimentar e descobrir se aquela fórmula, né? Se aquele jogo de cena está caminhando.” (Eva)

A respeito da repetição na investigação artística de atores e atrizes, Dewey (2010) relata que o artista continua a “moldar e remoldar” até ficar satisfeito com o que faz e somente quando o resultado é vivenciado como bom, o fazer chega ao fim, através de sua sensibilidade. O ator ou atriz não é, se comparado aos demais, apenas alguém que consegue executar seu ofício de maneira especial, mas que possui uma “[...] sensibilidade inusitada à qualidade das coisas.” (DEWEY, 2010, p. 130).

Um sentido diferente descrito para a “experiência” foi o de **algo vivenciado em sua plenitude e singularidade**, sintetizado nas palavras da atriz Clarice, que afirma: “[...] nada se compara pro ator quanto estar no palco [...] ele é único, então é essa sensação [...] porque é indescritível”. Nessa perspectiva, Dewey (2010) afirma que a experiência é composta por diferentes partes, porém há uma qualidade única que perpassa toda a experiência *singular*, uma unidade que confere seu nome, como “aquela” refeição, “aquela” tempestade.

Olga relata seu entendimento sobre a palavra experiência como a **não submissão ao convencional**, validando a afirmação de Dewey (2010, p. 117) de que o inestético reside na monotonia, e na “[...] submissão às convenções na prática e no procedimento intelectual”.

“[...] dói, sabe? Às vezes dói porque além de você estar em toda essa luta tem isso de, às vezes, família assim, né? De não entender o seu trabalho, de não entender, de falar ‘por que você não procura um, um concurso, vai fazer um concurso, você é tão inteligente [...]’ A gente já procura essas experiências [artísticas] justamente porque esse tipo de trabalho [concurado] é, é muito enclausurante pra gente, eu acho. Eu acho que quem entra nesse mundo das artes [...] é um pouco dessa rebeldia, sim, de se, de não querer se limitar a esse lugar [...] a gente, sabe, faz isso justamente pra não ser essa pessoa, pra não estar nesse lugar porque é sufocante. Eu não consigo me ver num lugar batendo carimbo e tá, voltando pra casa e descansando em paz.” (Olga)

Para Maria, a experiência é **estar em atenção plena** no momento presente, sem preocupação com o resultado, mas desfrutando do percurso em si. Não raro, aponta Dewey (2010), não desfrutamos do presente, visto que o subordinamos àquilo que está ausente, com preocupações do passado ou apreensões sobre o futuro. O autor afirma que apenas quando o passado deixa de preocupar e o futuro de gerar ansiedade é que o ser fica “plenamente vivo”. “A arte celebra com intensidade peculiar os momentos em que o passado reforça o presente e em que o futuro é uma intensificação do que existe agora.” (DEWEY, 2010, p. 82).

“Experiência pra mim é você, você poder é tentar estar presente naquele momento. É muito difícil você presentificar as coisas [...] o próprio ensaio, nós estamos ensaiando e a sua cabeça está lá longe. É proporcionar vivências em que você realmente está ali lidando com as reações que seu corpo, que sua cabeça propõem. Nada com a ideia de um resultado final, mas de criar uma atmosfera.” (Maria)

O significado de experiência para Horácio é o de **estar aberto**, receptivo a seu processo de construção artística. Fazendo recurso a Larrosa (2014), Horácio, esse “sujeito da experiência”, demonstra estar aberto, receptivo e disponível para o acontecimento, exposto para um espaço indeterminado e perigoso que o põe à prova e o transforma.

“Experiência? O que vem de experiência no teatro? Experiência me vem escuta no tempo, você, acho que abrir um pouco a percepção, acho que isso traz muita experiência [...] às vezes, você [...] não está com tua escuta aberta e isso ter sido um ganho pequeno. Então é o quanto você também abre seus poros pra absorver o que o tempo pode te trazer de qualidade de experiência [...] é uma entrega.” (Horácio)

E, por fim, para Ana Silva, a experiência também **tem um sentido emocional**, “[...] as experiências emocionais das frustrações ou [...] de catarse que a gente experimenta montando ou passando por processos criativos [...]”. Nesse relato, a atriz vivencia a experiência estética conforme as reflexões de Dewey (2010, p. 86), onde não há separação entre emoção, pensamento e ação, mas sua conexão a fim de desenhar uma história em conjunto. “A emoção é força motriz e consolidante” (DEWEY, 2010, p. 120), e traz um caráter estético ao proporcionar unidade entre as várias partes da experiência.

4.3.1. A EXPERIÊNCIA IDENTIFICADA NO COTIDIANO, A PARTIR DO REFERENCIAL TEÓRICO

A partir da leitura de Larrosa (2014) e Dewey (2010) foram extraídas passagens nas entrevistas que demonstram a experiência no cotidiano vivido por atrizes/atores. A experiência se dá na relação da subjetividade dos indivíduos e as questões que lhes são significativas.

A relevância do processo

Os relatos de Maria, Eva, Luiz, Ricardo e Horácio atestam que a condição essencial para o processo criativo na atuação reside em *vivenciar* o processo. Descrevem experiências estéticas, nas quais o percurso é trilhado “[...] não pelo desejo irrequieto de chegar à solução final, mas pela atividade prazerosa do percurso em si”. (COLERIDGE apud DEWEY, 2010, p. 62). São constatações como as de Horácio e Maria:

“Eu não estou com foco só no resultado. Estou com foco na experimentação diária e isso, sim, é o nosso trabalho. É como se fosse um trabalho, é igual a um carpinteiro, é igual um músico, igual a um bailarino, tipo, a pessoa não tira uma pestana do dia pra noite. O bailarino não abre um espacate na madrugada, se ele não ficar ali todos os dias. Então, por que é que eu vou construir essa persona na hora do almoço? Ou como é que eu vou dar um texto com uma qualidade que ele merece decorando ontem e vai ter que decantar o tempo que leva pro saxofonista encontrar a embocadura.” (Horácio).

“A palhaçaria não tem como você ir direto. Você precisa ter processo de construção. Você precisa colocar o nariz e criar a experiência, e criar vivência [...] a gente coloca o nariz e fica horas experimentando.” (Maria)

Dor e conflito

Ao vivenciar a experiência da criação artística, os entrevistados (Naomi, Clarice, Ricardo, João, Olga, Maria, Naomi, Luiz e Horácio) descrevem a ocorrência de sentimentos e emoções, especialmente tendo a convivência constante com a dor e o prazer. A atriz/ator enfrenta o erro com constância, ao deparar sua construção artística à negativa ou não-aprovação do diretor ou dos companheiros de cena. Outra característica apontada é a condição primordial da renúncia ao orgulho e à vaidade para que o processo criativo se desenvolva de fato. Dewey afirma que

[...] “incorporar” em qualquer experiência, é mais do que sobrepor algo acima do que era sabido antes por algo no alto da consciência, “[...] envolve uma reconstrução que pode ser dolorosa. Se a fase necessária do submeter-se a alguma coisa é prazerosa ou dolorosa em si mesma, depende de condições específicas.” (DEWEY, 2010, p. 118).

Os relatos de Clarice e Horácio descrevem o sentimento de dor diante do trabalho cotidiano da atriz/ator no fazer teatral.

“O ensaio é tanto prazeroso quanto sofrido assim, eu acho. Eu acho um pouco sofrido [...] E aí, de repente, você se esforça, tal, põe um negócio e alguém fala: ‘Não, não é isso não, joga isso aí fora, me dá outra coisa’ (risos). É um trabalho muito sofrido, eu acho. Eu acho que ensaiar é sofrer (risos). Ensaiar é sofrer, ensaiar é sofrer. Mas é bom também.” (Clarice)

“[...] é um processo muito agriadoce porque ao mesmo tempo que ele é prazeroso, ele é dolorido. Porque, às vezes, também pra construir essas

coisas, você precisa entrar em contato com muitos lugares em si mesmo, certo?” (Horácio)

Maria e Naomi trazem relatos de esforço no enfrentamento às próprias vaidades e resistências em situações perante às exigências do outro

“É um grupo de pessoas que já tinham se formado, já estavam muito pra frente de mim e o [diretor] exigia muito. E, muitas vezes, eu saía do ensaio chorando porque ele falava assim: ‘Isso aqui não é teatro de quarta série! Não é desse jeito!’ E era terrível, ele mexia com meu ego, com meu orgulho de uma forma terrível porque você vem pra faculdade e isso é uma característica. Todo mundo que vai fazer teatro na faculdade, que já teve uma experiência, acha que é o melhor ator, a melhor atriz, que já sabe de tudo, que já aprendeu tudo. E eu, e ele realmente entrou nesse processo de formação comigo, de dizer: ‘você vai começar do zero, você precisa aprender’.” (Maria)

“É um trabalho meu, é uma personagem minha e que eu compartilhei com o grupo, que é um projeto do grupo, então o grupo dá ideia do que que a [palhaça] faz, [...] então eu estou aprendendo a lidar com as minhas resistências. Eu falo: ‘Mas por que eu estou resistindo, gente? [...] [estou] aprendendo a lidar com a resistência da proteção daquilo que eu crio [...] Entender e dançar com a ideia do outro também e aceitar, por que não? Por que não experimentar?’” (Naomi)

Afeto

Nas palavras de Naomi, Clarice, Eva, Maria, Olga, Quixote e Ana Silva , a aprendizagem se dá pela conexão com o mundo do afeto e pela admiração, em uma possibilidade outra além daquela que transmite conhecimentos através da perspectiva teórica/prática ou científica e técnica. Nesse processo afetivo a aprendizagem se dá de maneira subjetiva, diferente da concepção do senso comum onde conhecimento significa apenas adquirir e processar informações (LARROSA, 2014).

“Eu sinto que é algo que tinha muito a ver comigo, esse lugar de transpor, um espaço de afeto, um espaço de tempo que se alarga na experiência do encontro do que a arte proporciona, essa expansão dentro-fora.” (Ana Silva)

“E eu acredito muito nesse tipo de formação assim, não é uma coisa, não é uma obrigatoriedade né. Eu não estou, eu não sou obrigada a estar ali, eu

estou ali porque é rico, porque eu entendo a riqueza que mora né, porque é uma aprendizagem que envolve afeto, tem muito afeto.” (Naomi)

“E aí o Zé Maurício passou assim no corredor da escola e falou, fez um gesto pra minha mãe e falou assim, olha a sua filha tá de parabéns ela tem [...] eu não lembro as palavras certo, mas aí tipo, ela mandou muito bem, foi uma coisa assim, sabe? E aquilo nossa, aquilo aqueceu meu coração de uma forma, nossa aquilo [...]” (Olga)

Atenção plena, viver o momento presente

Muitos dos entrevistados descrevem em seu cotidiano artístico a respeito da condição de estar em atenção plena, onde há maior ênfase em viver o momento presente do que a preocupação com o resultado final. Como a analogia feita por Cunha (2018, p. 73), é como uma caminhada agradável que se torna mais interessante do que a chegada.

No relato de Ricardo, “o caminho não é você ser interessante para o público, é você ser interessado pela, por aquilo que está acontecendo”. Luiz relata sobre o indispensável estado de atenção no presente em relação à palhaçaria:

“[o palhaço] costumo dizer que ele não é um personagem, ele é um estado, você está naquele estado e naquele estado, eu já estou num ponto de não precisar mais, eu não preciso mais fazer a ponte entre o que o palhaço faria neste momento? Não, ele só faz.” (Luiz)

Paixão

Vários relatos trazem o amor à profissão escolhida e paixão especialmente pela atuação no palco, em detrimento do audiovisual. Larrosa (2014, p. 26) define a experiência como uma paixão e o sujeito da experiência enquanto sujeito passional. Segundo o autor, a palavra paixão pode significar dependência em relação ao outro, porém não incompatível com a liberdade ou autonomia, mas uma liberdade dependente. “Na paixão o sujeito apaixonado não possui o objeto amado, mas é possuído por ele.”

“Eu falo que eu escolhi o teatro como profissão e como amor de vida.” (Martinália)

“o que me motivou a vir ao público foi o desejo de, foi me apaixonar, uma paixão que era do meu pai. Muita gente pergunta assim, ah você não entrou nisso obrigatoriamente, não sei o quê? Foi me apaixonar, foi o ato do fazer, o ato do ensaiar especialmente.” (João)

“Eu falei isso outro dia com pessoas que eu trabalho com audiovisual, eu falei olha, foi um trabalho legal, tal, a gente gravou mas nada se compara pro ator quanto estar no palco [...] porque ele é único, então é essa sensação, nenhum outro trabalho, eu penso que nenhum outro trabalho do ator realiza, porque é indescritível [...] ela é única né.” (Clarice)

Contemplação estética

Há relatos que descrevem a contemplação estética, onde a atriz/ator, conforme afirma Dewey (2010, p. 62), “não se mantém como um observador frio” perante os acontecimentos e cenas da vida. O autor faz menção a cenas do cotidiano para apontar as “origens da arte na experiência humana.”

“E olha eu acredito mais no espectador enquanto condição humana, né, não só na obra de teatro, mas os observadores da vida... Como as pessoas vêem a vida, não só você né, como as outras pessoas vêem a vida, isso é material, sempre material, né.” (Ricardo)

“literatura de teatro, específica, técnica [...] narrativas possíveis, jornal, contemporaneidade, observar o mundo. A construção do trabalho também, ela se dá às vezes [...] é um quebra cabeça e quando você vê as coisas vão chegando, não sei explicar muito bem [...] aí você estudou não sei o quê da Rússia [...] você vê umas folhas, você vai usar no seu espetáculo do Ariano Suassuna e aquilo dialoga com o espetáculo russo. Você entendeu? Você não sabe muito bem, as coisas vão, tudo vai sendo ingrediente. Tudo, tudo vai virando elemento de composição.” (Eva)

“A dislexia inclusive me atrapalhou [...] dos quatro testes que eu fiz, dois eu me dei mal por causa de uma leitura e aí, fazer o quê, sinto muito é isso aí. O fato da dislexia me tornou uma pessoa muito observadora do meu cotidiano.” (João)

Experiência estética

Entre os entrevistados, em várias falar pode-se notar a descrição de experiências estéticas, relatadas de maneira que podem ser identificadas como

experiências educativas, em situações que os “nutrem” e fornecem material para reformular, reorganizar e reorientar novas interpretações.

Segundo Dewey (2010, p. 138), a experiência estética, no contexto da educação, significa a vivência de uma verdadeira experiência educativa. Se define não apenas pela experiência da apreciação, ela é a experiência do fazer e assim se torna uma verdadeira experiência educativa. Para o autor, a experiência estética é aquela que parte dos interesses do sujeito e não aquela que é imposta de fora, é aquela que permite ao sujeito experimentar, formular um problema, algo que ainda não está claro e investigar, partindo dos seus interesses, das possibilidades que ele tem, inatas ou aprendidas e chegar, como Dewey conceitua, a uma consumação. Luiz declara aprender a partir de seus interesses

Eu acho que é uma formação legal porque na verdade ela não se, ela não finaliza. Não, pelo menos na minha ótica ela não finaliza, sempre há o interesse e nesse interesse você precisa buscar conhecimento dentro do interesse (Luiz)

Naomi e Olga resolvem os problemas encontrados a partir de suas possibilidades natas e inatas

“Eu vejo muito um exercício de empatia, sabe porque eu penso assim, quando, se a gente tem esse exercício de se colocar no lugar do outro, por mais dolorido que às vezes seja assim, sabe, é como se aquilo fizesse parte de você também, então eu acho que a gente não consegue oferecer nada que já não esteja na gente.” (Naomi)

“Até hoje assim, eu nunca fiz um personagem que eu pensei. Até por isso que é mais complicado falar assim. Ah isso não tem nada a ver comigo ou eu não sei como que, não sei como que eu vou fazer, porque a gente tem esse processo também né pra chegar até esse, essa outra figura que não é você. Mas até chegar essa outra figura que não é você, você colocou muito de si, você se identificou muito com essa outra figura que está sendo criada.” (Olga)

Não há dicotomias como mente e corpo, teoria e prática no processo de criação de Eva

[...] experimentar aquilo que você tem no mental, você experimentar no seu corpo pela forma, pela forma, pesos, medidas, tônus [...] é a sua percepção mais sensitiva, intuitiva daquilo [...] Você transita entre o racional e o não

racional [...] Mas eu acho que tem, que você tem que juntar tudo, pesquisa intelectual, pesquisa corporal, vocal, técnica, construir um repertório de imagens sabe? Várias coisas.” (Eva)

Causas que inibem a experiência

É possível identificar nas entrevistas apontamentos sobre adversidades que causam o impedimento à experiência. Maria e Olga ressaltam que a falta de financiamento inibe o processo integral de criação, seja da obra artística ou do personagem. O tempo reduzido e menores recursos humanos e materiais (BECKER, 2010), ocasionam a aceleração que impede a vivência adequada do processo (DEWEY, 2010). Ana Silva relata sobre a necessidade do tempo para a vivência de relações afetivas e reafirma o já relatado por outras atrizes/atores, do afeto como um espaço formativo

“[...] a gente foi muito eficaz, mas que a gente às vezes deixou de viver coisas em prol desse objetivo maior e aí é uma coisa que eu pessoalmente também sinto como um espaço de falta [...] as relações afetivas com todo mundo que veio aqui, será que a gente conseguiu dar conta delas também? [...] eu tenho que prezar mais por esses momentos porque eu sei que isso me faz melhor artista. Então ser melhor ali no convívio também me faz melhor artista e estar mais presente, a gente fala tanto de presença cênica, mas a presença não está só no momento que eu estou em cena, então eu sinto esse lugar assim.” (Ana Silva)

5. CONCLUSÃO

Ao chegar ao final deste trabalho, constato que houve uma ampliação e aprofundamento no entendimento da prática cotidiana dos trabalhadores que entrelaçaram suas experiências profissionais às minhas próprias. Entrevistar colegas com mais ou menos tempo dedicado à carreira constitui-se em um exercício de profundo respeito e de contribuição para a produção de conhecimento acerca de sua realidade profissional. Para além de uma mera prática formativa, realizar essa pesquisa foi uma experiência pessoal transformadora.

As atrizes e atores ouvidos durante a investigação contrariam a visão comum de que o artista não trabalha, de que fazer arte é fácil, de que artistas apenas se

divertem. Assim como afirmado por Menger (2005), constatei que também em Ribeirão Preto há dificuldade de reconhecimento da atriz/ator como um trabalhador e das especificidades da profissão. Apesar disso, viver como atriz/ator é também sinônimo de dedicação à pesquisa sobre o fazer, artístico e de satisfação pessoal.

Sabe-se que a formação da atriz/ator pode acontecer em ambiente escolar, mas no grupo de profissionais entrevistados na pesquisa, ela se dá fortemente no exercício da profissão, na experiência “de palco”, em uma concepção que entrelaça conhecimentos e fazeres de maneira complementar, sem dicotomias. Considera-se também como formação não apenas a arte da atuação em si, mas um conhecimento abrangente, compreendendo que a bagagem cultural da atriz/ator influencia no seu desempenho.

Atualmente, conforme apontado pelo sociólogo Pierre-Michel Menger (2005), as novas concepções de trabalho exigem a formação contínua em todos os campos, o que foi confirmado pelo grupo entrevistado que mantém permanente pesquisa e atualização sobre sua arte, devido à concorrência no mercado de trabalho, mas também por interesses legítimos. A pesquisa e a formação interligam aspectos filosóficos, sociais, científicos e artísticos e se constitui ao mesmo tempo diversificada e integrativa. Vários dos entrevistados participam de espaços reconhecidos como formativos pelos seus integrantes: movimentos e fóruns de articulação política para obtenção de conhecimentos, organização e busca por regulamentações trabalhistas, seguridade social e políticas culturais.

O ofício de artista deve ser reconhecido como campo de trabalho e nessa busca, é importante a identificação da atriz/ator como trabalhador da cultura com certas especificidades: “não existe pausa pro almoço no processo criativo”, frase comumente conhecida no meio artístico.

Há uma anestesia causada pelo que nos rodeia na vida moderna, onde nos encontramos todos com o corpo inerte em frente às parafernalias eletrônicas. Por outro lado, os relatos apontam que o teatro na vida desses indivíduos os exclui desse adormecimento e os coloca em um lugar de ação. Segundo Larrosa (2014), é possível constatar a formação de atrizes e atores da cidade a busca pela desautomação dos sentidos, a experiência no processo criativo.

Dewey (2010) propõe que a educação se dá pelo fazer, ou seja, há formação nos processos afetivos, no compartilhar experiências e aprendizados com o grupo, na busca por um diretor/mestre a quem se admira, sendo que o desfrute do sensível e do estético complementam o processo de formação do artista.

As contribuições desta pesquisa para o campo da educação decorrem a partir das contribuições através das estratégias não-escolares, diversas e complementares empregadas no processo de aprendizagem. Foram relatadas trajetórias de atrizes/atores não apenas marcadas pelo percurso escolar, mas pelo trabalho colaborativo, do aprender com o outro, quando cada um reconhece seu ritmo de desenvolvimento, o olhar externo é recebido como oportunidade de aprimorar-se, uma vez que traz a crítica relatada com critério e respeito. Assim como Dewey (2010) relata sobre experiências estéticas como processos verdadeiramente educativos, essas atrizes/atores se interessam por um tema e têm prazer na busca desta pesquisa.

Na visão do senso comum, muito provavelmente compartilhado pelas pessoas próximas aos entrevistados, os artistas são vistos como “indispostos” ao trabalho, muitas vezes tidos como boêmios e excêntricos, e como sujeitos que não conseguem se manter financeiramente por serem incapazes de gerir a própria vida. Por outro lado, conforme atestam as entrevistas, os atores e atrizes são muito disciplinados e exigentes quanto à sua formação e profissionalização. Além disso, demonstram que a dinâmica de vida em Ribeirão Preto é composta por trabalho árduo de formação, inserção e manutenção no mercado de trabalho. Afirmam que inúmeras vezes, o processo formativo depende de seus próprios recursos. Convocando Larrosa, podemos afirmar que os relatos dos artistas entrevistados expressam ainda, sua “forma singular de estar no mundo através da sua ética (um modo de conduzir-se) e da sua estética (um estilo).” (LARROSA, 2014, p. 27).

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, M. A. Políticas culturais & ciência da informação: diálogos e desafios. **Ciência da Informação**, Brasília, DF, v. 43, n. 2, p. 284-297, maio/ago. 2015.

BECKER, H. S. **Falando da sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009. 310 p.

BECKER, H. S. Mundos artísticos e tipos sociais. *In*: VELHO, G. (org.). **Arte e sociedade**: ensaios de sociologia da arte. Rio de Janeiro: Zahar, 1977a. p. 9-26.

BECKER, H. S. **Mundos da Arte**. Lisboa: Livros Horizonte, 2010. 327 p.

BECKER, H. S. **Uma teoria da ação coletiva**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1977b.

BÉRA, M.; LAMY, Y. **Sociologia da cultura**. São Paulo: Sesc São Paulo, 2015. 343 p.

BOGDAN, R.; BIKLEN, S. **Investigação qualitativa em educação**: uma introdução à teoria e aos métodos. Porto: Porto Editora, 1994. 336 p.

BONI, V.; QUARESMA, S. J. Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em Ciências Sociais. **Revista Eletrônica dos Pós-Graduandos em Sociologia Política da UFSC**, Florianópolis, v. 2, n. 1, p. 68-80, jan./jul. 2005. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/emtese/article/view/18027>. Acesso em: 4 maio 2020.

CAMPOS, C. L. J.; SANTOS, V. L. B. Teatro de grupo no Brasil e suas relações com práticas pedagógicas de formação, manutenção e fomento. *In*: CONTIERO, L.; SANTOS, F. F.; FERNANDES, M. V. S. (org.). **Pedagogia do teatro**: prática, teoria e trajetórias de formação docente. Natal: EDUFRN, 2018. p. 120-135.

CÂNDIDO, A. A estrutura da escola. *In*: FORACCHI, M.; PEREIRA, L. **Educação e sociedade**. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1970. p. 107-128.

CARLESSO, D.; TOMAZETTI, E. M. As condições de (im)possibilidade da experiência em John Dewey e Jorge Larrosa: algumas aproximações. **Reflexão e Ação**, Santa Cruz do Sul, v. 19, n. 2, p. 75-97, jul. 2011. DOI: <https://doi.org/10.17058/rea.v19i2.2204>. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/reflex/article/view/2204>. Acesso em: 14 nov. 2020.

CARREIRA, A., CABRAL, B. O teatro como conhecimento. *In* CARREIRA, André et al (org). **Metodologias da pesquisa em Artes Cênicas**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006. p. 9-16. Disponível em: <http://portalabrace.org/4/index.php/anais-e-publicacoes/publicacoes-impresas>. Acesso em: 22 jul. 2022.

COLLA, A. C. **Caminhante não há caminho. Só Rastros**. 2010. Tese (Doutorado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

COSTA, R. H. **A música como arte de viver em Salvador**. 2020. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

CUNHA, M. V. A atualidade de John Dewey para a educação: mais arte, não menos. **Revista Apotheke**, Florianópolis, v. 4, n. 3, 2018. DOI: <https://doi.org/10.5965/24471267432018009>. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/apotheke/article/view/14549>. Acesso em: 6 jul. 2022.

DESGRANGES, F. P. Processos de criação teatral e processos de aprendizagem: interfaces possíveis. *In*: CONTIERO, L.; SANTOS, F. F.; FERNANDES, M. V. S. **Pedagogia do teatro: prática, teoria e trajetórias de formação docente**. Natal: EDUFRN, 2018. p. 22-38.

DEWEY, J. **A arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010. 648 p.

DONOSO, M. G. A. **O treinamento como processo de investigação do ator-criador**. 2010. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2010.

DOUXAMI, C. Teatro negro: a realidade de um sonho sem sono. **Afro-Ásia**, Salvador, n. 25-26, 2001. DOI: <https://doi.org/10.9771/aa.v0i25-26.21016>. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/21016>. Acesso em: 20 jul. 2022.

FILOSOFIA da Educação de John Dewey e o ensino on-line: repensando metodologias. Palestra online por Marcus Vinícius da Cunha. [Belo Horizonte]: PUC, 2021. 1 vídeo (1h16min). Publicado pelo canal ETCS Grupo de Pesquisa. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=FnEg3QlJe6g>. Acesso em: 24 out. 2021.

GOULART, P. E. S. **Artista como trabalhador do presente: relações entre trabalho, educação superior e empreendedorismo**. 2016. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

ITAÚ CULTURAL. Teatro de Grupo. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo69/teatro-de-grupo>. Acesso em: 20 abr. 2022.

LARROSA, J. B. **Tremores: escritos sobre experiência**. São Paulo: Autêntica, 2014. 176 p.

MANNHEIM, K. Funções das gerações novas. *In*: FORACCHI, M.; PEREIRA, L. **Educação e Sociedade**. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1970. p. 91-97.

MARTINS, H. H. T. S. Metodologia qualitativa de pesquisa. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 30, n. 2, p. 289-300, ago. 2004.

MENGER, P.-M. Artistic labour markets: contingent work, excess supply and occupational risk management. *In*: GINSBURG, V.; THROS-BYM, D. (org.). **Handbook of the economics of art and culture**. New York: Elsevier, 2006. p. 765-811. DOI: [https://doi.org/10.1016/S1574-0676\(06\)01022-2](https://doi.org/10.1016/S1574-0676(06)01022-2). Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S1574067606010222>. Acesso em: 10 nov. 2021.

MENGER, P.-M. **O retrato do artista enquanto trabalhador: metamorfoses do capitalismo**. Lisboa: Roma, 2005. 140 p.

MILLS, W. **A imaginação sociológica**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

OKAMOTO, E. **O ator-montador**. 2004. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

PAZIANI, D. R. **O ensino coletivo de contrabaixo acústico: a vivência de processos criativos com alunos do Projeto Guri/Ribeirão Preto e a ideia de experiência de Jorge Larrosa**. 2017. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2017.

PEREZ, D. A. Entre o treinamento e a criação: uma breve reflexão sobre o trabalho do ator a partir de Januzelli e Grotowski. **Arte da Cena**, Goiânia, v. 5, n. 2, 2019. DOI: <https://doi.org/10.5216/ac.v5i2.29621>. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/artce/article/view/29621>. Acesso em: 2 jul. 2022.

RACY, F. Você sabe qual o potencial cultural de Ribeirão? **Tribuna Ribeirão**, Ribeirão Preto, 28 jul. 2021. Disponível em: https://www.tribunaribeirao.com.br/site/voce-sabe-qual-o-potencial-cultural-de-ribeirao/?fbclid=IwAR11cTdxOI15vw3sywP8x7uDfiLJoNUjnDHQUSQhtM_i-jwq8S5Bvmjuvu. Acesso em: 23 ago. 2021.

REFLEXÕES sobre o trabalho intelectual: a escrita e o pensamento crítico. Palestra online por Renato Ortiz. [São Paulo]: ECA, 2020. 1 vídeo (44 min). Publicado pelo canal Midiato. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=FnEg3QIje6g>. Acesso em: 10 jul. 2022.

SANTOS, E. S.; SILVA JUNIOR, R. P.; KAWASAKI, C. S. A cena cultural e artística de Ribeirão Preto: a arte na rua. *In*: XAVIER, C. A. M.; ALVES, H. M.; ASSOLINI, F. E. P. (org.). **Incubadora cultural 2021 recomeços**. Ribeirão Preto: Maxibook, 2021. p. 21-36. Disponível em <https://us.docs.wps.com//sAK2KqruJ-fmJAY2EguuqpxQ>. Acesso em: 14 jun. 2022.

SILVA, E. P.; CARVALHO, A. A. S. O Teatro Negro Brasileiro na formação dos Licenciados em Teatro do Amapá: reflexões e encruzilhadas. **Pitágoras 500**, Campinas, v. 10, n. 1, 2020. DOI: <https://doi.org/10.20396/pita.v10i1.8658640>. Disponível em

<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8658640>. Acesso em: 20 jul. 2022.

SINDICATO DOS ARTISTAS E TÉCNICOS DE ESPETÁCULOS E DIVERSÕES DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Instrução Normativa e critérios para exames de capacitação das funções regulamentadas pela Lei nº 6.533/ 78 e Decreto Lei nº 82.385/ 78.** 2022. Disponível em <https://www.satedsp.org.br/wp-content/uploads/2022/07/INSTRUCAO-NORMATIVA-2022-1.pdf-1.pdf> . Acesso em: 1 jul. 2022.

SPOSITO, M. P. Uma perspectiva não escolar no estudo sociológico da escola. **Revista USP**, São Paulo, n. 57, p. 210-226, mar./maio 2003.

STRAW, W. Cenas culturais e as consequências imprevistas das políticas públicas. In: SÁ, S. P.; JANOTTI JR, J. **Cenas musicais**. Guararema: Andarco, 2013. p. 13-23.

WEXEL, J. Teatro, audiovisual e streaming: uma análise sobre o fazer teatral em tempos de incerteza pandêmica na experiência pós-dramática da peça Esperando Godette. **Rotura**: revista de comunicação, cultura e artes, Faro, v. 1, p. 39-46, 2021.

7. BIBLIOGRAFIA

AGUILAR, G. M. M. **Trans-formação do ator no teatro de grupo em Latino-América**: abya yala, yuyachkani e ói nós aqui traveiz. 2013. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

ALVES-MAZZOTI, A. J. Relevância e aplicabilidade da pesquisa em educação. **Cadernos de Pesquisa**, São Paulo, n. 113, p. 39-50, jul. 2001.

AZEVEDO, S. M. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2008. 326 p.

BARBOSA A. M. Em defesa da arte-educação. **Revista Observatório Itaú Cultural**, São Paulo, n. 24, p. 66-75, jun./dez. 2018.

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política, São Paulo: Brasiliense, 1985. 257 p.

BORGES, V. A. arte como profissão e trabalho: Pierre-Michel Menger e a sociologia das artes. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, n. 67, p. 129-134, 2003. Disponível em: <https://journals.openedition.org/rccs/1209>. Acesso em: 1 maio 2020.

CAGNO, J. M. **Teatralizações com vistas a vivências psíquicas e espirituais - relação entre princípios jesuítas na arte da oratória e as propostas de interpretação para atores de Constantin Stanislavski**. 2012. Dissertação

(Mestrado em Psicologia) - Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, 2012.

CARDOSO FILHO, J. C. Para “apreender” a experiência estética: situação, mediações e materialidades. **Galáxia**: revista do programa de pós-graduação em Comunicação e Semiótica, São Paulo, n. 22, p. 40-52, 2011.

CARLAN, R. B.; PEREIRA, L. H. R. Escritos sobre a experiência: de Slavoj Zizek a Jorge Larrosa. **Cadernos Zygmunt Bauman**, São Luís, v. 8, n. 17, p 2-16, 2018.

CHARLOT, B. A pesquisa educacional entre conhecimentos, políticas e práticas: especificidades e desafios de uma área do saber. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 31, jan./abr. 2006.

CAUQUELIN, A. **Arte contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 168 p.

FERRAZ, A. O. **A formação de atores em escolas profissionalizantes**: um estudo sobre o ver e o ser visto. 2012. Dissertação (Mestrado em Pedagogia do Teatro) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

FLECK, F. **Identidade como narrativa**: histórias de contadores de histórias em Santa Catarina. 2018. Tese (Doutorado em Ciências da Informação) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Adas, 2002. 175 p.

GRILLO, A. Trabalho, cultura e produção cultural: notas para uma sociologia do trabalho com arte e cultura no Brasil. **Ciências Sociais Unisinos**, São Leopoldo, v. 53, n. 3, p. 426-438, 2017. Disponível em: http://revistas.unisinos.br/index.php/ciencias_sociais/article/view/csu.2017.53.3.03. Acesso em: 1 maio 2020.

MARANDINO, M. Faz sentido ainda propor a separação entre os termos educação formal, não formal e informal? **Ciência & Educação**, Bauru, v. 23, n. 4, p. 811-816, 2017. Editorial.

OLIVEIRA, V. M. **Reflexões sobre a noção de Teatro de Grupo**. 2005. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.

PERES, T. B. Falando da sociedade: ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social. **Cadernos de Campo**, São Paulo, v. 20, n. 20, p. 343-345, 2011. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v20i20p343-345>. Acesso em: 13 nov. 2021.

PODCAST 18 – Prof. Dr. Marcus Vinicius da Cunha (“Experiência estética”). [Locução de]: Marcus Vinicius da Cunha. Ribeirão Preto: FFCLRP, 7 ago. 2020. *Podcast*. 1 vídeo (12 min). Publicado pelo canal Drops de Hortelã em Casa. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=_wwhp-nPNwc&list=UUGZ5x0rE1C5bQ3RaoFekuFw&index=15. Acesso em: 15 nov. 2020.

PRANGE, A. P. L. **Trabalho é o que você faz para ganhar dinheiro ou aquilo onde você coloca sua alma? Condições de trabalho e vida de atores de teatro experimental atuantes no Rio de Janeiro**. 2013. Tese (Doutorado em Saúde Pública) - Escola Nacional de Saúde Pública Sérgio Arouca, Fundação Oswaldo Cruz, 2013.

REIS, M.; BAGOLIN, L. A. Arte como experiência. **Cadernos de Pesquisa**, São Paulo, v. 41, n. 142, p. 314-319, 2011. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0100-15742011000100017>.

SILVA, D. R. **Jovens e o fazer teatral**: contribuições de uma experiência de educação não escolar em teatro aos seus processos de socialização e autonomia. 2016. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, 2016.

APÊNDICE A - Roteiro entrevistas-piloto (2020)

- A vivência no palco não basta para formar o ator? Por que buscar a formação na escola?
- Entende que continua fazendo sua formação profissional? Como isso acontece?
- Quais contribuições da sua formação inicial? Durante sua formação houve momentos no curso onde se refletiu sobre a continuidade da formação após o encerramento do curso?
- O *insight* do ator é apurado ou facilitado pela formação (pela escola)? Ou não há relação?
- Você está inserido em redes de estudo, trabalho, política, etc.? Ela(s) contribuem de alguma forma no seu processo formativo?
- A cultura pessoal do ator contribui de alguma forma na formação?
- Ser um espectador assíduo é importante?
- Como pensa a formação de seu público?
- Você vê a necessidade de buscar conhecimentos fora do campo artístico (informática, direito, contabilidade, planejamento, administração, etc.) para fazer a gestão da carreira ou de projetos?
- Existe um direcionamento na formação dos atores e atrizes para o padrão exigido pelas entidades empregadoras ou projetos (os chamados “padrão Sesc” ou “padrão ProAC”)?

APÊNDICE B - Roteiro de entrevistas sobre o percurso formativo do ator/atriz (2021)

I – INTERESSE PELO TEATRO:

- Quando e como o interesse pelo teatro aconteceu em sua vida? Você continua interessado(a)?
- Que episódios de sua vida marcam esse interesse?

II – FORMAÇÃO:

- Onde, quando e como se deu a sua formação no teatro? Foi nessa área, foi na escola, foi fora da escola?
- Como foi essa formação para o profissional que é, avaliando criticamente essa trajetória de formação. E diga o que poderia ser melhorado e as expectativas que tem em relação a uma boa formação nessa área.
- Você acha que a sua formação continua e considera importante? Por quê? Se sim, como ela se desenvolve e como deveria se desenvolver?

III – ATUAÇÃO:

- Conte-nos sobre a sua atuação no teatro: O que, onde, quando e como se deu essa atuação? Como avalia essa atuação?
- Você se considera um ator/atriz profissional? Fale um pouco sobre isso e conte-nos sobre a sua atuação profissional como ator/atriz?
- O que é experiência no teatro pra você?
- Você pesquisa sobre o teatro? Quando, onde e como se dá essa pesquisa?
- O que é pesquisa no teatro pra você?

APÊNDICE C – Entrevistas

Naomi, 39 anos, graduada em Pedagogia

PESQUISADORA: Querida, então, Naomi, falando um pouquinho do seu percurso, você já tinha trabalhado com o [grupo de teatro] antes de vir pra Ribeirão, você já tinha um trabalho de atriz e a vivência do palco que você já tinha, é, eu queria entender um pouco assim, isso já não basta pra formar uma atriz, um ator? Por que que você buscou a formação na escola? Por que buscar essa formação?

NAOMI: Eu vou explicar exatamente o que aconteceu, pra você entender. Eu já tinha inclusive meu DRT, eu já era uma atriz profissional.

P: Ok.

N: Então eu cheguei, quando eu cheguei aqui, mas é preciso entender que eu cheguei aqui pra passar três meses, não pra ficar, estou completando quatorze anos.

P: Só um pouquinho a mais.

N: (risos) E aí, assim que eu cheguei, no primeiro mês, eu tinha assim, eu queria, eu comecei a andar pela cidade, eu comecei a ligar, eu queria fazer algo assim. Eu sabia que ia passar três meses, eu estava na casa da minha irmã, falei: eu tenho que fazer alguma coisa, tenho que achar alguma coisa pra fazer pra não ficar só, eu tinha acabado a faculdade, eu tinha feito Pedagogia em [cidade], eu ia voltar pro [grupo de teatro], a idéia era voltar pro [grupo de teatro], voltar pra [cidade] e voltar pro [grupo de teatro] né. Mas no primeiro mês foi quando eu conheci o [esposo] e aí os planos mudaram, enfim, radicalmente. E também nesse primeiro mês, na verdade no segundo, no segundo mês eu conheci o Ribeirão em Cena. Eu, procurando, procurando olha, quem faz teatro, grupos de teatro e alguém me falou do Ribeirão em Cena. Falou vai lá, vai conhecer e eu cheguei e conheci o Gilson, na época eles tinham dois espaços, era o espaço Santa Elisa e o Deborah Duboc e eu falei gente, que coisa incrível né, como se sustenta um espaço desse? Fiquei muito impressionada com o projeto e na conversa com o Gilson ele falou que era uma escola que era uma escola de iniciação teatral. Aí eu falei, eu posso, eu queria ter contato com isso, queria continuar de alguma forma fazendo algum tipo de trabalho, conhecendo gente né, e aí ele falou assim, eu perguntei como ouvinte, ficar ali, eu não preciso fazer aulas se não for possível, mas posso vim, é possível assistir algumas aulas? Aí ele falou não, espera. Aí dali uma semana depois ele me falou assim ó, uma menina desistiu do curso, ele falou que tinha uma menina, ela ficou grávida na verdade.

P: Então o curso já estava em andamento?

N: Estava com um mês já. Porque eu cheguei aqui no final, cheguei em fevereiro, por aí, foi meados de fevereiro e o curso tinha começado já fazia umas, mas assim era recente, duas semanas, três semanas. Mas aí ele falou que uma menina

descobriu que estava grávida e que aí enfim né, questões. E que não ia continuar e que tinha uma vaga no curso e se eu não queria ficar e fazer. Eu falei bom, eu quero, mas eu falei mas eu não vou ficar, essas coisas mesmo que acontecem. E acabei entrando e fiz o curso assim, eu acho que tem a ver com a minha, talvez personalidade, apesar de ser um curso de iniciação teatral, a minha formação no teatro ela é empírica mesmo, então eu digo que eu me formei, minha primeira formação é o [grupo de teatro], é o fazer teatro dentro de uma linguagem que o [grupo de teatro] estava também descobrindo. Que era o [diretor] como diretor, o [produtor] como produtor, é o [autor] como um autor, que também tinha uma linguagem, ele tinha já, apesar de ser bem jovem ele tinha já esse lugar de como escrever.

P: Ele é o autor do [peça de teatro].

N: É o autor do [peça de teatro]. E aí esse lugar dessa formação estava tão forte em mim, que anos depois, eu fiz o Ribeirão em Cena em 2006 e no curso inteiro, eu me formei. A nossa formação eu me lembro que foi até uma direção da Samanta. Até quando nós estávamos pesquisando, porque tem um tempo da gente pesquisar texto, eu conheci a Hilda, o trabalho da Hilda Hilst como dramaturga e eu fiquei viciada, eu lia Hilda Hilst o tempo todo, eu fiquei viciada nela. Aí na hora que eu descobri a dramaturgia dela.

P: Tá.

N: Eu liguei na Casa do Sol pra saber, pra ter informação, aí quem me atendeu, aí meu Deus, como será o nome dele? Ele era o, a pessoa responsável por cuidar do material dela. Eu acho que ele num, não sei se ele faleceu. Agora eu não vou lembrar o nome dele. Ele foi um fofo, ele me mandou a dramaturgia, a obra dela completa.

P: Uau.

N: Ele me deu, no email, de dramaturgia. Eu li todos os... e aí eu me apaixonei pelo Rato no Muro e aí a Naomi se apaixona, ela vende o peixe dela né. Aí eu vendi o peixe pro grupo, e aí o grupo gostou e a gente inclusive montou o Rato no Muro no trabalho de formação. Que o trabalho, que é um texto das freiras, elas vivem, elas vivem enclausuradas, com medo, esperando que eles, elas falam o tempo todo deles, que eles vão chegar e elas não podem, tem todo um mistério, elas não podem sair, elas não podem sair dali, elas nem sabem por quê mais, mas elas não podem. É um mistério e aí elas ficam ali fechadas naquele convento, é sobre os desmandos, mandos e desmandos da madre superiora e esperando eles chegarem, eles vão chegar. É uma mistura meio de, tem uma coisa do, é de teatro do absurdo né, mas fala muito da opressão e cada freira tem um, esses personagens da Hilda nunca tem nome, ela não coloca nome nos personagens. Enfim. E aí o Ribeirão em Cena se tornou esse, esse lugar assim, aí que eu, por conta do Ribeirão em Cena conheci o [esposo], dois meses depois de chegar aqui. E eu fiquei. E aí foram se estreitando os laços e eu fiquei. E aí no, isso foi em 2006, aí em 2008 aí eu fiz o curso e comecei a ter, a fazer alguns trabalhos pelo Ribeirão em Cena assim de, depois da

formação, na técnica, ajudando o espaço ou em cena, a gente montou em 2007 o [peça] com a direção do [diretor], a gente montou um infante, um infantil, é um...

P: Esses trabalhos eram remunerados ou não?

N: Não, no Ribeirão em Cena não.

P: Tá.

N: Eram trabalhos pra escola e enfim, não eram remunerados, não trabalhava. Eu, aí, é engraçado né, aí eu comecei, na verdade eu comecei a trabalhar em outros espaços, aí eu trabalhei ali na escola de balé na parte da secretaria, mas como atriz eu já não, eu não trabalhava como atriz profissional, digamos. Era mais ali pra ajudar o Ribeirão em Cena. Aí em 2008 o Gilson me convidou pra dar aula. Aí eu comecei a dar aula e aí se iniciou logo em seguida o [abreviação do nome do grupo de teatro] que era o [grupo de teatro]. Mas antes, antes, em 2006 eu fiz, 2006 pra 2007 eu fiz um curso lá no Teatro do Oprimido no Rio de Janeiro.

P: Tá.

N: Porque quando eu vim pra Ribeirão, eu, eu comprei no aeroporto dois livros. Eu comprei um livro do Augusto Boal e comprei um livro do Lume.

P: Ah ok.

N: No aeroporto, ó a louca, comprei. E aí esse livro do Augusto, na época eu li do Augusto Boal e o livro do Augusto Boal assim que é o teatro, são jogos né, para atores e não atores que ele chama espectadores. E aí eu comecei, gostei. Quando eu comecei a procurar livros do Boal pra entender um pouco mais sobre o Teatro do Oprimido e aí quando eu conversei com o Gilson, numa das conversas com o Gilson ele me indicou ele falou, mas você sabe que no Rio de Janeiro tem o Centro do Teatro do Oprimido? Eles oferecem cursos. Aí eu fui.

P: Então nessa formação que você teve no Ribeirão em Cena ela, do que você está falando eu estou entendendo que ela te abriu ah, portas pra o entendimento de algumas possibilidades, então é, conhecer a dramaturgia da Hilda Hilst, conhecer o Teatro do Oprimido.

N: É, sim. É eu acho, é, o curso do Ribeirão em Cena era um curso muito prático mesmo de iniciação, mas muito bom, um curso que, que tinha, então nesse curso eu tive, tive aulas de improvisação, tive aulas, é, foi na verdade assim, uma maneira, aprendi muito, mas foi uma maneira de manter de alguma forma vivo esse estado de estar em cena né, de, hoje olhando pra trás assim, eu percebo que pra mim sempre foi tudo muito divertido assim, sempre esse lugar do aprendizado. Eu lembro que o Gilson me perguntou, mas você vai fazer um curso de iniciação? Você já é atriz profissional. Falei: e? Esse nome, eu demorei muito pra dizer que eu sou, assim hoje eu digo, sou atriz. Mas eu demorei muito, quando eu cheguei aqui eu não dizia, eu não falava, eu sou atriz. Ontem, engraçado, ontem eu tava falando pro Ademir Apparício isso, eu falei Ademir, eu sou uma pessoa que levo muito, levo as coisas muito a sério. Sabe, eu ponho assim um lugar ah, pra mim tal esse, isso aqui é ser

atriz, sabe esse, mas eu ainda não cheguei aqui (risos) pra ser, pra dizer que eu sou atriz (risos).

P: Ô Naomi

N: Eu acho que, oi, pode falar .

P: Não, pode contar.

N: Então quando eu cheguei, eu tinha 25 anos mas eu ainda não conseguia dizer sabe, e não era por vergonha não, era porque eu achava que era algo tão, falei nossa eu vou demorar muito pra ser isso, sabe, vou demorar muito, apesar de saber que é só trabalho. É trabalho, né, mas também tem uma expectativa, e sem a ideia também de não, mas só, mas é muito mais autocrítica do que um olhar pros outros, você entende? É então, quem começou agora, essa menina que se formou como atriz não é atriz? Eu considero, eu considero, não desconsidero esse trabalho, mas é mais comigo. Hoje em dia eu sou mais “uau ok!”, eu era, eu pegava muito pesado comigo mesma.

P: Você considera que você continua fazendo sua formação profissional?

N: O tempo inteiro, o tempo inteiro.

P: E como que isso acontece? Como se dá?

N: Agora, então, como se dá. No, estou, desde que eu, depois, desde o [grupo de teatro 2]. O [grupo de teatro 2] foi outra abertura, foi outro ciclo, o [grupo de teatro 2].

P: O [grupo de teatro 2] que começou no Ribeirão em Cena?

N: No Ribeirão em Cena, é. Aquilo ali foi uma loucura, porque foram quatro anos de aprofundamento da linguag... de uma linguagem né, de descoberta do que é o trabalho do ator, do que é a preparação do ator.

P: Foi o grupo que você trabalhou? Grupo?

N: Então o [grupo de teatro 2], ele surgiu dentro do Ribeirão em Cena, eu já dava aula mas eu fiz parte, coordenado pelo [coordenador].

P: Que também era professor lá?

N: Que também era professor, isso. Só que eu entro no Núcleo como atriz investigadora

P: Tá, tá bom.

N: Né, não como coordenadora, como atriz ou como professora, eu entro como uma atriz investigadora. E aí essa experiência é o divisor de águas. Talvez aí, talvez não, aí eu acordei meio pra dizer assim, bom eu sou atriz, talvez eu vire artista um dia, mas eu sou atriz (risos) outro patamar. Estou me formando pra isso né, pra esse lugar do ser artista. E aí essa, esse [grupo de teatro 2], a gente ficou quatro anos sem apresentar um espetáculo, a gente ficou quatro anos, eram três vezes por semana, três horas por dia de trabalho à noite, é quatro anos.

P: De segunda a sexta assim?

N: Era segunda, segunda, quarta e quinta, segunda, terça e quarta. Segunda, terça e quarta.

P: Nossa, bastante intenso né?

N: Era, era intenso. Os feriados a gente viajava no carnaval pro sítio Beija Flor, pra fazer trabalhos no sítio Beija Flor de imersão e...

P: O Beija Flor é um sítio...

N: É um sítio que fica em Jacuí, no meio da mata, do lado de cachoeira.

P: E esse é um é uma linha de pesquisa que tem a ver com a linha do Odin Teatret não é isso?

N: Isso, isso.

P: Do Eugênio Barba.

N: Isso, foi nesse momento com, depois de um ano de pesquisa do [grupo de teatro 2] de experimentações, o [coordenador] vai pro Odin.

P: Ow, tá.

N: Aí ele ficou 19 dias lá. Ele volta do Odin, é, com algumas coisas, porque era um trabalho, ele falou, ele falou assim é a gente está entrando num barco, num navio. Adorava, eu lembro desse primeiro dia era uma metáfora que ele usou, a gente está entrando num navio que vai navegar, a gente só não sabe onde, pra onde ele vai navegar e aí a gente assim, ele está indo, ele está indo, a gente vai caminhar, mas onde ele vai chegar no sentido de vai aportar nesse cais, ainda não dá pra saber. O contato com o Odin deu esse *start*, opa, temos companheiros que aportaram em tal, tal e tal lugar, como, e aí eu achei muito legal porque o Eugenio, ele fala da Canoa, ele tem até inclusive um livro chamado Canoa de Papel. E aí nesse momento, a gente estudou muito no [grupo de teatro 2], a gente leu muita coisa, a gente leu Stanislavski, a gente leu Grotowski, a gente leu Jean Lelube a gente leu, é, enfim, é um trabalho prático intenso. Com a chegada do Odin, desse contato a gente começa a ler os princípios da Antropologia Teatral e aí eu fui pra Brasília pra fazer o curso com o Eugenio e com a Julia Varley. Então assim, lá em Brasília fomos eu e o [coordenador], eu fui como atriz, o [coordenador] como diretor, eu fui como observadora na verdade, surgiu a oportunidade de fazer como atriz lá. Uma pessoa faltou. E eu pedi. E ele deixou. Uma pessoa que estava como ator, e aí fiz e foi ai, nem tem como explicar porque é uma coisa absurda. Foi muito intenso, foi muito bonito, são sete dias assim, acordando e indo dormir e respirando um ambiente que é de pesquisa também, que é de investigação, com gente do Brasil inteiro, de um olhar, de estar sob um olhar atento de um diretor de teatro como o Eugenio Barba e esses laços se estreitaram, no ano seguinte o [ator] foi, aí depois a gente ia, e eu já tinha um contato assim com o Lume, né, eu já tinha, eu já tinha esse olhar pro Lume e quando a gente foi pro, começou a ter contato com o Odin eu falava muito pro [coordenador] eu falava assim, o Lume tem muito a ver o Lume tem. O Burnier bebeu um pouco dessa coisa do, do, do que o Eugenio Barba fala, desse trabalho

corporal, porque eu já tinha, como atriz do [grupo de teatro 1], eu já tinha entrado em contato com o Lume inclusive em festivais, a gente tinha se encontrado no Festival de Caruaru, eu tinha me encontrado com eles no Festival do Cariri, como atriz, né. E aí eu fui, eu fui fazer a oficina de fevereiro deles.

P: Tá.

N: Eu me inscrevi no Abre Alas, que era um trabalho pra rua, uma preparação corporal pra rua.

P: Quando, você sabe?

N: Péra aí, vixe Maria. Cadê meu currículo? (risos)

P: Tá, não, ok, ok ok vamos lá.

N: Esse período aí, nesse período.

P: Então você já tava no [grupo de teatro 2]... é...

N: Mas eu posso te passar depois as datas. Na oficina do Abre Alas eu fiz com o Ricardo Puccetti e com a Cristina Colla. Estou esquecendo de uma coisa, antes de ir pro Lume, antes de ir para o Lume, eu fiz uma oficina aqui em Ribeirão Preto .

P: É, com?

N: Com o Jesser, com o Jesser, o pequenininho.

P: Do Lume?

N: Do Lume.

P: Tá.

N: E essa oficina foi uma oficina de preparação corporal para atores, maravilhosa a oficina dele e, no SESC, e uma oficina de um dia, foi um dia de trabalho com o Ricardo Puccetti, de palhaço, os começos, os princípios do palhaço porque ele foi apresentar e uma tarde ele deu uma oficina. Um, ele mesmo falou gente não é, é impossível fazer um trabalho assim, mas assim algumas pinceladas dos princípios que ele trabalha como palhaço né, pra fazer, pra entrar em contato com esse estado clownesco, enfim. Então eu tinha esse contato do Lume antes dessa, dessa ida lá no Lume mesmo, em Barão Geraldo. Então já tinha essa admiração, já entendia aí que existiam relações no trabalho que a gente estava desenvolvendo no [grupo de teatro 2] e é uma coisa, eu sinto que eu não parei, eu sempre estive esse impulso de fazer, de dizer assim, olha eu quero, eu quero aprender, eu quero continuar estudando, eu quero... mas essas oficinas, esses cursos pontuais especialmente os que o Lume oferece ou que o Odin no Brasil, o contato que o Odin tem com o Brasil, eles sempre vem. Oportunizaram assim eu criava esse, é, aproveitava essa oportunidade que eles estavam aqui e tentava fazer de algum jeito. Então ia juntando uma graninha durante um tempo pra poder, eu sabia que isso ia acontecer em determinado momento né, me organizar para estar nesses lugares, aí surge. Eu estou contando, pode, pode falando?

P: Sim, está me contando o que é a sua formação depois da escola.

N: É, então assim, tem a escola Ribeirão em Cena, depois da escola Ribeirão em Cena que durou muito tempo né, tem a formação desse [grupo de teatro 2], esse [grupo de teatro 2] é onde eu me aprofundo dentro de uma linguagem e entendo o que é a criação de uma linguagem teatral, apesar de já entender que o [grupo de teatro 1] que é a minha primeira formação, já tinha.

P: Uma linguagem.

N: Já tinha desenvolvido, mas eu enquanto atriz me encontrei ali nesse [grupo de teatro 2], falei eu quero isso, é isso que me move é isso que, né, eu quero continuar fazendo isso. E aí quando, e durante esse processo vários cursos vão surgindo, que aí eu vou procurando que é, são esses que eu estou falando, em relação com, aí eu fui fazer o da Roberta Carreri no Rio de Janeiro, mas o da Roberta foi um pouquinho depois. Fui fazer esse de Brasília, fiz o do Ricardo lá do Lume, aí a gente faz, a gente traz o Eugênio pra cá a gente faz a Primeira Semana de Antropologia Teatral, a gente foi, uma das meninas do [grupo de teatro 2] tava na Sorbonne fazendo mestrado que é a [atriz] e a gente foi pra lá, a gente juntou, conseguiu né, vender espetáculo pra poder ir lá, pra poder realizar esse sonho que era geral é, então foi muito bacana assim, porque dentro do [grupo de teatro 2] que era esse trabalho de formação vieram outras coisas pinceladas assim, como se realmente fosse uma árvore e aí os galhos vão se ramificando e a gente foi bebendo.

P: Então é, a partir da formação, a gente pode falar que a partir da formação do Ribeirão em Cena é isso, essa formação contribuiu pra esse seu trabalho de formação que você continua fazendo hoje. É, lá no Ribeirão em Cena tiveram momentos que vocês refletiram sobre essa necessidade de formação depois que saísse da escola?

N: Vixe pera aí, deixa eu, deixa eu pensar nessa pergunta, não sei se eu entendi. Se eu tenho, eu, eu entrei no Ribeirão em Cena talvez, o meu lug.. é, quando eu entrei no Ribeirão em Cena eu já tinha muito claro o que era ser atriz. Eu era assim, apesar de eu não me, de eu não dizer: eu sou atriz, mas eu já tinha claro que era isso que eu queria na minha vida.

P: Tá.

N: Até porque eu já fazia isso. Então nesse ano, nesse 2006, assim, na minha cabeça é assim, independente, se não tivesse dado certo a minha vida no Ribeirão em Cena eu continuaria em outro lugar, porque eu já fazia isso. A escola, ela foi pra mim como uma abertura de, de possibilidades, de caminhos e de encontros, de encontros com um mestre como o [coordenador], porque o [coordenador] é meu mestre assim, é meu amigo mestre, então ela acabou se tornando esse lugar. E aí é muito, é complicado eu pensando agora, porque logo em seguida quando, eu sou aluna do [coordenador], mas ao mesmo tempo eu sou, eu viro professora do Ribeirão em Cena. Então em 2008 eu era professora do Ribeirão em Cena, fui convidada pra ser a professora e eu começo a dar aulas no Ribeirão em Cena. Então a relação, a minha relação é sempre, mas eu como professora e aí é o que eu sou, porque a minha formação é de Pedagogia, era uma outra. Eu vejo que como professora eu aprendi muito mais, a verdade é essa, eu sinto que quando eu me

coloq... quando me surgiu a oportunidade de lecionar, de dar aulas de teatro, de compartilhar minhas experiências um outro lugar se acendeu, tinha, um lugar. O [grupo de teatro 2] acendeu a coisa da linguagem de uma pesquisa e o dar aula acendeu um se aprofundar num pensamento do que é ser atriz, e como, assim, é muito difícil você ensinar alguém principalmente assim, eu acho sabe, é muito difícil pra mim, ensinar como que eu ensino. Tinha um texto do Ricardo que era assim, como que eu ensino a pessoa a ser palhaço? Né? Mas existem, você entende que existem os princípios, mas pra mim é como acender esse fog... essa centelha na verdade, como continuar estimulando a pessoa a querer aprender, a querer, porque existe um lugar que é uma curiosidade que pra mim é muito natural dentro de mim, eu quero essa curiosidade, Paulo Freire fala isso, como transformar a curiosidade ingênua em curiosidade epistemológica, como fazer isso.

P: Você falou e eu pensei em uma coisa assim, sabe a coisa do *insight* do ator? Na hora que você tá, fala: é isso, é “essa” cena, é “esse” gesto. Essa coisa do *insight*, do “é isso!”, você acha que o processo de formação facilita isso? Ele apura ou você acha que não tem muita relação?

N: Tem toda relação, muito. Quando eu comecei a fazer teatro, muita coisa mudou, eu acho que inclusive com os pensamentos. Essa vinda do Odin, essa vinda desses pensamentos, mesmo aqui esses grupos, os aprofundamentos com esses grupos de trabalho, de atores, existe um lugar que a um tempo atrás e até hoje ainda tem gente que pensa que ator é, é espontaneísmo.

P: Humm.

N: E não é. Então quando eu falo assim, é difícil ensinar, é, mas existe alguns princípios artísticos e aí é que está. Eu intuitivamente, eu entendi que eu precisava e até hoje, que eu preciso entender cada vez mais sobre o que é esse fazer artístico, porque é muito difícil, não é fácil, não é fácil, é, e não é fácil num sentido assim: é, eu não estou falando nem economicamente, eu estou falando de trabalho, de estudo, de leitura, de estar em sala de ensaio e repetir e refazer e não tornar mecânico e tarará e trabalhar em cima de entender o que é uma ação física, o que é um corpo em cena o que que é presença, o que que é o que, entender o espaço, então... e aí eu acho, a nossa sensibilidade, ela pode ser trabalhada, você pode apurar, então isso sim, e criar, e ter uma, pensar numa metodologia, num processo em que você apura essa sensibilidade é possível, isso sim. E quebrar esse entendimento de que o ator é talento porque a gente tinha ah esse menino é puro talento... É importante, tem o talento mas eu sempre falei isso pros meus alunos eu falei assim ó: talento é bom, mas se não tem vocação ele não vai te levar pra lugar nenhum ou ele vai te levar num lugar e se você não tiver a vocação que pra mim é a vontade né. A vocação é assim, tenho muita dificuldade de fazer isso mas eu quero, eu sou vocacionado para eu vou fazer de qualquer, até um dia chegar nesse lugar de, pra mim que é de excelência, não é perfeição, mas pra mim é de um nível de excelência. É, estou satisfeito com esse trabalho que eu estou realizando e percebo que quem está apreciando, quem está recebendo também de alguma forma é afetado por isso. Então eu acho que é trabalho, não é espontaneísmo e não é o talento que determina então, também uma forma de ver, de encarar o que é o fazer

artístico dentro do teatro porque isso é uma coisa que o [coordenador] falava muito, até hoje ela fala pros meninos e a gente concorda. De todas as linguagens, as expressões artísticas, se você for ver, você vai trabalhar com a pintura. Está muito claro as técnicas, os instrumentos, o pincel tal faz isso, o pincel tal faz aquilo, as cores quando você mistura, então existem princípios muito claros desde... na dança também, se for a dança clássica está lá, o que que é um *en dehors*? É um *en dehors*. O que que é... e você tem que repetir e você tem para chegar na excelência. Na música, escala, ritmo, parará e durante... e nós temos assim, mesmo Brecht, se você for estudar Brecht ele tem lá, mas é muito voltado, ele tem um ator que ele precisa e ele quer esse ator com determinados princípios, com determinadas técnicas porque o texto dele exige. Com, com determinado tipo de pensamento que tão, a pessoa, só que ao mesmo tempo não se, aí talvez o [coordenador] quando ele fala ele fala melhor do que eu. Mas eu acho que o teatro tem uma certa subjetividade porque sou eu, só eu, o instrumento está aqui. Então eu acho que tinha algo, pra mim, é um equívoco, de formação e talvez até de, pode ser, olha é um caso a ser estudado, de a gente, tem também o Stanislavski, é um grande mestre do teatro ocidental, ele é o grande mestre do teatro ocidental. Mas quando, quando durante, eu ouvi no início da minha formação o que era memória emotiva por exemplo, quando eu encontro com Eugenio Barba, ele fala disso só que ele fala assim ó: há um equívoco aí e aí eu já li umas coisas a respeito disso, eu nem sei se ele falou que, sobre memória emotiva, pode ser. Tem um equívoco talvez de tradução mas isso eu não tenho certeza, teria que aprofundar, ele fala de memória afetiva, o que muda, porque memória emotiva é uma coisa memória afetiva é outra. Aí ele fala assim, que existe, ele até, até quase ele chega no primeiro livro no limiar do subconsciente ali, mas ele não vai por ali. Mas muita gente que trabalha com teatro, que trabalhou com teatro durante muito tempo foi por aí. Essa coisa que o ator tem que sentir, tem que sentir, tem que sentir.

P: Mais do que técnica, você fala?

N: É, e na verdade você pode trabalhar tecnicamente tentando sentir que, é como se eu dissesse pra você assim agora, me odeie, você não vai me odiar, te amo (risos).

P: (risos) Te amo também, amiga.

N: Entende, então é como se eu dissesse assim fica com raiva Naomi, ou você vai tentar despertar em mim memórias que me levem pra uma determinada emoção, mas essas memórias, elas podem me levar pra outra, porque é memória. E você não, e se você fica, é, e se você fica à mercê de uma emoção você fica literalmente à mercê. Então a técnica, o Burnier, não, o Simioni tem uma...

P: Simioni é do Lume?

N: Do Lume, do Lume. Ele tem uma demonstração técnica que se chama Prisão para a Liberdade. É uma demonstração, adoro esse nome Prisão para a Liberdade. E ele vai contar o percurso dele das técnicas e dos mestres que ele foi encontrando que foi né, que a técnica às vezes tem essa sensação, às vezes estou me aprisionando a um lugar né, mas na verdade chega um momento em que você se torna livre dentro dela. Então a técnica pra mim ela é muito importante e a formação

acadêmica ou a formação, ela pode, pra mim ela pode até ser empírica, mas há um estudo. Não pode ser, não necessariamente dentro de uma academia, dentro de uma instituição, porque tem aquelas pessoas que trabalham em grupos, por exemplo, que vão desenvolvendo, eles estão estudando, eles, eles estudam né.

P: A gente está falando de técnica agora, agora eu queria te perguntar uma outra coisa. A formação é, a gente falou da formação técnica, agora pensando no ator, na pessoa né, você acha que a formação cultural do ator, não a formação técnica, você acha que isso, contribui de alguma forma pra formação dele? A cultura pessoal do ator, a bagagem que ele tem de cultura pessoal, isso contribui de alguma forma no processo formativo dele?

N: Sim, sim, muito, muito.

P: É? Como?

N: Talvez, é eu acho que o peso, eu nem sei se tem como a gente, se a gente fosse, tem um peso de colocar na balança, talvez a formação cultural, se ela não tem o mesmo peso ela tem um peso maior, estou pensando aqui, da formação técnica. Porque, porque... você está me ouvindo bem?

P: Deu uma cortadinha, pode falar.

N: Ah porque, ator, o ator trabalha com a comunicação né, ele se comunica e esse, eu não tenho como desvincular, porque eu lembro que eu falava assim pros meus alunos no Ribeirão em Cena, eu dizia assim, como vocês querem ser atores se vocês não lêem? Ator lê.

P: Lê o que?

N: Lê, Lê, sabe ele lê de início a dramaturgia, isso pra começar, pra começar. Como que você é um ator e você não lê dramaturgia né? Não, não leio. É, mas eu quero ser ator de, de novela ou de cinema. Bom você vai ter que pelo menos entender o que é ler um roteiro, e você precisa interpretar e não é, e interpretar é compreender aquilo que está lendo, entende? É muito, a exigência é grande em termos intelectuais, talvez seja isso que me pegava muito mais quando eu era mais nova, essa coisa porque eu tinha, gente eu não tenho essa bagagem cultural sabe essa bagagem de leitura então eu acho eu senti, mas eu, era eu. Pros meus alunos eu dizia assim não quer dizer que você, quer dizer, a tua história de vida é super importante, a tua vontade de aprender é importante, a técnica é importante, mas ler e entender o mundo que te cerca, mas eu acho que isso vai pro além, pro além de ser ator. Te forma um ator excepcional se você vai atrás de informações, de entender sobre outras artes, te ajuda, é como se fosse assim, te ajuda. Não tem como dissociar, a técnica também está vinculada a isso, eu vinculo, eu não consigo nem separar porque eu vou pra uma exposição, sei lá, eu vou pra uma determinada exposição de artes plásticas ou, e de alguma forma né, eu tou trabalhando a minha fig... o meu ser humano e meu cérebro refletindo sobre o artista, como ele quis se expressar, qual a forma de expressão, parará, mas eu também estou me trabalhando como artista, não tem, como ator. E o ator ele tem, ele tem que ser capaz de compreender tanta coisa e de defender personagens tão diversos de si

que às vezes tem um pensamento, uma ideologia tão diverso de tudo que ele acredita e se ele não tiver essa leitura de mundo, vai ser muito difícil.

P: Ok.

N: Então uma coisa está vinculada à outra.

P: Entendi. E ser um expectador pro ator é importante? Você acha que assistir teatro pro ator é importante?

N: É, pra mim é. Nossa Senhora, eu brigava com meus alunos (risos) Vamos para o teatro! Eu acho que é assim é importante pro ator ver tudo.

P: Ver tudo?

N: Não só ver teatro, pra mim é ver tudo sabe, não é só ver teatro. Porque tem hora que cansa, vou ser bem sincera, quando é trabalho, cansa e cansa mesmo. Assim, ai tou cans... eu lembro de a gente estar em festival de teatro e aí é uma delícia, uma mágica, mas aí tem uma hora que você fala assim, nossa senhora gente, vamos ver outra coisa antes que isso, porque satura. Ver, ver, festival de teatro, no final do festival você está assim... fala, meu pai amado peraí, deixa eu ver outra coisa (risos) e tudo bem né.

P: Mas tem que ver teatro bom e teatro ruim, tem que ver tudo?

N: Ah, tem que ver é porque, o que até pra você entender, você escutar, ah mas esse espetáculo é ruim. Mas porque né, o que é ruim, o que é, pra você começar a ter parâmetros e você poder falar, bom, ok você achou ruim mas às vezes eu acho... ó eu lembrei de uma coisa. Uma vez, não vou nem falar os nomes, eu fui assistir, eu convidei dois ex-alunos. É estava fazendo, estava num espetáculo, eu falei ah, eu convido todo mundo né, eu falei gente vai ter espetáculo tal eu faço e aí dois ex-alunos apareceram.

P: Não entendi, o espetáculo era teu? Qual era o espetáculo?

N: Não, não era meu, eu fui assistir, não posso falar.

P: Você foi assistir um espetáculo de dois ex-alunos?

N: Não, de, eu fui assistir um espetáculo e convidei geral, convidei aluno, ex-aluno (faz sinal de envio de mensagem via celular).

P: Ah, ok.

N: Porque eu convido, eu falo assim gente eu vou assistir tal espetáculo em tal lugar, eu faço a propaganda. Aí é engraçado porque o aluno pergunta é bom? Eu falo eu não sei, eu nunca vi eu não posso falar, mesmo quando eu já vi, eu, vamos ver (risos). E eu particularmente assisti (sinal de negativa).

P: (risos) Tá.

N: E é tão engraçado essa relação professor aluno porque aí terminou, tatatá, estamos indo embora, estou indo embora pra casa e eles, e eles do ladinho né, e um do ladinho outro do ladinho: ah então né, a luz não sei o que. E eles aqui falando

e eu assim, e eu ouvindo, e um virou assim Naomi, mas do que você, o que que você achou, você gostou? Aí eu fui muito sincera, aí eu falei olhe, não, eu não gostei mas por isso, isso e isso eu achei equivocados, mas isso não quer dizer, mas vocês não precisam concordar comigo. Aí os dois aí deram aquela respirada, aai, a gente também não (risos). Eles estavam com medo de falar que não tinham gostado e eu falei não gente, vocês precisam ter a opinião de vocês, se estou pontuando coisas que eu achei que foram equivocadas, que eu não curti por tal e tal coisa você pode discordar, se te tocou, se foi uma obra que te tocou de alguma forma, em alguns momentos, porque é isso. Agora você precisa entender assim, porque você precisa usar que argumento. Porque só não gostei, você enquanto pessoa que trabalha com a arte falar assim ah não gostei. Tá, mas não gostei é o que, quer dizer o que exatamente né? Essa obra, reflete sobre ela, porque às vezes o não gostar não está vinculado nem à qualidade artística, está vinculado a algo que a obra, aconteceu ali, que mexeu com você, foi legal. E ainda tem isso né, mas, mas ali tinha uma questão de qualidade mesmo, de tempo de trabalho, de maturidade, de equívocos na leitura, achei que tinham vários equívocos na leitura, de interpretação, de interpretação de uma, um texto muito difícil. É, o Eugênio fala assim, que a gente costuma passar manteiga na, é margarina na manteiga ou manteiga na margarina ou seja é um excesso é, até arrepiam né. Aí ele fala que o ator adora fazer isso, então ele falava assim muito, muito, manteiga na margarina, quer dizer, você está contando uma coisa, seu corpo está dizendo aquela coisa e fica tudo pesado, gorduroso, fica tudo e era um trabalho muito assim, muito muita manteiga na margarina então tinha hora que dava aquele enjôo.

P: Me fala desse lugar do espectador, você hoje está trabalhando com o [grupo de teatro 3]? Você está trabalhando com o [grupo de teatro 3] e tem alguns trabalhos que você faz junto com o pessoal da música não é isso? Que você trabalha também. Como que você pensa, você Naomi pensa a formação do seu público?

N: Nossa, falei disso ontem. está tudo, é porque é tão difícil se trabalhar formação de platéia, é uma coisa.

P: Ah não, não estou pensando em formação de platéia, de como é que a gente vai trazer o público pra dentro da sala, mas acho que é, de pensar, de formar o público criticamente é essa...

N: É, não, mas então, eu acho que tem a ver, quando eu falo formação de plateia eu também tou falando dessa formação do público, por exemplo a escola, uma escola como, como era o Ribeirão em Cena ou como é por exemplo o Alma ou escolas de formação. Que elas não tem é, você não entra na escola, você não entra no curso, você não faz porque você tem algum impulso para ser artista, mas você tem um interesse nesse lugar, isso forma, pra mim isso forma público. Essa formação, quer dizer, eu tenho muita gente, muita gente que passou, ex-aluno que passou pelo Ribeirão em Cena na verdade hoje é público de teatro, são pessoas que estão, estão vinculadas nesse universo, que de alguma forma trabalharam a sensibilidade. Primeira, meu primeiro ano como professora do Ribeirão em Cena eu dirigi uma, a turma da manhã que era uma turma mais velha e tinha um senhor, nossa eu tenho

um carinho muito grande por ele e ele era, ele tinha trabalhado como militar. Pensa num corpo né.

P: Duro.

N: Extremamente é assim, e é um duro, mas era um duro, ele tinha um lugar nele dessa busca. Então ele tinha uma sensibilidade, porque aí é onde que a gente, eu acho, que é aí onde que mora. Como que a gente quebra esses preconceitos no teatro né? Como a gente rompe, como a gente leva um monte de tapa na cara no teatro, porque a gente é cheio de preconceito em diversos sentidos, eu por exemplo quando fala no militar eu já me vem... um medinho, pela história, pela minha relação, mas, estava ali porque é um ser humano que está ali tentando. E eu lembro que eu tinha um exercício que eu pedia pra eles pra escrever uma carta, esse é um exercício que faz muito tempo, eu pedia pros meus alunos na, no primeiro mês. Passava o primeiro mês de aula eu dizia assim, agora você vai escolher alguém que você não vê há muito tempo, há muito tempo, alguém que você não fala há muito tempo por algum motivo, essa pessoa já pode até já ter partido, mas é alguém, precisa ser alguém muito especial pra você que por algum motivo você se distanciou, não consegue falar e você vai escrever pra essa pessoa que você começou um curso de teatro e você vai dizer o que está acontecendo na sua vida, nesse curso, como você está sentindo suas expectativas, suas... E eles me entregavam, eu falei, eu falava eles me entregavam a carta, era muito engraçado porque depois eles ficavam desesperados, só você vai ler né, mas o que acontecia, mais uma pessoa do grupo ia ler. Que que eu fazia, eu pegava essas cartas, eu... ah você escreveu, você escreveu sei lá, pra sua avó, aí eu entregava a sua carta, a carta que era da sua avó pra um outro aluno que ia tentar se imaginar como vó, ia responder a carta que você escreveu pra sua vó.

P: Ok.

N: E então era, eu falava assim, esse é o primeiro exercício de empatia, porque é um exercício empático no sentido assim: olha, mas eu sou muito nova, não sei o que é ser vó. Tudo bem, mas você sabe o que é ser neto. Então criava todo, e eu lembro da carta dele porque ele falava das cascas, que ele começou a entender quantas cascas e que ele estava se sentindo assim como se essas cascas estivessem sendo, sido retiradas, retiradas, retiradas. E esse, ele, ele foi incrível durante todo o processo. Ele, ele, foi quando surgiu os [grupo de palhaços] é, a figura dele né ele era uma pessoa assim e comecei a ver aquela pessoa que era mais um bonachão, uma coisa assim "gotosa". Toda a formalidade, era uma formalidade tão, eu lembro que o palhaço dele que surgiu era uma coisa meio com molejo, então está ali. Ele não foi fazer teatro, ele já tinha, ele já tinha, ele era um homem forte, mas com quase 60 anos.

P: Sim.

N: Mas essa, essa pessoa de alguma forma tem a arte ali. Ele buscou e então o que que eu acho, enquanto [grupo de teatro 3] agora, porque que eu estou falando isso porque eu acho que tem a ver a formação, pra mim está vinculado à formação

humana né, ontem eu falei disso numa live do Bicudo, não sei se você conhece o Bicudo Júnior né.

P: Sim, sim.

N: Me convidou pra uma live, estava, estávamos eu, ele e o Gandini na live.

P: Gandini eu não conheço.

N: O juiz, que aí eu descobri ontem.

P: Eu estou procurando o ator Gandini aqui na minha cabeça.

N: Não, não, ele é juiz e aí eu descobri ontem que ele vai se candidatar a prefeito de Ribeirão. Quando eu cheguei aqui ele, quando eu cheguei aqui, há um tempo atrás, uns anos atrás, eu, na época da Darcy eu acho que ele disputou, eu acho que inclusive, está gravada essa entrev... eu votei nele, não votei na Darcy. Eu nem falei isso. Não sei, vamos ver o que vai acontecer, mas eu falei que é assim, porque teve uma pergunta sobre isso, ah mas por que vocês não vão, os grupos de teatro não vão muito na periferia e tal e eu com, pensando né. A [grupo de teatro 3], ela surgiu exatamente nessa vontade, mas, mas é preciso, pra mim essa formação, isso não é uma responsabilidade do ator, isso não pode ser, ou do grupo de teatro, isso a gente assume tem um, a gente assume mas não é a responsabilidade de um do ator, do artista, do grupo de teatro. Essa responsabilidade é uma responsabilidade mais social, é uma responsabilidade que ela precisa partir e aí foi o que eu falei assim, onde estão as políticas públicas pra formação de público? Onde que estão as políticas é, onde está esse lugar dentro das escolas, porque eu falei ah eu participei, fui pra dentro de escola fui apresentar, fui na Fundação Casa apresentar, já fui, enfim já fui pra centros sociais apresentar. Muitos. Enquanto Ribeirão em Cena, enquanto [grupo de teatro 3]. Enquanto participante, a gente participou de um festival em Matão que eles fizeram isso, o festival fez de levar a gente pra sete escolas, pra zona rural e eu falei mas, onde está aí, por exemplo, a prefeitura ou o estado ou enfim, que leva essas crianças, que leve esse público para o teatro, porque, porque isso não pode ser responsabilidade de um produtor cultural. Ele, a gente pode pensar e existe, mas a gente está pensando em um milhão de coisas, inclusive em como trabalhar com qualidade artisticamente. Então não adianta você pensar, eu pensar, eu penso, eu já penso. Eu penso quando estou trabalhando a minha formação, eu penso quando eu quero entregar um produto de qualidade pra minha, pro meu, pro meu público pra que ele possa refletir a respeito disso, pra que ele possa, mas também, sozinhos ou nessa, às vezes eu me sinto quanto artista realmente que nem o Dom Quixote, são moinhos de vento, a gente vai, mas se a, o poder público não entra, se não tem algo nesse sentido por trás, a gente vai continuar nessa. Eu não falo nem que é uma miserabilidade cultural, não acho que seja, a gente tem uma cultura muito rica, mas falta pensar sobre ela, refletir essa capacidade crítica de olhar e de pensar e de entender o gostei ou o não gostei ou de ter uma sensibilidade mais apurada seja pra ouvir uma música sem, sem julgamento, sem preconceitos né, sem uma classificação. Eu falo, uma vez eu discuti com o [ator] a respeito disso. Falei assim ó, é preciso entender o que que é da produção, o que que é industrial, que é produto, e é um produto, que que é feito

pela indústria cultural e o que que é feito artisticamente. Nem, eu não acho, nem tudo que é feito pela indústria cultural é *arght!* (cara de nojo), tem muita coisa feita pela indústria cultural que tem arte ali. Referências artísticas, tem. Não dá pra dizer, colocar né, tudo numa gaveta e dizer está vendo isso é indústria cultural *grrau!* não! (risos) E não adianta também eu falar pra um menino que cresceu ouvindo *funk* que é dentro da realidade, que é o que ele trás, falar nossa, não, que horrível! Que coisa vulgar! Que coisa... eu preciso compreender o quão isso é importante pra ele, mas eu também preciso mostrar pra ele enquanto educadora que ó, isso é massa pra você? É legal? Isso tem uma batida que é meio né, o *funk* tem um negócio, uma batida que é mais primitiva né, uma coisa. Mas então a partir daí o que que eu posso desenvolver enquanto educadora, enquanto artista pensando assim, olha tem um monte de outras referências que eu posso te dar e que de repente pode te tocar, mas você, como trabalhar essa pessoa que traz essa bagagem, que também traz os preconceitos, porque também tem uma história de vida. Isso é muito difícil. Acho que talvez seja a coisa mais difícil de se fazer porque você consegue fazer sozinho enquanto educador, assim né, sozinho no sentido de na sala de aula o tempo inteiro refletindo, pensando. Enquanto artista acho que na obra pensando em como... Agora de uma forma geral mais ampla, aí você tem que ter uma instituição por trás, o SESC pra mim trabalha com a formação de público e platéia, ele tem.

P: Você acha que, hoje existe um direcionamento na formação de atores e atrizes, as pessoas se especializam pra um padrão SESC ou um padrão ProAC? Falando em atores e atrizes de uma forma geral.

N: O que eu acho é que a gente, a gente tem muitas amarras nesse, nessa, quando a gente pensa em sobreviver de arte. Então essa coisa do padrão, padrão SESC ou padrão ProAC ou padrão edital ou, deixa eu ver, eu acho que alguns, não sei se todos, mas acaba que alguns artistas conseguem entender o que que aquele, o que que aquela instituição que pode mantê-lo por um tempo, precisa.

P: Tá.

N: E faz o projeto ou faz o trabalho de acordo com aquela demanda.

P: Mas você acha que as pessoas estão se formando, estão se especializando como ator e como atriz pra esse, voltado pra isso, entende?

N: Ai, entendi, eu não sei.

P: Não específico pra um projeto, mas a sua formação mesmo.

N: Eu não sei te responder, não sei mesmo. Porque aí quando eu penso nessa coisa de estou me formando para, como eu não estou mais, assim, eu estou no [associação de ensino de artes], eu posso falar pelo [associação], pelo trabalho de formação que a gente, a gente está formando esses meninos pra eles, pra eles entenderem né, o que é ser artista. Esse é o trabalho que a gente desenvolve no [associação] e explicando pra eles: estamos desenvolvendo essa linguagem, existem outras. Que você está, se vocês não se identificarem com esse trabalho, vocês vão sair daqui e vocês vão encontrar outras formas de trabalho, outras linguagens e com o tempo, vocês podem se encontrar em uma linguagem, em um

lugar. Mas eu falo, eu posso falar por mim, agora pensando de um modo geral, assim o que que sai, por exemplo, porque eu penso nas escolas. Você tem o SENAC aqui que trabalha com a formação de ator, alguns cursos pontuais, eu já dei cursos no SESC de teatro é, os próprios cursos oferecidos pelo Sesc de teatro são bem distintos eu já percebi, ela é, mas depende muito de quem está lá porque sempre muda o coordenador da área. Então tem esse lugar, quem está ali acaba, não tem como né, ah me identifico, mas sempre são muito diversos, já percebi. Teve de história do teatro, eu fiz um trabalho corporal, teve, enfim, a Tânia já teve lá, eu soube que ela deu um curso também. De teatro de, os meninos deram uma oficina que eu queria fazer de caixeiro, de lambe-lambe.

P: Sei.

N: Então ele trás isso. Ele, ele, ele trás essa diversidade. Eu acho que os meninos também da Cia Quadro Negro, eu não sei se, se foi oficina ou se eles apresentaram. Que já é uma outra linguagem que eles já estão né. São novos, super novos, mas que eles estão ali se encontrando dentro disso que é uma, um engajamento, uma bandeira que eles levantam que é super atual e que é deles, ela é, ela é legítima porque é o que eles vivem né enquanto negros, enquanto trans, então eles estão falando daquilo que eles vivem então ela é, então eu acho que é uma Cia linda assim, mas eles e eles, essa é a bandeira deles. O que eu, o que eu acho, mas não acho que são todos, e que a gente tem que tomar até cuidado porque às vezes a gente cai sem perceber. São tantas as bandeiras levantadas hoje em dia que fica difícil, fica muito difícil a gente, quero dizer, eu quero dar apoio nessas bandeiras, mas assim do que que eu posso falar, do que que eu realmente entendo né ou eu posso apoiar como eu posso levantar. Eu tenho, é uma discussão que eu tenho comigo assim, às vezes, então do que que, saber do que que você fala e se entender enquanto artista é muito importante, muito importante. Ainda mais hoje em dia.

P: Você comentou dessa formação das escolas, se tinha um padrão ProAC ou SESC, mas pensa nos atores já formados, atores profissionais. Eles fazem alguma especialização voltado pra desenvolver trabalhos pra padrão do SESC?

N: Ah, agora eu entendi a pergunta, mas aí tem a ver com a questão da produção, produtor cultural, assim, de entender o que que é a lei, de entender o que que é o edital, de entender o que que aquilo pede. Sim, sim, porque é uma das poucas formas que se tem de sobreviver artisticamente. Então, a [grupo de teatro 2], tudo o que ela fez até hoje foi independente, independente. Então a gente banca. Eu pago, a gente paga pra ser artista, né. Tivemos já retorno? Tivemos, mas isso não é uma constância na nossa vida, então se eu for pensar por exemplo que esse ano a gente não recebeu ainda nada pela [grupo de teatro 2]. É, a gente está no vermelho. Inclusive o nosso caixa está no vermelho, por que, porque o nosso caixa está no vermelho? Porque a gente pagou um curso pro [ator], pra ele, é um curso sobre, ele fez um curso, como é o nome da produtora, uma produtora de um produtor de Brasília e... sobre Rouanet, sobre Aldir Blanc, ele sabe tudo sobre Aldir Blanc sobre... e ProAC.

P: Ok.

N: Então, mas aí, quer dizer ele enquanto ator, diretor ele foi, a gente depois de muito tempo né percorrendo atrás de alguém que produzisse, alguém de fora, a gente entendeu, eu já produzia coisas da [grupo de teatro 2] né, quando eu ia lá no Santarosa fechar parará, eu tava produzindo.

P: Sim, sim.

N: Vendendo ingresso, então a gente entendeu que ou a gente abraçava de vez esse lugar da produção ou a gente ia ficar eternamente buscando então, porque é difícil, então é um sonho nosso, eu falei esse sonho é nosso, a gente tem que produzir.

P: Então vocês tem a necessidade de buscar esses cursos ou conhecimentos como esse de produção de contabilidade?

N: Pra entender, sim pra entender porque senão não sai, né. Entender o que que é um planejamento estratégico, entender pra poder, pra poder sobreviver. A gente fez um curso juntos quando saiu um edital do Banco do Brasil, a gente fez. Quando a gente viu o edital eu olhei e falei assim, eu não entro, se vocês quiserem entrar vocês entram, eu não entro.

P: Por quê?

N: Porque de alguma forma aquele edital ele me incomodava artisticamente, assim, eu vou ter que fazer concessões e talvez eu ainda, eu talvez ainda não esteja, ainda posso me dar ao luxo de dizer não quero. Então quando coloca lá alguns termos assim no sentido de que, sabe aquela coisa assim, olha o espetáculo para a família brasileira, a família. Tinha pequenos pontos, agora é lógico que se você for pensar comercialmente você não vai fazer isso né, você precisa sobreviver. Aí eu fiquei pen... aí eu falei pra eles, eu falei assim ó, é um, vai ser um e aí até pensando é até pragmaticamente vai ser um trampo danado, porque era um trabalho muito burocrático. Pra, pra um lugar que vai ter sensor mesmo, assim, aquele cara que está dentro, de acordo com o que... então a gente está montando um espetáculo que vai que está, que de alguma forma, talvez eles nem percebiam porque às vezes é meio tapadinho, eu não sei, a gente não sabe se a pessoa vai, vai, mas não, mas talvez perceba. Se perceber do que que a gente está falando, vai cortar, então a gente vai ter um trampo danado pra não entrar.

P: Meu deus, tá.

N: Né porque você já sabe ah tão falando, eu tou zoando de um cabo, apesar de ser cultura popular, ser comédia eu estou zoando a História, por sinal que é o texto do Vital Santos, que, que ele que escreveu pra tirar um sarro da ditadura militar no sentido de, olha quem é esse cabo Fincão. Entendeu?

P: Quem é Vital Santos? Eu não conheço.

N: Vital Santos é um dramaturgo, ele já faleceu, de Caruaru, então ele faz um, ele tem um texto que eu inclusive já montei que é A Árvore dos Mamulengos e é baseado no trabalho de mamulengo mesmo, nos textos de mamulengo. E a gente está trabalhando junto com o Bugalha. Agora a gente, abriu o Proac, no Proac a

gente consegue entender que a gente tem mais chance porque é mais, porque não tem essa figura. Estava claro lá, ele dizia claramente que o espetáculo tem que estar de acordo com aquilo que o pensamento do, do governo, estava assim muito claro. Eu estou simplificando mas estava claro, então vai ter uma pessoa do governo analisando. E então eu falava pra eles assim, gente vai ter a logomarca do governo, a gente de alguma forma faz a propaganda né. E aí, tudo bem pra vocês, se tudo bem pra vocês tudo bem. Eu tenho sérias questões, que foi uma, que surgiu em um outro coletivo que eu faço parte que é o [coletivo de palhaças], que é coordenado pela Naomi do Lume. A gente participou do Itaú, a gente passou e aí surgiu o edital do Banco do Brasil e ficou isso né, se a gente faz, não faz e aí inclusive uma das meninas falou, ah a gente tem que fazer porque é dinheiro público, eu falei e é né. Olha como é louco, porque é dinheiro público né, e aí?

P: É dinheiro público.

N: Né, então assim, como que você... enfim, mas o que me pegou mais nesse edital foi exatamente olhar e falar assim, olha vai ser um trabalho danado de documentação, de tudo pra eu, eu, de verdade assim, a gente vai morrer na praia. Depois tem outras questões que vão surgir.

P: Então como atriz você está trabalhando com o [grupo de teatro 3] com o [coletivo de palhaças], você tem alguma outra rede de estudo, de trabalho de política? Está dentro de mais redes, redes assim? Além dessas que você...

N: É, então vamos lá eu tenho, como atriz eu estou no coletivo [coletivo de palhaças] que é um coletivo, que é coordenado pela Naomi, eu tenho a Cia [grupo de teatro 3], e agora a gente está com o projeto da [palhaça], que é minha palhaça e o Mamulengos que é com a Cia Bugalha é um grupo, aí os dois coletivos se encontraram. Aí eu faço parte da Casa das Artes a [grupo de teatro 3] faz parte da Casa das Artes e a gente tem um canal e eu confesso que até tenho deixado pouco, tenho ajudado pouco a Casa das Artes por conta de tudo mas estamos lá. No presencial eu conseguia ajudar mais, eu conseguia me organizar, ir, fazer bilheteria, mas no virtual está mais difícil. Aí eu, como professora eu tenho o Alma, mas acaba que a gente daqui continua estudando muito e demanda também como atriz, tem algumas coisas que eu faço como atriz pro Alma. O [coordenador] sempre coloca apresentação, é agora a gente, o [coordenador] pediu pra gente fazer algumas pequenas cenas de algumas tragédias gregas porque está montando aula, videoaula, então a gente, eu e o [ator] a gente entra como ator ali é, fazendo trabalho com o texto. Tem o Núcleo de Contadores de Histórias com a Miriam Fontana da Fundação que é um espaço que eu, que eu acho incrível, todos os encontros sempre são mágicos e é o lugar eu desenvolvo também o lugar né da contadora de histórias, sempre rola um estudo, seja sobre os autores da Feira. A Miriam agora está numa pegada de é da produção do, da alegria né, o que que produz alegria, acho isso o máximo. Ela sempre faz uns pedidos pra gente, tenho até que fazer, esse sábado vai ter encontro. Politicamente, eu tenho, eu tenho uma, uma grande dificuldade de compreender certas coisas assim, eu preciso de um tempo. Em termos mais assim é, de engajamento sabe, de entender pera aí, às vezes eu me perco. Eu faço parte do Fórum, do Grupo do Fórum.

P: Do Fórum do Interior?

N: Não do, de Ribeirão, o Regional. E quando estavam tendo os encontros presenciais eu estava indo. Que foi na Míriam, foi., desde do, teve o Fórum no SESC né, aí teve um na Casa das Artes que a gente marcou eu marquei lá. O Flávio falou não, vamos lá, a gente fez lá é, só que quando começou os encontros virtuais eu também não consegui mais acompanhar, pelas demandas aqui - por enquanto está no oito né, tem mais. Pelas demandas dos dedinhos aqui na mão. Fora que assim, tem as aulas das escolas as particulares que eu dou e tem o projeto pessoal (risos) Parou?

P: Esses trabalhos todos eles, eles contribuem com a sua formação?

N: Ô, ô, então por exemplo de todos, o que eu acho que eu consigo dar menos atenção, eu sinto por isso, mas eu não vou sofrer porque tem muita coisa, é a questão desse engajamento político, de determinada forma ajudar. Mas por exemplo a gente fez, os meninos fizeram a ação lá no, eu lembro de uma ação que a gente fez, eu fui inclusive pro ensaio, só que eu não consegui ir pra apresentação porque eu estava dando aula, porque foi uma apresentação na praça e enfim. Foi pra um, ai gente me fugiu agora, foi pra aprovação de um, antes, foi no começo do ano foi antes da gente entrar na pandemia, que a gente até...

P: Os artistas foram pra rua, pra fazer uma manifestação no calçadão?

N: Isso, uma manifestação. Fui pro ensaio, eu fui toda feliz, no dia marcaram no horário que eu tava dando aula falei gente, não dá. Aí eu parei de sofrer, aí eu falei não, porque eu acho que isso é importante compreender, mas ontem mesmo na live eu falei disso, eu falei ó eu parei um pouco o meu, a minha atuação política, ela já é a minha escolha de ser artista, então entender que a minha escolha é um ato político, a minha escolha é um ato político.

P: Sem dúvida.

N: Então é lógico que eu preciso, que eu entendo que existem outras camadas outros lugares que talvez precisem de mais atuação e de um olhar. Mas às vezes até pela falta de entendimento mesmo dessa lógica, e pra mim é difícil, tem algumas coisas que eu acho, às vezes é muito simples pra pessoa entender, não, mas lê aqui, eu falo oi? Se complica sabe, mas eu falo gente, mas do que vocês estão falando pelo amor de deus, me faz uma cena de teatro que eu vou entender (risos)

P: (risos) (inaudível) pra eu poder compreender o que vocês estão falando.

N: Faz um desenho? (risos)

P: Um desenho é ótimo. Você estava falando que você está no Núcleo de contadores de História que é um lugar que você está como atriz, no [grupo de teatro 3] que é um lugar que você está como atriz, no [associação] é um lugar que você está como atriz. Como que, estar como atriz nesses lugares é, como que isso, é como que isso contribui na sua formação que você entende que continua

acontecendo assim? Como que estar nesses lugares contribui pra essa formação que continua a acontecer?

N: Ah, as demandas de estudo né, então por exemplo, no [associação] e na reflexão do meu trabalho. O [associação] é o lugar onde eu desenvolvo e aí como professora e atriz eu continuo o tempo inteiro pensando sobre o que eu faço e sobre o meu trabalho. Então agora o [coordenador] pediu, a gente vai ter que escrever é, o que na verdade eu já tenho, vou reescrever, vou repensar na estrutura das aulas dos, do que eu dou como professora, inclusive porque eu trabalho com eles porque eu trabalho isso como atriz. Então os elementos e os princípios que a gente trabalha com os meninos no segundo ano. Os elementos da natureza, o que que isso causa no corpo, então e aí isso, refle... você está me ouvindo?

P: Estou, eu estou te ouvindo.

N: Tá.

P: Está gravando?

N: Não, é porque você sumiu, mas acho que é porque você parou de falar, acho que é por isso, ficou tudo preto. Mas., isso faz, isso me faz repensar o tempo inteiro na minha prática né. Isso eu estou refletindo sobre a minha prática. No caso do, do Núcleo dos Contadores de História eu vou pra outro lugar, porque sou eu atriz, mas na verdade não como personagem, sou eu como contadora de histórias, sou eu Naomi contando uma história. Que é uma outra, uma outra demanda. É um lugar, é um outro lugar. Durante muito tempo, e eu ainda utilizo esse recurso do contar história como um personagem, mas o Núcleo de Contadores de História da Fundação, ele me fez voltar pra esse lugar da contadora de história, eu Naomi, o que que eu conto, como eu conto. Então é diferente, não é um personagem. Então como é essa relação, o que que acontece, é, e aí quais os princípios que eu uso como atriz mas que retornam nesse lugar da contação de história, como a presença, como o trabalho da música que eu gosto muito. Então é mais, então já é outro lugar, fora todos os questionamentos que sempre tem, então a gente, o último texto, o último foi, que a Miriam trouxe foi o Galeano. Como não aprender? Você entende, como não? Isso é riquíssimo. E eu acredito muito nesse tipo de formação assim, não é uma coisa, não é uma obrigatoriedade né. Eu não estou, eu não sou obrigada a estar ali, eu estou ali porque é rico, porque eu entendo a riqueza que mora né, porque é uma aprendizagem que envolve afeto, tem muito afeto.

P: Hum, ok.

N: Na [grupo de teatro 2] é uma aprendizagem, aprendizagem agora ela está sendo mostra assim na parte mais burocrática vamos dizer, a Cia quer se estruturar, então como que isso acontece, a gente está apanhando pra caramba, a gente está se estre... se estranhando pra caramba, se estressando, quer mais aprendizagem que isso? Porque assim, a gente se estressa, a [palhaça], que é a minha palhaça, ela está sendo pra mim uma loucura porque eu me visto de terça-feira dentro de casa de [palhaça] e passo o dia de [palhaça], eu lido com a minha filha de [palhaça], aí tem as demandas. É um trabalho meu, é uma personagem minha e que eu compartilhei com o grupo, que é um projeto do grupo, então o grupo dá idéia do que

que a [palhaça] faz, agora você imagina, eu sou uma pessoa boazinha até, até o parênteses né, porque eu defendo as minhas idéias, então quando vem outra idéia eu resisto, então eu tou aprendendo a lidar com as minhas resistências. Eu falo, mas porque eu estou resistindo gente? Né, por que que isso, então é um outro aprendizado, estou em outro lugar na [grupo de teatro 3] é, aprendendo a lidar com a resistência da proteção daquilo que eu crio, sabe a [palhaça] é minha criação, mas você falou, pois no grupo, o grupo abraçou agora você tem que entender e dançar com a idéia do outro também e aceitar, por que não? Por que não experimentar? É e...oi?

P: Não, pode continuar.

N: E nesse projeto pessoal é um projeto que na verdade o [autor], que é dono do [escola], ele escreve, ele é escritor de é, literatura infantil, infanto-juvenil. E o [ilustrador] escreveu um livro com ele agora maravilhoso que é o [livro].

P: O [ilustrador]?

N: É

P: O quadrinista?

N: É, aquela delícia de pessoa. Na verdade é assim, eu sou apaixonada por pássaros, adoro histórias de pássaros, o grupo inclusive montou o [livro] porque eu já tava no projeto solo, eu estava sozinha, chamei a [musicista] e a gente estava trabalhando com histórias, com contos e aí eu falei ah, por que não levar pro grupo? Apresentei pro grupo, o grupo gostou e a gente fez [livro], mas aí eu senti essa necessidade de ter uma coisa um lugar meu assim, eu quero, eu quero, e aí foi o convite do [autor] pra eu poder participar da, do lançamento do livro. Aí ele falou assim, Naomi você não quer participar do lançamento do livro e aí a gente fez uma live e eu contei, escolhi 4 versos, está até no *Youtube*, depois se você quiser posso até te mandar pra você dar uma olhada. Foi lindo, o [ilustrador] e o [autor] são uma delícia e daí eu já tinha um outro livro do [autor] que se chama, é, não não é poemas, tem o [livro], que é com outro autor que já faleceu. Quando eu ganhei esse livro, eu comecei a cantar as poesias, eu via as poesias e vinha música, eu cantava as poesias. Aí eu falei, eu falei assim, [autor] como eu sou muito metida, acho que sou musicista, tou fazendo música dos seus versos. Eu sou muito musical aí eu mandei uma pra ele, aí eu falei assim, foi no ano passado na Feira do Livro, eu falei eu vou contar uma história, histórias da Heloísa Prieto e do Daniel Munduruku e o nome da história é Vó Coruja e um dos versos dele é sobre a coruja. Aí eu pedi permissão, falei assim, posso abrir minha contação de história cantando o seu verso, aí Nossa, Naomi, por favor, fica à vontade. Então eu mandei pra [musicista], ela fez, ela aprendeu a tocar a música na flauta e eu cantei. Eu abri a história da Heloísa Prieto com o [verso], que era o verso dele, inclusive coloquei no *Youtube*, eu fiz essa história sozinha e coloquei no *Youtube* também. E eu falei assim, isso dá samba, isso dá um projeto bacana. Você tem a poesia, você tem a musicalidade da poesia e eu comecei a brincar com a [filha], eu dava o livro pra [filha] e falava assim, vai e faz uma música e ela brincava com o ritmo da poesia, com a sonoridade da palavra e aí foi surgindo assim, mas esse é muito calmamente e aí é, eu falei... então a gente

tem esses dois livros do [autor], um com o, o primeiro com o [autor] que é o que a gente já está trabalhando e o [autor 2]... como é o nome dele? [autor 2].. é um nome diferente, eu nem sabia que ele tinha falecido, ele me contou depois, ai ele me falou que a viúva, é o livro preferido dela e aí eu fiz uma música, porque são seis versos dele e seis versos do, do [autor 2], e seis versos do [autor 2] e um dos que eu mais gosto é o [verso], que eu fiz a música, mandei pra ele, aí ele mandou pra viúva e ele falou que ela ficou super emocionada, ficou super feliz e eu falei ah então a gente está no caminho certo né. A gente sente (risos) a gente sente que está no caminho certo assim. Então é um projeto assim do meu coração, mas é, ele é uma coisa muito minha, com a [musicista] que é a flautista e o [autor] que é o autor, então a gente está pensando em conjunto como pode desenvolver isso e aí é um aprendizado gigantesco pra mim, porque eu sou muito, porque tudo que eu tenho idéia eu mando pro povo né. Falo e aí gente, vamos fazer junto? Então eu, pela primeira vez eu falo não, isso é meu, e mesmo sendo meu eu falei [musicista], vamos junto? (risos) Faz aqui, mas ao mesmo tempo é um, é como se fosse uma, eu não sei dizer ainda porque acho que está muito no começo eu não estou pensando sobre isso, o que vai ser não sei, está surgindo está sem pressa também, daí tudo vira cobrança, ai meu pai. (risos)

Ricardo, 39 anos, graduado em Artes Cênicas

PESQUISADORA: Ricardo, a primeira pergunta que eu queria te fazer é... a vivência do palco num... ela não é suficiente pra formar um ator? Por que buscar a formação na escola? Você fez a Barão de Mauá, não é?

RICARDO: Isso. Você pode me perguntar de novo? Porque começou a cortar no começo da pergunta.

P: A vivência no palco não basta, não é suficiente para formar um ator? Por que buscar a formação na escola?

R: Eu acho... é uma pergunta bem complexa né. Preciso de uns segundinhos pra tentar elaborar.

P: Claro.

R: Eu acredito que a vivência no palco , ela é suficiente pra várias coisas. É, aí me vem muito na cabeça pra que essa pergunta, pra o que, porque por exemplo, eu conheço muitos mestres que não tem estudo nenhum, não tem diploma nenhum, às vezes não conhece nem a nota que está tocando e são referências mundiais só pelo seu fazer. Então nesse sentido, é, a vivência no palco, ela é suficiente. Pra isso.

P: Tá.

R: O estudo, ele é importante também você ter noções de referências. É, aí a gente pode entrar em vários aspectos. Pra você conseguir espaço no mercado de trabalho, você precisa de um documento que se chama DRT. Pra você acessar o DRT você precisa de um curso ou por anos de comprovação, que é um processo um pouco

mais demorado né, você juntar isso, agora com um curso você já sai diretamente com esse DRT, curso técnico ou curso universitário. No meu caso foi ao contrário, eu estava querendo aprender alguma coisa, então eu primeiro fui à faculdade, sem nenhuma experiência.

P: Ah sim... ok

R: Depois da faculdade ou durante a faculdade eu já fui tendo contato com o fazer. E eu gosto, sou curioso, continuo estudando. Todo ano, pra você ter uma ideia, eu estou fazendo os cursos, do Grupo Lume, que tem esse grupo de pesquisa, vinculado à Unicamp. São pelo menos quinze anos que eu tenho a Unicamp e o Lume como parceiro nas pesquisas de estudos. Fiz cursos com quase todos os integrantes do Lume, é...

P: Na época...

R: Oi?

P: Na época que você estava na Mauá, é, lá você teve alguma, é, contribuição pra essa sua, é, pra essa continuidade dessa sua formação? Quando você estava na Mauá, tinha algum espaço pra pensar nisso, como continuar a formação fora da Universidade? Isso era pensado dentro da Barão de Mauá?

R: Academicamente não, tanto é que a gente não teve nem TCC pra conclusão da graduação.

P: Tá.

R: Foi acontecer a obrigatoriedade de TCC escrito nos últimos anos, quando o curso estava se extinguindo. Nosso TCC (aspas com as mãos) foi nossa apresentação final, mas que não é uma produção de pensamento, uma produção de, de uma visão crítica sobre esses anos de estudo ali, na faculdade. Foi mais uma vivência prática do processo, dos procedimentos de uma montagem e uma apresentação. Hoje em dia eu tenho uma análise muito deficitária, em termos de conteúdo, assim... Ali, ali foi interessante pra eu conhecer pessoas, professores, que aí, fora da, do ambiente escolar a gente ia conversando e fomos encontrando outras possibilidades de se aprimorar. E aí essa curiosidade, de se aprofundar na cultura popular que foi uma da vertent..., uma das vertentes que o [grupo de teatro] no qual eu fiz parte aí durante tantos anos, teve isso como pesquisa, a Cultura Popular, Teatro Antropológico, enfim, tantas outras pesquisas que a gente desenvolveu ao longo desses quinze anos.

P: Quando você fala dessas pesquisas, se referendo... tendo elas como referência ou não, você entende que a sua formação é, profissional continua?

R: Ah, com certeza

P: Como que ela acontece? Você falou do Lume né? Você há quinze anos trabalha com pesquisas indo e voltando lá, fazendo cursos...

R: Eu acho que acontece dessa maneira. Primeiramente com esse braço com a Unicamp.

P: Tá

R: Que foi a busca dessas referências no grupo Lume, que é o grupo que mais viajou fora do país, mundialmente reconhecido pela sua pesquisa. Eles tem materiais de pesquisa como a mímesis corpórea, que foi, a gente fez um espetáculo baseado nessa pesquisa do grupo Lume.

P: A gente?

R: Você assistiu né, [peça]?

P: Ah tá, sim.

R: É baseado na mímesis corpórea que é uma criação do Lume, um olhar de pesquisa.

P: Com o [grupo de teatro] né?

R: Com o [grupo de teatro]. E agora eu estou focado na pesquisa da palhaçaria, e da palhaçaria no audiovisual por conta da pandemia, então é uma relação de muito, muito, muitas descobertas, desde como elaborar um roteiro, como organizar um storyboard, como gravar, como editar, como que é a linguagem da palhaçaria, que ela é muito do encontro né, pro audiovisual, então continua essa pesquisa de aprimoramento, tanto prática quanto teórica. A gente também teve durante sete anos, ali no [sede do grupo] no centro, um grupo de pesquisa prática que era muito atuante. Não sei se você lembra, o [coletivo], a gente criava um desconforto ali no centro.

P: Sim

R: Com notícias a nível mundial.

P: Vocês faziam performances no centro, no calçadão de Ribeirão né

R: É.

P: Bem ali

R: Ficou, durante muitos anos, uma vez por semana, a gente se encontrava, discutia teóricos, da performance, como é, o André Carrera do Teatro de Invasão, que é outro, outra pessoa que eu tive oportunidade de ficar cinco anos com ele, também pra montar um espetáculo que foi o [peça 2].

P: Que foi qual espetáculo? Ah ok!

R: O André Carrera também, ele produz um pensamento muito legal no teatro, é o teatro, a cidade como dramaturgia, o teatro de invasão. Então a gente se debruçou nas obras dele de mestrado, doutorado, pós doutorado pra criar um espetáculo com esse tema, aí então a gente estudava alguns teóricos e ia desenvolver praticamente na rua as ações de performance

P: Ricardo... pode falar, pode falar.

R: É o que eu estou, é o que eu ia concluir, que nesse sentido, que a gente sempre continuou fazendo uma pesquisa. Não era oficialmente acadêmica, nos moldes da academia, com produção de uma obra fechada, mas era essa pesquisa da curiosidade, do interesse por novas referências. E a gente fazia isso de forma prática depois. Como que é isso, esse pensamento, no ofício.

P: Que bacana! Sabe essa coisa... você falou de por na prática. Tem uma coisa do ator que é o *insight*: é isso, é essa cena, é esse gesto. Essa coisa do insight, do é isso, você acha que é, isso é, ele é apurado ou ele é facilitado pela formação? Ou não tem relação uma coisa com a outra?

R: Ah eu acho que... eu acho que... eu acredito no *insight* como uma organização, parece que é uma organização final de uma produção constante de pensamento, de vivência... eu acho que essa coisa da genialidade espontânea, eu acho uma coisa muito rara, eu particularmente não conheço uma pessoa que seja assim do nada. É pelo fazer pelo pensar, você está ali cozinhando de repente você fala, num momento, geralmente é num momento de relaxamento, que você se distancia daquilo que você tanto está procurando, parece que aquilo se conclui e você fala olha, pode ser esse o caminho. Então eu acredito que é uma somatória de várias coisas, tanto de formação, quanto de prática, quanto de vivência, quanto, a pessoa que não tem essa vivência, pode ser como observador. Pessoas que conseguem produzir alguma coisa só observando. Tem uma facilidade. Mas é, de contato com aquilo, de tanto você estar ali, perto de... disso que você está entendendo como *insight*.

P: É legal você falar isso, da pessoa que está observando... pro ator, ser um espectador assíduo é importante? Assistir teatro é importante pro ator?

R: É importante mas não é só importante, não muito importante. É importante você entender o que está sendo produzido, como está sendo produzido, como as pessoas se inovam na produção, mas eu acredito que quando você está no processo criativo, e de alguma coisa, se você só é, per aí, eu preciso elaborar esse pensamento. É, é uma coisa que eu acho um tanto complexa de explicar, porque tem uma certa, tem uma certa tem um, tem uma certa discussão já sobre isso. Eu estou falando pessoalmente.

P: Ok.

R: É que eu acho que você tem que confiar na sua intuição e na sua forma de produzir criativamente alguma coisa, se você vai em busca só de assistir eu acho que, pra esse, pra esse, pra esse dado determinado, pra uma situação de criatividade, produzindo uma obra, se você só tem aquilo como espectador. E olha eu acredito mais no espectador enquanto condição humana, não só na obra de teatro, mas os observadores da vida.

P: Sim

R: Como as pessoas vêem a vida, não só você como as outras pessoas vêem a vida, isso é material, sempre material.

P: Ah, Ricardo...

R: Mas é...

P: Como, é verdade, a cultura pessoal do ator contribui na formação pessoal dele, é isso?

R: Não, desculpe, não entendi.

P: Ou não? A cultura pessoal do ator contribui na formação dele.

R: É, a cultura pessoal dele...

P: Não só o fato dele ver teatro...

R: A sua observação. Tem uma coisa que, que eu uso pra mim, enquanto palhaço que, o caminho não é você ser interessante para o público, é você ser interessado pela, por aquilo que está acontecendo. Então a troca, o encontro, ele se dá de acordo com seu interesse e não de acordo com o "olha só como eu sou interessante", isso às vezes pode até se distanciar. Voltando à pergunta antiga, por exemplo, deve acontecer o mesmo, é, pros paulistanos com o pessoal do interior, não sei, mas por exemplo, se você vai assistir muitas peças na capital de São Paulo, você vê ali que tem uma coisa muito característica paulistana, uma forma de fazer teatro paulistano. Que eu acho que seja isso, as pessoas se assistem, se discutem, uma mesma, uma mesma, uma mesma forma de fazer e tal e os pensam... e aí acaba, você acaba identificando: ó ali é uma forma paulistana de fazer. Aí é nesse sentido que eu falo, se você só contar com assistir, você vai acabar, talvez fazendo uma reprodução perfeita daquilo, não algo que seja orgânico, seu, da sua intuição. Eu particularmente, eu quando estou no período de criação de alguma coisa, eu prefiro não ver muita coisa.

P: Tá.

R: Pra eu conseguir, é, procurar mais dentro de mim o que eu posso oferecer. Lógico que, antes do processo você vai procurar tudo, vou montar um texto, Shakespeare, você quer saber da vida de Shakespeare, você quer saber quem montou, tal. Mas a hora que você vai pra sala de trabalho, produzir, trazer sua qualidade corporal, eu não gosto muito de, de misturar, essas referências. Embora nós somos sujeitos sociais, vivemos em sociedade, tudo que nós somos são essas vozes que nos permeiam.

P: Sim, e quando você fala que você se alimenta, você se afasta, esse movimento que você faz... quando você pensa no seu público, é, como você pensa a formação do seu público, como ator, como você pensa a formação do público do Ricardo?

R: Ai eu nem sabia que eu tinha um público... (risos)

P: Tem, tem, você está na rua você tem um público, pelo amor de deus né Ricardo (risos)

R: A formaç... você ta perguntando da formação do meu público?

P: É... o que você quer, como é que você pensa formar esse público, o que você quer passar, como ator mesmo.

R: É... eu vou tentar, é ir falando ver se eu consigo te responder.

P: Tá.

R: É... eu nunca fiz essa reflexão, de formação do meu público. Às vezes eu penso, eu quero que o público sinta isso ou discuta isso, ou quero provocar isso no público que me provoque alguma coisa. É mais nesse sentido. Agora, em termos de formação, aí a gente quando começou os trabalhos lá no [grupo de teatro], a gente fez um movimento que se chamava [movimento]. A gente se dedicou aí sete anos na formação de público mesmo, que é, a gente fez um trabalho de ir nas escolas periféricas e pegar uma pessoa de cada canto da cidade, fazer uma formação com essa pessoa pra ela fazer uma formação no ambiente no qual ela estava inserida. E aí a gente fez esse cuidado de formação de público, para assistir na época espetáculos que eram espetáculos de teatro, de pesquisa. A gente entendia que era um público bem específico. Você não sai de casa, antes da pandemia, falando, pra assistir um teatro de pesquisa. Quem vai assistir isso é a própria classe artística como eu ou pessoas que já são amantes de teatro há muitos anos. Então, a gente fez um trabalho pra formação desse público. Agora, nesse momento que eu estou mais palhaço, mais nesse universo da palhaçaria, que eu entendi que a gente precisava rir mais, finalizando esse ciclo com o [grupo de teatro] que é um teatro de pesquisa, muitas vezes militante. Eu não me preocupo com a formação do público porque pra mim isso não importa, eu quero acessar todo mundo, ainda mais porque a gente vai na rua, que não tem classe, faixa etária, é pra todo mundo.

P: Rua é todo mundo.

R: É, então, eu não me preocupo tanto com essa formação, com isso, é claro, quanto mais você está num lugar, mais você se apresenta, mais existe uma formação desse público. Exemplo, o Forte Voador existe há dois anos, ali se formou um público, que vai ali pra assistir espetáculos de circo, é, de palhaços, comédicos, contação de histórias, oficinas. Aí sim, como espaço cultural eu acredito que tenha uma formação de público.

P: É, mais aí, nesse sentido de formação de um público que vai a um lugar, que vai assistir, mas é, eu quis dizer mais no conteúdo, você respondeu, você falou não estou preocupado se eu vou passar conteúdo político, alguma coisa, eu quero falar de oito a oitenta e pra toda classe social na rua. É isso, não é?

R: Isso, isso. É por isso que eu escolhi agora a linguagem do riso. Com o riso você fala sobre qualquer coisa e, e de uma forma mais acessível porque quando a gente ri das coisas, acredito que a gente chega num nível mais profundo de conexão.

P: E você estava falando, antes, quando você começou a falar que você estava trabalhando agora com palhaço na pandemia, falou que você tem que trabalhar com roteiro, com edição, não sei o que... você viu, além dessa vez, alguma outra vez a necessidade de buscar conhecimento fora do campo artístico? Então sei lá, você foi procurar edição de vídeo, mas você já procurou direito, administração, alguma coisa assim pra trabalhar a gestão da sua carreira e dos projetos que você trabalha?

R: Ah com certeza, a todo momento isso. É...em vários níveis. Vou montar uma peça, eu preciso comprar...fazer um cenário.

P: Tá, tá...

R: Tanto é que ao longo desses anos eu fui me especializando como iluminador, cenógrafo, figurinista, artista plástico porque é um teatro sem recurso financeiro pra contratar esses profissionais, então a gente vai se especializando no fazer e dependendo da temática, da peça, onde você quer chegar, você vai procurar referências em várias áreas. Me lembro quando a gente montou [peça] que era uma peça de um grande renome literário alemão do Goethe, a gente foi até o Instituto Goethe, a gente queria ir pra Europa, na cidade dele, a gente queria entender um pouco de tudo. História, principalmente, contextualização histórica, Histórica que você quer, então a gente vai procurar em todos os lugares mesmo.

P: E hoje, você está inserido em alguma rede de estudo, não sei, trabalho, política, você está envolvido, porque hoje você não trabalha mais com o [grupo de teatro], o grupo não existe mais, não é isso?

R: O grupo existe, somente eu, dos integrantes originais e a minha companheira.

P: A [atriz].

R: Ele existe e está num período adormecido aí, a gente tem projetos pro futuro, mas ele ainda existe, ideologicamente.

P: Tá, e... você está envolvido em alguma outra rede de trabalho, de estudos?

Rede de trabalho, a gente pertence a uma rede de discussões a respeito do circo, então tem um grupo no WhatsApp que é a nível nacional que ali as discussões são bem interessantes. A galera está se articulando porque a maioria dos circenses sobrevivem da rua, da rua mesmo. Não tem um espaço físico. Como que é viver nesses tempos? Tá todo mundo se inovando, se adaptando. E as discussões são pra daqui a pouco. Discussões sobre como a gente vai sobreviver financeiramente com essas leis que estão aí, que emergenciais, mas estão demorando muito. Tem articulações em Ribeirão Preto, tem um tempo que eu faço parte do Fórum é, do Interior, Litoral e Grande São Paulo que a gente teve alguns avanços importantíssimos. O ProAC mudou muito por conta disso. Não sou mais aquele militante de quatro anos atrás que pegava ônibus pra ir lá pra ALESP, mas participo das discussões, eu agora eu mais acompanho do que, do que né estou ali articulando.

P: Tá.

R: É porque agora estou com uma filha pequena e uma pré adolescente (risos).

P: Dois extremos que demandam atenção... E esses grupos todos, tanto o de circo como o é, do Fórum, você acha que eles contribuem pra sua atual formação, pra essa continuidade que você trabalha se formando?

R: Ah, contribui pra minha formação enquanto indivíduo, eu não sei se tanto como profissional é, não sei, é muito recente pra eu, não fiz essa avaliação ainda. Mas

contribui, são vozes aí que a gente escuta, debate, uma hora fala não, não é por aí, outra hora fala, nossa ainda bem que tem gente que pensou nisso. No mínimo são como referências aí. Vamos produzir, porque tem um material aí sendo produzido por pessoas que não são do audiovisual, que até então não tinham experiências com roteiro, filmagem, edição e que estão produzindo coisas que você fala uau!

P: Legal! São referências...

R: São muitas referências aí.

P: Agora tem...

R: E tem o grupo de estudos nosso lá.

P: Tem o que? Desculpa, cortou.

R: O grupo de estudos nosso, sobre o mestrado.

P: Ah, ok.

R: A área da Educação e da Pedagogia aí que a gente está há um tempo.

P: Tá, legal!

R: Fiz uma disciplina como aluno especial na USP, que eu adorei.

P: Você fez uma só?

R: Eu fiz uma só.

P: Eu achei que tivesse feito mais.

R: Como que está agora, vai ser tudo online?

P: Vai ser online esse semestre. Depois, eu não sei se os prazos já acabaram, se hoje acaba, eu não lembro.

R: Ah tá.

P: Mas eu vejo e te falo depois, vou ver isso e te falo tá?

R: Mas eu não sei se dá tempo, tem que fazer entrevista, mandar uma carta de intenção pro professor, na época tinha que protocolar lá, uma ficha, assinado, com foto.

P: É, primeiro é isso, mas é tudo online e depois é a entrevista com o professor. É, eu vejo e te falo, tá bom? Olha, agora uma última pergunta, essa aqui, você acha que, pensando de uma forma geral, tá, não precisa dar nome aos bois nenhum. Você acha que tem um direcionamento na formação pro padrão ProAC ou pra um padrão SESC? Que são os que mais empregam.

R: Nas universidades e nas faculdades?

P: Não, nos atores e atrizes que participam, você acha que eles se especializam nesses padrões?

R: Eu acho que também, porque é uma forma de sobrevivência financeira. É uma forma de você entrar no mercado e conseguir produzir o seu trabalho porque infelizmente são os únicos apoiadores da cult, da cultura: SESC e agora recentemente os editais que é uma coisa bem recente. Mas eu não acredito que seja só isso. É uma das formas porque você tem que estar atento, quais são suas formas de entrar no mercado, de ganhar dinheiro. Embora haja outras formas, os circuitos dos espaços independentes, que as pessoas apresentam por bilheteria, que é uma coisa que eu admiro. Existe o circuito da rua.

P: Sem dúvida

R: Que a rua é mundial, que isso, não existe uma escola e não existe um padrão, existe o “ralo” (risos). Mas eu acho sobretudo das grandes cidades eu acho que essas são as, as formas de expressões.

P: Quando você fala também... você acha que eles se formam num padrão SESC, num padrão ProAC, você acha que não tem um direcionamento na carreira das pessoas pra esse formato? Como às vezes a gente vê o direcionamento na carreira de alguns atores para um teatro infantil, talvez até estereotipado que é comercial pra ganhar dinheiro. No caso de formação pra ProAC e SESC, quando você fala também você acredita que existe quem usa desse meio e dirige uma parte da sua formação pra isso mas não necessariamente? Também trabalha com outras coisas, é isso?

R: Eu acho que sim. Eu não tenho um, é, eu acredito que eu vivo numa pequena bolha, eu tenho consciência disso.

P: Por quê?

R: Por... vou te explicar: nessa bolha porque as pessoas que eu conheço são... não conheço muitas universidades, como elas se formam, muitos cursos. Eu conheço os cursos que tiveram aqui em Ribeirão Preto, que era o Ribeirão em Cena, o Barão de Mauá e o SENAC, é, ali eu entendo que exista uma formação é, pra você aprender a fazer um espetáculo, não acredito nem que exista uma preparação pra produção. Eu acho que todos eles são muito falhos pra você entrar num Circuito do SESC, fazer um ProAC edital, você precisa ser muito sabido em produção.

P: É verdade.

R: É eu acho até uma deficiência, eu acho que deveria ter inserido nesses cursos a produção. Eu, pra você ter uma idéia, eu saí do curso e falei e agora sou ator e aí? Putz, tive que aprender mais dez faculdades depois, sozinho, né. Como produzir o seu trabalho, como vender o seu trabalho, como, vários aspectos, como é, colocar seu trabalho de forma apresentável no papel, fazer um release, um orçamento, um, enfim são milhões de coisas que você tem que fazer pra produzir o seu trabalho. Então nesse sentido eu acho que não tem um direcionamento na forma de conhecimento, pode ser que tenha um direcionamento na forma ideológica: olha, ali pode ter um mercado de trabalho.

P: Tá.

R: Mas eu não sei se é um direcionamento, porque eu, eu conheço pessoas que fazem vários tipos de coisas como você citou. Tem espaço pra tudo né. Tem a pessoa que faz teatro infantil, tem a pessoa que faz circo, tem a pessoa que faz teatro adulto, tem a pessoa que faz contação de histórias e...

P: Você estava falando que você vive numa bolha.

R: É, nesse sentido que eu não tenho esse conhecimento nacional pra dizer assim olha existe esse direcionamento ou não.

P: Você fala assim que é a nível de Ribeirão que você consegue pensar, é isso? Ou estado de São Paulo, talvez?

R: O que eu noto de observação é que as pessoas que estão começando, tem esse desejo e essa curiosidade como se fosse até um fetiche. Nossa, eu quero apresentar no SESC, porque parece uma...algo legítimo, cheguei no SESC quer dizer que meu trabalho tem uma, uma certa importância. Mais nesse sentido. Porque é isso né, a gente já vive, já vive um movimento que não tem o apoio nem federal, nem estadual e nem municipal muitas vezes é, espontâneo. Tem esses editais que você tem que correr atrás, não existe assim ó, existe até uma coisa contrária, que artista é sei lá o que, é quase o bicho papão. Então é mais uma forma de você falar assim nossa, se eu tenho um ProAC, é como... não é à toa que chama prêmio, é como se fosse uma premiação, olha eu tenho um ProAC, eu estou reconhecido agora, eu sou reconhecido. Ah eu estou no Circuito do SESC, uau. Parece que o resto não tem importância, então nesse sentido pode ser que tenha essa coisa né ideológica, utópica aí de, eu trabalho no SESC, eu tenho ProAC. E é, e não deixa de ser o sonho da maioria, nesse sentido sim. Mas eu não sei se a formação, o estudo a produção seja pra esse sentido, eu acho até que seja carente.

P: Ah, ok.

R: Eu acho que podia até ter mais cursos que ajudasse muita gente a chegar nesses lugares.

P: Entendi.

R: Que o SESC também tem o outro lado, o SESC também, ele vai te contratar se você tem CNPJ, então, não é do dia pra noite que você faz um CNPJ, uma série de documentos pra você cadastrar no Sesc e uma história né, um currículo, uma estrada. Então, antes de você ir pro SESC você tem que se legitimar de alguma forma pra depois ir pro SESC.

André, 26 anos, cursou Técnico em Teatro e é estudante de Artes Visuais

PESQUISADORA: Deixa eu começar com uma perguntinha pra você. A vivência do palco não basta pra formar um ator? Você tem a formação no SENAC né? Pra que buscar a formação na escola?

ANDRÉ: Até quando, quando eu comecei o SENAC a gente tinha até seis meses, depois a gente já até já tinha tirado o DRT, então teoricamente eu busquei só por causa do curso mesmo, porque muita gente que formou comigo fez o curso pra ter o DRT sabe? Não foi o meu, o meu foco. E essa visão foi o que me ajudou também respondendo a pergunta se o palco basta. Não, não basta, a prática e os exercícios diários ali são muito importantes, inclusive é o que eu tenho sentido muita falta e estando no SENAC né, eu estudava à tarde tinha bolsa lá no técnico em teatro, eu conseguia participar simultaneamente em várias atividades assim da cidade, então eu saía do SENAC e ia pro SESC, ia pro Forte, ia pra Cerâmica, ia lá pro Santarosa. Então o que me complementou muito a teoria e a prática que eu via no curso, era assistir muita peça, era participar de outras oficinas, era ajudar outros grupos que eu fazia, como é que chama, contrarregragem e isso me ajudou muito a compreender tudo que eu estava estudando sabe?

P: Por que procurou o SENAC já que tinha o DRT?

A: Então, minha vontade, se eu fosse pensar, a minha vontade de fato, era fazer uma faculdade de Artes Cênicas, que eu tendo a pender pra esse lado mais acadêmico de conhecimento além do prático né. Acho que isso foi o que me motivou mais, e aí foi a opção que eu encontrei porque eu faço faculdade de artes visuais, eu pensei, bom, não preciso fazer uma faculdade só de teatro nesse momento, posso, sei lá fazer um mestrado na área depois e tal.

P: Você já terminou o SENAC né?

A: Já.

P: Você entende que a sua formação como ator continua?

A: Sim, com certeza

P: Como que isso acontece? Hoje?

A: Hoje, desde março tá meio, suspensa né. As atividades foram todas, mas...

P: Depois que você saiu de lá?

A: É então, quando eu formei eu fui meio, atirando, atirando pra tudo que é lado num bom sentido, num sentido de, de querer me envolver no rolê né, conhecer as pessoas que estão nessa área que é até um grande pesar no que eu, que eu enxergo, porque eu conheci isso tarde, depois que eu comecei o curso lá no Santarosa que eu descobri que existia esse movimento artístico em Ribeirão e isso é uma pena porque muita gente vive que nem eu aí e nem tá ligado, vai assistir um stand up quando vem para Ribeirão porque é o que chega de informação né. É, e então essa, essa questão de continuar para mim até relacionada a isso, no sentido de tentar mudar um pouco isso. Mas falando burocraticamente ali de carreira, profissão e tal, o que ajudou bastante foi essa, essa relação pessoal que eu construí com quem já está há mais tempo que eu né, então eu saí do SENAC e aí eu, a [atriz] me convidou junto com o [ator], a [atriz 2] tal, pra ser *stand in* do [ator 2] no [peça]. Eu tava acompanhando eles nas viagens do ProAC de circulação como assistente de produção, então, toda essa rotina de grupo que a gente vê pelos

backgrounds ali é experiência que conta, com certeza e, e uma uma das formas, e esse lance de que a educação para esse meio em Ribeirão Preto ela é limitada né. Antes a gente tinha a faculdade do Barão mas era uma faculdade particular né e mesmo assim era, era difícil acesso para todo mundo e, hoje tem o curso do SENAC que tem bastante bolsa só que no período da tarde à noite ele é majoritariamente pago. É, tem a continuidade de cursos do TPC e do Santarosa, mas o foco não é exatamente formar profissionais, mas não tem né. Acaba que coincide porque é uma área que, que e as pessoas que vão atrás acabam tomando, tendo vontade de seguir né. Mas não tem além disso em Ribeirão. É o que eu sinto falta e aí uma das coisas que que a gente está se propondo a mudar, que eu, a [professora], que é uma professora do SENAC, e o [ator 3], sabe o [ator 3]?

P: Sim.

A: Então a gente tá abrindo um espaço cultural que o foco é claro, ter apresentações e tal, mas a idéia é que com a expansão dele tenham cursos profissionalizantes de diversas áreas, é, da cena assim né. A gente pretende se inspirar muito no modelo assim do, da SP Escola de Teatro, que tem..

P: Que legal!

A: Escola de direção, luz, tal.

P: Já tem uma data?

A: Era março. E a gente está fazendo as coisas meio que tipo, um amigo quer gravar a gente vai lá, a gente quer gravar, a gente grava lá, mas aí a gente está esperando passar a poeira aí.

P: Que bacana, que bacana. Deixa eu entender uma coisa, você, é, você começou fazendo teatro no Santarosa? Foi isso?

A: É, antes disso eu tinha experiência, eu tinha feito tipo, na adolescência na escola e quando, é até engraçado que eu quando eu comecei lá no Santarosa foi pra fins terapêuticos assim, né. Então no primeiro dia de aula foi até esquisito no sentido de tipo, a molecada falando, ai eu quero ser ator, atriz e eu pensando, nossa, povo louco né.

P: Isso foi quando, você lembra?

A: Foi em 2017, super recente.

P: Que bom, que legal.

A: Só que aí teve, só que aí aquele lance né, o cavalo passa selado a todo momento na verdade na nossa vida, a gente que pula ou não e eu fui pulando em todos que passava né, então acabou que, que nesse pouco tempo, em 2018 eu tava contratado na, naquele projeto de [projeto] do shopping da companhia [grupo de teatro]. Então antes mesmo de ter o DRT eu tava contratado apresentando toda semana lá e foi até o que me ajudou a tirar o DRT porque eu não tinha horas de curso suficientes daí a moça da banca olhou tudo, viu que eu fazia artes visuais, que eu estava fazendo técnico em teatro. Ela falou ah, por que você quer tirar o DRT

agora, você está fazendo o técnico, você pode tirar depois, aí eu falei que era justamente por causa do contrato que eu tinha com a [grupo de teatro], precisava ter o DRT lá e tal. Ela: tá bom, mas se me prometer que não vai parar o curso.

P: Então, mas, tanto no Santarosa quanto no SENAC você teve contribuições lá...é... você teve momentos no curso, o curso proporcionou momentos que te fizeram pensar que depois que acabasse o curso do Santarosa ou o curso do SENAC você deveria continuar sua formação? Você tinha essa reflexão dentro do curso, que uma hora o curso ia acabar, mas que depois você deveria continuar sua formação? Eles proporcionaram isso, esses cursos?

A: Olha eu acho que é mais, falando assim exclusivamente do curso não, porque senão todo mundo que sai, sairia com essa vontade e muita gente sai satisfeito né então, mas é tipo, não foi por causa do curso que eu que eu senti que eu precisava de mais formação era por estar né como eu disse nessa pró-atividade do negócio e não se sentir satisfeito com o que o curso oferecia eu queria mais sabe? Então foi escalonando, tipo, saí do Santarosa, quero mais, vou no SENAC, e saí do SENAC quer mais, vou sei lá na onde (risos).

P: Tem uma coisa André, que é aquele ponto que é o insight do ator, a hora que você faz a cena você fala o gesto é esse do personagem, a voz é essa, a coisa do *insight*, sabe? Você acha que isso é facilitado ou é apurado pela formação do ator? Ou não tem nada a ver uma coisa com a outra?

R: Acho que sim, com certeza. Trazendo, fazendo uma metáfora por exemplo, sei lá, com um jogador de futebol, o chute dele perfeito na quinhinha do gol é de tanta repetição ele ter feito né então o exercício da voz por exemplo estou até meio, meio rouco pigarrento aqui que eu estou fazendo errado, estou tomando café aqui no seco. Mas exercícios vocais, por exemplo, tem que fazer todo dia né porque é um músculo como qualquer outro do corpo, então não adianta achar que no meio da peça você vai pá! Sendo que você não fez um alongamento, seu corpo não está preparado. Vamos supor, tem uma peça que a gente montou ano passado eu vou ter que pegar firme aí a questão do corpo depois, eu dei uma relaxada boa. Que eu saio correndo e dou uma estrela no meio do palco e caio e continuo correndo. E pra mim era de boa fazer isso, mas hoje já não é, vou ter que né, dar uma treinada.

P: Com qual grupo você faz esse espetáculo?

R: Com a [grupo de teatro 2], é o que a [atriz 3] dirigiu a gente no ano passado, o infantil.

P: Com a [grupo de teatro 2]?

R: [grupo de teatro 2], aquela que saiu lá do Santarosa, inclusive a [atriz 3] e o [ator 3] estão com a gente também, do [peça de teatro 2]. Aí... tudo Santarosa. Trazendo essa comparação, esse insight que eu compreendi é você ter a consciência de tudo que tá acontecendo assim você não tem um pé virado para o lado errado né, presente ali, com exercícios com certeza e com prática essa tá presente aí isso tudo bem.

P: Hoje você está, atualmente, pós estudo, pós formação na escola né? É que hoje a gente está num momento de pandemia, mas você, você está envolvido com a abertura desse centro cultural, além dele você está em alguma outra rede de estudo, de trabalho, de política atualmente?

A: Estou acompanhando bem a questão do da articulação artística, do meio artístico aí em prol da Aldir Blanc, mas não digo que seria política, seria mais uma organização, é política por causa da finalidade, mas é uma organização 100% sociedade civil em, em conversa com as secretarias de cultura e tal e o Fórum da Região Metropolitana de Ribeirão Preto que eu tenho participado das reuniões também que a gente tem buscado essa, né, trazer a região de forma, porque a região metropolitana, ah você sabe, você estava no encontro né, lá do, do SESC. E aí tem acontecido online essas reuniões em prol de unir as 34 regiões da cidade né e como eu posso eu estou ajudando nesse sentido, mas grupo de estudo, a gente tem feito criações audiovisuais dos grupos que eu participo. Não chega a ser um grupo de estudo teórico assim, mas a gente passa por um processo de criação, *brainstorm* pra levantar os temas, é, e cria, concebe os vídeos de forma coletiva sim.

P: São processos artísticos esses?

A: Isso, é. E aí e agora a gente tá na na pegada pra escrever pro ProAC né?

P: Ah ok, está aberto nesse momento né?

A: É

P: E você acha que esses grupos que você mencionou, é, a articulação do Aldir Blanc, o regional daí, da, região metropolitana e seu trabalho artístico com os grupos, tudo isso você acha que ajuda na sua formação? Estar nesses grupos?

A: Então, sim porque é muita troca que envolve também de gente que está há muito tempo na área e que tem conhecimento que às vezes o acadêmico também não supre né. Às vezes é meio que isso também, por isso que a gente sai do acadêmico querendo mais e mais, porque tem coisas que é prática também né, não tem jeito. Se os grupos me, a minha formação, é então, mas pensando na minha formação, sei lá, acho que não, é mais no sentido de como eu compreendo minha formação também né. Eu acho que se formar artista é, é ter uma sensibilidade de olhar pro mundo e você não ter isso em relação à política é controverso né.

P: Você acha que a cultura, é, pessoal do artista, do ator no caso, contribui no processo formativo, pelo que você está falando.

A: Sim, é. São referências que se acumulam né, pontos de visão críticos sobre a sociedade ou sei lá sobre, acho que contribui sim.

P: No começo da nossa conversa você tinha falado que é importante, você saia do SENAC, ia pro SESC, ia pro SESI, pro Santarosa assistir. Ser um espectador assíduo é importante para um ator? (afirmando com a cabeça) Você acha? Ou não?

A: Olha, eu acho que sim, pra mim é, foi muito importante, não sei se via de regra pra todo mundo, mas eu acho muito importante sim porque você tem referên... é o que eu acabei de falar, ter referência né de, mesmo sendo, eu me imagino mesmo

sei lá quantos anos fazendo teatro, eu vou ta assistindo ainda porque eu vou querer saber o que as pessoas tão fazendo por aí né. E acompanhar, sei lá é tudo questão de acompanhar o tempo né, inclusive a, até agora, hoje em dia tenho acompanhado os espetáculos online, claro que tem muita coisa que é complicado, dá até um negocinho aqui, mas tem umas coisas muito louca e criativa que eu falo olha, essa pessoa está de parabéns. E coisa assim, que pela limitação tecnológica, que às vezes não é todo mundo que tem esse conhecimento, mas aí você vê a execução de alguém que sabe fala nossa, é massa e se for ver até bobo né, só não é comum de pensar.

P: Ok, você falou com os grupos que você está trabalhando hoje, a abertura do centro cultural né, você pensa em, ter um espaço pra é, enfim, ter uma formação profissional, oferecer várias atividades, e você quanto ator aí, como articulador cultural, mas, principalmente como ator, como você pensa a formação do seu público, não em, naquele sentido de vou formar público, vou trazer público pro teatro, em número.

A: Sim, é, eu me preocupo muito, muito com isso, principalmente no projeto [projeto].

P: Qual, é o do [shopping], ou não?

A: Que é o do [shopping], exatamente, porque é...

P: Você pode falar um pouquinho como ele funciona?

A: Ah tá, ele é um projeto que acontece, acontecia né, todos os domingos no shopping com espetáculos para a família, infantil, porém pensado para toda a família pra, pros pais também terem interesse de ir né, levar as crianças, só que muitas vezes caía em alguns lugares controversos em relação até ao que eu aprendia né, então, por ser muito comercialização sabe? E às vezes a gente ter que, sei lá, mascarar algumas coisas e seguir uma linha de raciocínio que não dá mais hoje em dia, então às vezes eu me sentia mal com isso sim, no sentido de que eu estava formando uma opinião errada sobre certos assuntos. Ainda mais sendo crianças, isso me preocupa mais ainda né, porque minha experiência trabalhando com criança vem de antes de ser, de ser artista, de dar aula e tal, que eu faço trabalho com recreação infantil desde bem mais novo né. E então isso me preocupa bastante porque as crianças gostavam bastante do trabalho, os pais se divertiam bastante, mas era, raso sabe? Então às vezes isso me preocupava sim, no sentido de me preocupar com a formação que eu estava passando.

P: E você vê a necessidade, estava falando aí do ProAC, mesmo a escola, todo o seu percurso, você vê a necessidade de buscar conhecimentos fora do campo artístico, sei lá, direito, contabilidade, administração, pra fazer a gestão da sua carreira, como ator, enfim, pra levar sua carreira como artista?

A: É, fora do meio artístico, é fora mas é dentro né, que são cursos de produção que eu tenho feito, mas noção de economia eu acho que todo mundo tem que ter, porque envolve. Muito. A gestão da caixa de um projeto por exemplo, é, prestação de contas, então ajuda muito você ter, não digo nem que eu precise saber disso tudo né, mas se ter no grupo ali né, considerando a realidade de Ribeirão aí que tem

muito teatro de grupo assim né. Tendo no grupo a pessoa que consegue entender melhor umas leis, o outro que consegue gerir uma tabela melhor, o outro que escreve melhor já dá uma liga boa nesse sentido.

P: O curso de produção é online é isso? De produção cultural?

A: Isso, é, atualmente eu tenho feito online.

P: Um curso de produção que vão trabalhar tudo isso, vão trabalhar tanto a escrita, quanto o financeiro, a venda, eles fazem todo esse trabalho da produção mesmo?

A: Sim

P: Ou é alguma coisa específica?

A: É esse curso agora que está rolando ele é voltado para a escrita do ProAC né.

P: Tá.

A: Mas em outros momentos, tipo, dentro do SENAC mesmo a gente teve momentos de se preocupar com produção também, então a gente estudou ProAC, a gente organizou umas rodas de conversa sobre produção pra ter, pra ter essa troca de quase uma oficina né, teve duração extensa, aí de umas quatro, cinco horas. Então esse ponto de conhecimentos já me agradou desde o começo porque eu gosto de organizar as coisas, sabe? A gente foi participar de um festival em Pindamonhangaba que eu fui atrás do rolê todo, não sei se é porque o pessoal que estava no grupo era mais novo, e às vezes demora pra maturizar essa visão de que as coisas às vezes precisa de alguém ir atrás da burocracia né.

P: Com qual grupo?

A: Com o [grupo de teatro 3], o que estudou no SENAC.

P: Você acha André, que é, pensando de uma forma geral os atores profissionais de Ribeirão, não precisa dar nome, tal. Mas de uma forma geral, você acha que é, existe um direcionamento na formação dos atores e das atrizes profissionais daqui prum padrão exigido, é, pelas entidades que são empregadoras. Então tipo assim, as pessoas se formam meio que pra um padrão ProAC ou pra um padrão SESC? Você acha que isso acontece? Ou não?

A: Um padrão ProAC, é eu acho que às vezes nem é a questão da formação do ator né, mas a concepção das obras serem pensando nisso né. No sentido, ah, vou fazer essa peça aí mas essa peça pra SENAC não vai rolar, então a formação do ator é bem individual, do ator, da atriz, é individual nesse sentido de que acho que não influencia nisso, mas na hora de conceber um projeto é o que tem que pensar senão não vende né. Porque se for depender de bilheteria em Ribeirão Preto o pessoal está ferrado.

Clarice, 37 anos, graduada em Serviço Social e Letras

PESQUISADORA: Eu queria saber da sua formação como atriz, como ela aconteceu?

CLARICE: Ela aconteceu assim, eu sempre tive vontade de fazer teatro. Eu nunca tinha ido ao teatro, então eu não fui uma criança que frequentou teatros, mas eu sabia que eu queria fazer isso, não me pergunte como. Então, na escola eu pedia pra que a gente pudesse fazer tal, mas sempre estudei em escola pública e nunca teve um incentivo. Assim, a professora falava: ah, você quer fazer teatro? Pode fazer, pode montar querida. E eu fui fazendo as coisas assim, desbravando e chamando os colegas pra fazer coisas e dirigindo as pessoas sem saber o que eu estava fazendo. Aí com quinze anos eu vi que tinham as Oficinas Culturais né, porque eu procurava, eu precisava fazer coisas gratuitas, porque eu não tinha dinheiro pra pagar. Então eu comecei a acessar as Oficinas Culturais que eram na Casa da Cultura já, no Morro do São Bento e na época as oficinas eram muito frequentes e muitas delas tinham uma duração longa, não eram uma oficina de um dia, de uma semana, tinham oficinas que duravam meses e isso formava ali uma galera muito a fim daquilo e que ficava assim meio que se sentindo um grupo mesmo. Então eu fiquei fazendo oficinas por muito tempo ali na Casa da Cultura e a gente tentava aquela coisa de teatro amador e adolescente de montar grupos, vira e mexe encontrava alguém doido pra dirigir e faziam apresentações. Aí quando eu tinha de dezessete pra dezoito anos, então basicamente eu fiz oficinas e workshops, então tudo o que tinha na Casa da Cultura e SESC eu estava envolvida. E aí quando eu tinha de dezessete pra dezoito o Dino me chamou pra fazer parte de um espetáculo dele, que era [peça].

P: O Dino Bernardi?

C: Isso, o Dino Bernardi, de Ribeirão Preto, da [grupo de teatro]. E aí a gente ficou com esse espetáculo. Estreiamos em 2001 e a gente apresentou ele até 2004. Antes disso, antes do Dino me chamar pra compor o elenco desse espetáculo, o Fred que era um professor que estava em Ribeirão também ele, se não me engano estava fazendo não sei se o mestrado dele, ou uma pós em Brecht e também chamou alguns alunos ali da Oficina Cultural pra compor esse trabalho dele pesquisando, fazendo uma pesquisa sobre o Brecht e sobre o [peça 2]. Então a gente fez uma pesquisa e estreiou esse espetáculo também, na Barão de Mauá e depois fizemos algumas outras apresentações pontuais assim. Depois eu entrei, o Dino me chamou e eu entrei pro [grupo de teatro] e a gente ficou com o [peça] de 2001 a 2004. Isso a gente apresentava em Ribeirão, no Projeto Teatro de Bolso Infantil que era o projeto que tinha no Theatro Pedro II e algumas cidades da região, Sertãozinho, que eu me lembro, Guariba, a gente viajou um pouco pela região assim. É... SESC a gente a gente fez também, se não me engano Bauru, São José do Rio Preto, enfim. E aí, a partir disso eu fui sendo convidada por outras companhias a integrar espetáculos, mesmo com o Dino fiz muitos outros trabalhos com a [grupo de teatro], fiz leituras dramáticas, outros espetáculos e assim foi. Então, é isso, por enquanto, nessa resposta. (sorri)

P: Se a gente for voltar lá naquele comecinho que você falou, você tinha interesse pelo teatro, você não lembra de onde? Você realmente não lembra de onde, se foi assistindo televisão, se foi, você não sabe como esse interesse...

C: É, o que a minha família me conta é que desde sempre eu tinha essa vertente de... a minha brincadeira era apresentar comerciais, gravar comerciais, fazer comerciais para o espelho pegando os produtos que tinha na penteadeira da minha mãe. E eu me lembro que a minha brincadeira em casa era apresentar programas, então eu enfeitava a sala como se fosse um cenário, apresentava o programa, fazia do (risos) amassador de feijão meu microfone, e essa era minha brincadeira. E eu realmente assim, eu não frequentava teatros e nem nada disso, e eu falava para as professoras da escola: “eu quero fazer teatro”, mas eu não sabia de onde isso... realmente não sei de onde isso veio.

P: E esse interesse que você tinha pelo teatro, ele continua hoje?

C: Ele continua, ele continua. Com o tempo, assim, como eu fui trabalhando com o teatro durante todos esses anos, já começou a abrir uma vertente para o audiovisual porque a gente está numa cidade do interior né. E quando começaram a surgir pequenas produções, as produções até de publicidade mesmo, e aí foram buscando atrizes e aí alguém me indicava pra um trabalho ou outro. Então, também eu tenho feito publicidade há muito tempo assim, claro que numa escala menor porque a gente está numa cidade do interior e a gente não tem tanta produção assim, mas isso também acontece. Hoje, hoje até com a pandemia né, por conta da pandemia que a gente vem há mais de um ano enfrentando, ficou só no audiovisual né, a gente não tem feito nada de teatro, mas o trabalho de audiovisual continua assim.

P: E pensando nessa formação que você teve na prática, né pelo que você me falou agora, se você fizer uma análise crítica dela, dessa trajetória profissional e de formação que aconteceu ao mesmo tempo, o que você acha que poderia ser melhorado? Poderia ter acontecido de uma forma melhor? E como é sua expectativa da formação de um ator de uma atriz de teatro, como uma boa formação?

C: Eu acho que sem dúvida isso falta né, porque eu penso que talvez eu não tive um direcionamento teórico então como eu era muito próxima às pessoas que estavam estudando artes cênicas, a gente trabalhava junto inclusive em espetáculos, eu via que assim, me faltava um direcionamento teórico assim, de quais obras ter acesso, em qual momento, uma cronologia de autores e de épocas. Isso a gente vai buscar meio que na marra assim, mas então falta esse direcionamento. Tanto dessa parte teórica quanto da parte de execução do trabalho de ator como no trabalho de corpo, que tudo parece assim, que como a gente não teve, eu não tive uma formação.

P: Desculpa, cortou um pouquinho, você falou tanto o direcionamento teórico quanto o que?

C: Quanto de trabalho de corpo e de voz.

P: Trabalho de corpo e de voz, tá.

C: Porque eu penso que aí você busca que meio que na marra, então você busca na hora de fazer o espetáculo. Então você busca nos ensaios uma preparação que não,

que talvez não, que pudesse, eu penso que ela poderia ser melhor né. Poderia ser melhor, então assim, às vezes o trabalho de voz poderia ter sido mais bem feito, o corpo poderia estar mais desenvolvido, mas ao mesmo tempo eu penso que eu tenho também essa visão: tem pessoas que se formaram, que estudaram e que não sei dizer por que acabaram não atuando tanto quanto eu, então é preciso também colocar numa balança né assim, é preciso ter as duas coisas, eu penso. É legal você ter toda a formação teórica que você passa, sei lá, por quatro anos de faculdade e continuar executando também para que isso não se perca.

P: Quando você fala que não estão atuando é que não estão trabalhando como atores e atrizes, não estão praticando o exercício do ator, é isso? Foram fazer outra coisa, outro tipo de atividade, é isso?

C: É, eu penso que sim, penso que não tiveram a oportunidade de fazer tantos espetáculos né, não tiveram tanta vivência de palco e de rua também né, que eu tive, acabei não falando mas eu tive a vivência do [grupo de teatro 2] também que eu faço parte desde 2007 e que é apresentação em qualquer lugar que seja possível assim né que a gente se apresenta, praça, ponto de ônibus, Unidade Básica de Saúde, é uma vivência interessante também que foi me enriquecendo profissionalmente, mas a gente sempre vai querer mais, a gente sempre vai achar que falta e falta mesmo dessa formação que eu não tive.

P: Você tem uma graduação?

C: Me graduei em Serviço Social e depois tive uma segunda graduação em Letras.

P: Você trabalha como professora e como assistente social hoje?

C: Hoje eu trabalho como assistente social, eu trabalho com várias coisas na verdade. Eu trabalho como assistente social...

P: Ao mesmo tempo.

C: É, ao mesmo tempo, continuo trabalhando como atriz e na área da educação eu sou tutora no curso de Serviço Social quando ele é realizado à distância eu faço esse acompanhamento desse aluno atualmente dentro de uma universidade particular.

P: voltando no trabalho de atriz e na sua formação de atriz, você disse que seu preparo nunca acontece... seu trabalho de corpo, de voz muito acontece pra determinado espetáculo, de fato é isso.

C: É isso. Pode falar.

P: Não, complementa.

C: Eu ia complementar que assim, tudo faz parte do repertório do ator, então assim, se eu pudesse ter essa formação que eu não tive, claro, obviamente ampliaria meu repertório e isso pro ator é uma ferramenta de trabalho importantíssima, então aquilo que eu trago de vivência, de experiência, de leitura e de vivência depois eu vou colocar em prática em cena, então assim eu vou buscar mais recursos. Penso eu que teria mais recursos na hora de criar personagens.

P: E hoje trabalhando como atriz você acha que essa sua formação continua?

C: Como assim? não entendi.

P: Porque você continua trabalhando como atriz, hoje não por causa da pandemia não no teatro. A sua formação continua ou ela parou, você acha que está suficiente até onde você chegou?

C: Não, eu acho que nunca para, nunca para, na verdade quando a gente, eu sinto particularmente quando a gente fica um pouquinho sem atuar, parece na verdade que a gente perdeu a mão de tudo assim e que precisa recomeçar, mas nunca para, não. Eu acho que é um saco sem fundo a gente, que vai ter que caber mais.

P: E como a atriz identifica que é o momento de se aprimorar em alguma coisa? Você tem um trabalho de voz, você tem um trabalho de corpo, mas quando você identifica que é necessário o aprimoramento de alguma coisa específica como isso ou uma determinada teoria? Como você consegue identificar isso?

C: Eu particularmente penso que até hoje eu me mantive atuando por conta dos convites das pessoas. Os convites das pessoas que querem montar um espetáculo, que estão pensando em fazer tal produção e elas me convidam. Eu tenho essa noção que pouco partiu de mim, pouco partiu de uma produção minha e uma idealização minha, então eu sempre recebi convites. E aí eu penso que assim, será que estão me convidando para a mesma coisa sempre e eu gostaria de fazer outra? Se eu gostaria de fazer outra eu preciso estudar essa outra, pra me aprofundar nessa outra né, então eu faço essa medição assim, para o que estão me chamando para trabalhar? Ou, estão me chamando pouco pra trabalhar? (risos) É uma régua que eu coloco. Estão me chamando só pra isso, ou não estão me chamando pra isso.

P: Você se considera uma atriz profissional?

C: Eu me considero uma atriz profissional.

P: Como você... desculpa. Fala pra mim o que é experiência no teatro pra você?

C: A experiência no teatro é uma das mais ricas assim pra carreira do ator e é uma experiência que você leva pra vida em qualquer área em que você vá atuar, eu acho que ter uma experiência de palco e de vivência de teatro, te coloca num lugar de... a palavra não é conforto, mas te coloca num lugar de saber como executar alguma coisa. Ao mesmo tempo, o teatro te dá uma sensação de “eu não sei o que vai acontecer” muito boa. Eu falei isso outro dia com pessoas que eu trabalho com audiovisual, eu falei olha, foi um trabalho legal, tal, a gente gravou mas nada se compara pro ator quanto estar no palco. Você ter uma resposta imediata daquilo que você faz, você acaba o espetáculo, ele não tem mais como ser igual, você não tem mais como corrigir o que deu errado e nem como fazer de novo o que foi bom porque ele é único, então é essa sensação, nenhum outro trabalho, eu penso que nenhum outro trabalho do ator realiza, porque é indescritível.

P: Nenhum outro trabalho que não seja o trabalho de ator, é isso?

C: Nenhum outro trabalho que não seja o trabalho do teatro. É diferente de você fazer um filme, de gravar alguma coisa, é bem diferente.

P: É uma experiência de palco? Você acha que dança pode trazer isso também?

C: Eu acho que sim, eu acredito que sim. Eu acho que é uma experiência de palco porque ela é única né, ela é ao vivo. Outro dia eu ouvi uma frase interessante que era, por conta do que estamos vivendo era: “eu sou da época que o teatro era ao vivo” (risos). Eu achei interessante.

P: É, até tem ao vivo, mas não é mais...ao vivo. Dá uma saudade né Clarice?

C: (simula choro) Deprimiu...

P: Que dó (risos). A gente conversando aqui, você falou, eu estava lembrando aqui, que você falou do... estou indo e voltando, desculpa.

C: Eu gosto assim (risos)

P: Então tá bom... que você começou a fazer Oficinas Culturais, você procurou cursos gratuitos e a Oficina Cultural oferecia na Casa da Cultura e o Dino Bernardi, que já trabalhava com uma companhia profissional, era isso? Quando ele te chamou?

C: Isso.

P: Em que momento você se profissionalizou?

C: É uma excelente pergunta porque é muito, muito interessante isso. Quando a gente estreou o espetáculo do Dino, esse que eu estreei com dezessete pra dezoito, a gente estreou em agosto, em setembro eu fazia dezoito e saiu o folder do espetáculo e tava a ficha técnica, atores. E aí eu vi o meu nome, eu pensei, eu sou atriz. (risos) Foi muito louco isso. E sempre rolava essa discussão, principalmente de quem vem do teatro amador é assim, sempre rola essa discussão, é profissional, não é profissional né. E eu penso assim, se hoje eu vendo o meu trabalho, se as pessoas compram, eu acho que isso é uma medição né de ser profissional ou não, se eu coloco preço no meu trabalho e tal, mas é uma linha muito tênue né de, esse momento de olhar o folder e ver meu nome na ficha técnica marcou muito pra mim.

P: E você era jovem né, dezessete pra dezoito anos.

C: É.

P: E pesquisa no teatro, o que é pesquisa no teatro pra você?

C: Então, eu penso que essa é uma coisa que me falta né. Acho que isso responde muito das suas perguntas assim, acabei que não me aprofundei em nada. Eu acabei indo pro humor porque os caminhos foram me levando, eu sempre conto também que eu queria ser uma atriz dramática (risos).

P: Você fala e ri (risos).

C: Eu queria, eu queria. Não sei, acho que a adolescência tem muito disso né, de você querer botar pra fora seus dramas e eu queria ser uma atriz dramática (risos)

mas aí eu vi que não, não rolava né. Não rolou. Então assim, não sei te dizer se minha pesquisa é o humor, mas que até que ponto eu me aprofundei pra dizer que eu tenho uma pesquisa, não sei.

P: Agora, pensando nessa coisa do artista né, e aí você falou que desde pequena tem essa coisa.

C: É.

P: De fazer um papel. Pensando no artista assim, quais são os motivos que levam o artista vir a público?

C: Eu acho que é a vontade de dizer. Que não basta dizer pra quem está pertinho de você. Você quer dizer pra todo mundo, você quer dizer, você tem alguma coisa a dizer. E às vezes, quando você está começando você nem tem tanto o que dizer, mas alguém quer dizer e precisa da sua, você é uma ferramenta. Então às vezes alguém te chama, você é convidado pra um trabalho porque alguém quer dizer alguma coisa e aí você é uma ferramenta que a pessoa precisa dizer e aí depois você vai vendo a sua potência de poxa, mas eu também quero dizer alguma coisa e então você pode falar não, esse trabalho aqui eu não quero fazer. Porque não tem a ver comigo, não é isso que eu quero falar, eu quero falar isso. Isso eu acho que vai, você vai ganhando com o tempo.

P: Você acha que a formação humana, a formação cultural do indivíduo é importante para o ator?

C: Eu penso que, o que a gente quer, é que todo mundo tenha acesso a isso, é que todo mundo reconheça a sua cultura, saiba o que é, que faz parte da sua cultura, que acesse outras culturas, que tenha acesso a tanta produção que tá aí sendo feita, tem tanta gente dizendo, tem tanta gente cantando, pintando, o que a gente quer é que todo mundo acesse. E aí a gente tem... mas infelizmente a gente tem essa noção de que o grande público ainda tá longe de acessar por vontade própria, ainda tá acessando aquilo que estão deixando ele acessar ali né, manipulando e não acessando por si.

P: Mas pro ator, você como atriz, você acha importante ir a exposição, ver outras peças de teatro, ou isso não é relevante pra você enquanto atriz?

C: Eu acho que é muito, muito relevante. É muito importante, justamente para que você tenha repertório. Quanto maior meu repertório enquanto atriz, quanto maior a minha referência, mais rico é o meu trabalho no final. Se eu estou no raso eu só vou conseguir falar do raso né. Então quanto mais a gente acessar de shows, de eventos, de exposições eu acho que enriquece muito o trabalho.

P: Você falou quanto maior minha experiência, menos eu fico no raso. Como você relaciona experiência com o fato de ir em uma exposição ou ler um livro, ver um espetáculo?

C: Porque tudo aquilo que você vê, tudo aquilo que você acessa vai pra dentro de você, mesmo que você não saiba como naquele momento. Às vezes não é nem no dia da exposição, nem é quando você termina o livro. Aquilo fica em você né, em

algum momento ele brota. Então a gente tem que ir igual Pac Man comendo tudo assim ó (risos) pra ficar gordinha de conhecimento.

P: E como que é o, essa é a última pergunta

C: Ah, agora que eu estou gostando (risos)

P: Como é o trabalho do ator na sala de ensaio? Quando você entra lá pra construção de um personagem, como isso se dá? Porque pra quem não é ator, a gente pensa, a pessoa entrou ali e vai testar o corpo, vai testar a voz, mas a gente escuta falar em entrega, como é esse processo de estar na sala de ensaio, de conseguir trazer uma personagem, uma personalidade que não é sua, como é que é isso?

C: O ensaio é tanto prazeroso quanto sofrido assim, eu acho. Eu acho um pouco sofrido. Porque às vezes você lê, tem a referência do seu texto, você tem a referência do trabalho do ator que está com você tal e você fala, mas eu não tenho nada ainda. Pra por aqui. Não é ainda né, mas você tem que por algo, você tem que por. E aí de repente você se esforça, tal, põe um negócio e alguém fala não, não é isso não, joga isso aí fora, me dá outra coisa (risos). É um trabalho muito sofrido, eu acho. Eu acho que ensaiar é sofrer (risos), ensaiar é sofrer, ensaiar é sofrer. Mas é bom também.

P: Então o melhor acontece no palco, como você falou.

C: Com certeza, o melhor momento é o palco, é inigualável.

P: Obrigada, ajudou muito, muito obrigada

Olga, 31 anos, graduada em Letras e em Biblioteconomia

A entrevista teve de ser realizada em dois dias, por problemas recorrentes de instabilidade de ambas, pesquisadora e entrevistada, com a internet.

16/04 – primeiro encontro

PESQUISADORA: Como é que pintou pra você o interesse no teatro, na sua vida, como é que começou isso?

OLGA: Tá, foi desde pequena na verdade, eu sempre tive uma tendência a gostar de coisas artísticas, pintura e tal e aí... de história, de contação de história, minha mãe era bibliotecária, então ela sempre me levava muito pra essa área assim da literatura, das artes, me...enfim, ela me influenciou bastante nisso assim. E aí eu também gostava de brincar de teatrinho e... falava teatrinho né, quando era pequena, inventar estória, inventar jogo, inventar música...

[internet cai]

O: Ai, eu cá, que parte eu parei, Érica?

P: Você falou que você gostava de fazer teatrinho, você falou “fazer teatrinho, ó o nome”, você falou que você gostava de inventar música, de fazer... de fazer isso... parou aí.

O: Isso, de inventar jogos, estórias, enfim. Mas o contato assim com o teatro foi na escola, eu estudava no Colégio Nossa Senhora Auxiliadora e lá tinha as atividades complementares que era o teatro né, a partir da oitava série com o Zé Maurício e...

P: A partir de qual série? Desculpa, cortou

O: Na oitava, foi meu primeiro contato com jogos teatrais, esses processos de jogos teatrais mesmo, do teatro. Que só quem faz teatro que sabe desse lugar de jogos, porque a maioria das pessoas acha que é só ir lá decorar texto e apresentar. Não, esses jogos fazem parte da nossa trajetória né. E aí eu tive oportunidade de fazer com o Zé Maurício.

P: O Zé Maurício Cagno, né?

O: É, isso, ele mesmo. E aí eu, nessa época eu era bem tímida assim, eu não tinha muitos amigos sabe, na escola.

P: Ah... tá...

O: E aí eu lembro da gente fazer essa aula, não continuou o grupo na oitava série, depois eu fui voltar no primeiro colegial. E eu lembro muito que eu estava nessa aula do Zé e eu não tinha, não conhecia, não é que eu não conhecia, não tinha muitos amigos ali, mesmo que estava naquela turma, tal. Mas eu lembro muito bem assim de... de a gente ter feito improviso lá e todo mundo aplaudiu. Aquilo pra mim foi assim... que era uma época que eu estava me sentindo muito mal assim enquanto criança, nessa transição assim de criança pra, é pré-adolescente, aquela coisa. E aí ter essa, sabe, de repente eu descobri ali que, nossa, pode ser que eu tenha talento pra isso, sabe? E aí eu lembro nesse mesmo dia, como minha mãe era bibliotecária e era à noite se não me engano, é, era à noite, no contraturno da escola que foi essa, essa aula de teatro, primeira aula de teatro. E a minha mãe esperou na escola, na biblioteca pra gente poder ir junto, pegar o ônibus e voltar pra casa né. Ah, inclusive isso eu falei, ela era bibliotecária da escola onde eu estudava, que era a Auxiliadora.

P: Tá...

O: Então ela me esperou ir lá e tal. E aí o Zé Maurício passou assim no corredor da escola e falou, fez um gesto pra minha mãe e falou assim, olha a sua filha tá de parabéns ela tem... eu não lembro as palavras certo, mas aí tipo ela mandou muito bem, foi uma coisa assim, sabe? E aquilo nossa, aquilo aqueceu meu coração de uma forma, nossa aquilo, e aí depois enfim, essa turma não rolou, eu não sei o que aconteceu, mas, foi a única aula e aí depois no colegial, no primeiro ano, no colegial abriu de novo a turma de teatro com o Zé Maurício e aí sim a gente, aí foi o meu primeiro espetáculo e tal e aí eu comecei a gostar mais ainda e aí ter o primeiro, a primeira experiência de estar em cena né, no palco do Auxiliadora, nesse lugar de

entender bem né, de entender... que eu digo assim, ter um contato com uma coisa que a maioria das pessoas numa idade, por exemplo de quinze, dezesseis anos não tem né, de conhecer um pouco de iluminação, de estar no palco, da madeira e as brincadeiras de teatro e técnicas e tal, enfim. Aí eu fiz, no primeiro e segundo ano, no terceiro não fiz teatro. Apresentei duas peças, a primeira foi No Reino do Ronco, que acho que inclusive foi o Zé Maurício que escreveu e a segunda foi Sonho de Uma Noite de Verão. É isso. Bom, é isso. Olha só gente, dá vontade ficar falando.

P: É bom né... mas aí, de lá você prestou, prestou vestibular pra quê depois?

O: Eu prestei vestibular pra psicologia.

P: Tá

O: Porque assim, eu não sei, acho que era de repente um preconceito meu sabe? Eu não via, apesar de, de gostar muito e ter tido essa experiência e tal e não ter conseguido, porque assim, depois que, que eu não fiz mais teatro na escola né, vamos dizer assim, que eu me formei e fui fazer cursinho, prestei vestibular, não passei na primeira logo depois do colegial e fui fazer cursinho e tal, sempre tinha esse, sabe, esse chamado, assim, essa vontade de fazer alguma coisa nesse sentido, mas não necessariamente de faculdade. Eu acho que eu não tinha a noção assim de, de que eu poderia trabalhar isso de uma forma, eu não sei, acho que eu não tinha consciência, não trouxe isso pra consciência sabe?

P: Então como foi sua formação no teatro? Se não foi nesse momento, como foi que ela aconteceu?

O: Então tá, vamos lá. Aí, depois disso, nessa fase de cursinho que eu estava, eu estava muito socializando assim, com outras pessoas de fora da escola e isso me abriu muito a cabeça pra muitas coisas, não pra isso, mas abriu pra muitas coisas

[internet trava]

P: Oi, voltou!

O: Voltou?

P: Voltou e voltou com uma imagem ótima

O: É minha internet com certeza

P: E a imagem estava ruim, voltou ótima. Você falou que você estava no cursinho e você começou a se relacionar com pessoas de fora da, do cursinho e sua cabeça começou a abrir. Não exatamente pro teatro...

O: Isso, mas assim, pra me sociabilizar, sabe. É... e eu sempre passava ali perto do Ribeirão em Cena.

P: Você fazia cursinho ali perto, ã....

O: Isso, porque era ali no Objetivo que eu fazia cursinho, eu sempre passava ali.

P: Legal

O: E as andanças com os amigos e aí vai ali na praça Sete, ficava lá conversando e tal. E aí eu vi que estava as inscrições... nem conhecia, nem tinha ouvido falar. Eu não sei se o Zé Maurício falou, mas eu não lembrava assim se ele, porque assim o Zé Maurício era do Ribeirão em Cena também. E aí eu não, é... eu vi lá uma faixa, inscrições abertas. Teatro, curso de teatro e tal, é... fazer o teste e aquilo assim, me, mexeu comigo, sabe? Eu falei assim, gente... sabe, eu preciso fazer, eu vou fazer isso. Aí eu, sabe, eu fui, fiz a inscrição e, e dentro daquele nervosismo, aí passei né. Fiz o teste lá, tinha que decorar um texto tal. Passei e aí fiz o curso regular que era, era primeiro um ano e depois passou pra dois anos, aí eu fiquei dois anos lá. Só que assim, meu dia inteiro era lá praticamente porque nessa época eu não trabalhava nem nada... ah tá, aí antes (inaudível). Aí nesse processo todo, eu não lembro exatamente quando, eu desisti do cursinho, porque eu... eu desisti, falei assim, não quero. É... enfim. E aí eu resolvi fazer uma faculdade paga. Que aí na Barão de Mauá, fazer Letras.

P: Ah, Ok... tá.

O: E aí eu fiz Letras, só que aí eu estudava à noite, Letras, nessa época eu não trabalhava.

[internet trava]

O: Gente!!

P: Ah, voltou! Hoje está, hoje está pulando a sua internet.

O: Não sei se é porque passou um avião aqui (risos), não sei se isso tem a ver se não... Foi bem na hora assim

P: Então falando que você fazia Letras à noite, você não trabalhava e ficava o dia inteiro lá no Ribeirão em Cena.

O: Ficava, eu, por exemplo, eu fazia o curso à tarde

P: Tá

O: E aí à noite eu ia direto pra faculdade a pé né, ali pra Barão.

P: Eu achei que você fazia, que você fazia Artes Cênicas no Barão, você fez Letras.

O: Na Barão, não fiz. Inclusive até pensei, será que a Érica tá pensan...bom, enfim.

P: Não, eu sabia do Ribeirão em Cena.

O: Não sei se isso implica em alguma coisa na sua...

P: Não, não.

O: Não né?

[internet trava]

P: Oi? Travou de novo.

O: Érica não acredito. Oi!

P: Você quer sair e voltar?

O: Vamos tentar? Vou tentar sair e voltar, perafí.

P: Tá, eu vou ficar aqui.

(Olga sai da sala e retorna)

O: Será que vai melhorar?

P: Agora vai! Agora botei água benta aqui, vai dar tudo certo (mostra copo com água)

O: Então.

P: Viu querida, então você estava fazendo Letras à noite...

O: Eu estava fazendo Letras à noite e o Ribeirão em Cena à tarde.

P: ã-hã.

O: Só que aí passava fim de semana, a gente passava no Ribeirão em Cena. Durante cin... eu fiquei no Ribeirão em Cena durante cinco anos. Dois como...

P: Nossa...

O: É. Dois como, no curso de teatro.

P: U-hum (afirmativo com a cabeça)

O: E os outros com outras peças e trabalhando, porque aí depois no segundo ano, o Gilson me convidou pra trabalhar lá como, como é, com elaboração de projeto.

P: Ai, que, que legal!

O: Então ai, é, aí eu não saí de lá, então minha vida era lá e aí mesmo que eu não, que a gente, assim, não tenha sido uma, vamos colocar, uma formação oficial né, porque não é reconhecido o curso pelo MEC, nunca foi né. Mas era, era muito forte todas as vivências que a gente teve lá sabe? Era tudo muito intenso e muito e ah, enfim. Bom, eu, eu acho que inclusive de um conhecimento bem sólido sabe, as pessoas lá e tal, as pessoas que davam aula. Experiências muito ricas. E aí tá, e aí eu fiquei esse tempo lá e tal, com espetáculos. A gente apresentou muitas vezes, por exemplo vários espetáculos que tinham porque o Gilson ele tinha isso, de conseguir apresentações. Então por exemplo [peça 1] a gente apresentou 80 vezes, sabe, uma coisa assim.

P: Nossa

O: O [peça 2] umas 35, 40 vezes assim (inaudível) então foi uma, foi um bom palco assim pra mim, pra minha formação de, foi um bom período de ah, entender, enfim foi meio que, foi meio que uma formação ali na prática, sabe?

P: Sim.

O: E aí tá, eu fiz Letras, concluí e tal e depois, bom, depois que eu saí do Ribeirão em Cena me chamaram pra [grupo de teatro]. O Renato me indicou pra companhia e

aí eu fui trabalhando em outras coisas, fui sendo convidada também pra trabalhar, também como produtora e em outras peças, enfim. E aí eu, eu entrei em Biblioteconomia (risos). E aí você vai falar, cadê a formação de teatro oficial né. Aí depois eu comecei, porque eu só trabalho com teatro. Eu trabalho com produção de teatro, sabe? Produção artística, cultural. Por que que eu não fui fazer Teatro? Mas eu sempre, como eu já era, já fazia tão, já era tão minha vida, sabe? Estar no palco e, eu falei assim eu não sentia nem vontade de entrar numa nova faculdade, de Teatro. Eu não sei. Por que eu falava assim, gente, já é a minha vida, sabe? Eu, eu respiro isso durante todo o meu dia. Literalmente, porque às vezes, por exemplo ali no Ribeirão em Cena a gente entrava oito saía onze horas da noite, meia noite, sabe. Isso de segunda a segunda. De ensaiar, domingo, sábado, enfim... Então eu falei assim, se for fazer uma outra faculdade, eu vou fazer algo que complementa já minha vivência no teatro, aí por isso que eu fui fazer Biblioteconomia, que eu me interessei pela parte cultural do curso e tal e falei assim, não, isso aqui pode agregar muito na minha parte de produção. E é, hoje está se refletindo no meu trabalho principalmente de produção né, de produção cultural.

P: Então, além da Biblioteconomia você buscou outras formações pra dar subsídios pra sua carreira? Outras formações fora da área, da sua carreira artística? A formação de produtora em algum curso fora, de administração, de contabilidade, alguma coisa assim?

O: Teve uma época que eu fiz bastante curso, curso assim oficina, sabe? Lembro que eu fui pra Barretos, tudo o que tinha aqui em Ribeirão até mesmo região eu ia, eu fazia. De captação de recurso, *crowdfunding*, elaboração de projeto, enfim, produção cultural, eu estava fazendo tudo assim, estava fazendo tudo que aparecia, que tinha. Participando de, por exemplo, era num Circuito Sesc de Economia Criativa, eu participei, aquilo abriu minha cabeça pra muita coisa. Sabe, estava sempre fazendo cursos, bastante cursos curtos, mas nada assim de uma formação extensa né como uma graduação.

P: Agora voltando um pouquinho pra área artística, você se considera uma atriz profissional?

O: Sim, acho que mais por conta do DRT (risos), que foi o processo né, que é o registro. Mas eu me considero sim Érica, porque apesar de não ter tido uma formação reconhecida pelo MEC, vamos dizer assim, mas eu me considero sim, porque eu já trabalho profissionalmente há alguns anos né, enfim. Bom, eu acho que a gente tem que se considerar um pouco mesmo. Assim, mesmo que, ah, por mais que eu não tenha tido essa formação oficial tenho muito tempo ali acumulado de palco sabe, então eu me considero sim.

P: Legal! E o que pra você é pesquisa no Teatro? Você falou de vários trabalhos que você fez, o que que é pesquisa?

O: Tá. Tem, acho que mais forte assim, acho que a gente podia aproveitar e até falar de frentes de pesquisa, de repente. Mas por exemplo, a maior no teatro que eu vejo é a pesquisa pra conclusão, pesquisa do processo criativo pra construção cênica. E aí eu vejo muito essa pesquisa pra iniciar uma peça, pra iniciar a construção de uma

peça teatral, por exemplo. Eu acho que é uma base de pesquisa, a maior base de pesquisa eu acho, não sei. Pera aí, deixa eu só tirar esse barulhinho que fica aqui no final... (mexe no computador), que é de levantar a maior quantidade de elementos possíveis a partir de um tema que quer ser tratado dentro de uma peça de teatro. Então, levantar artigos que falam sobre o tema, primeiro assim, a pesquisa, a gente vai montar uma peça. O que que a gente, qual que é o tema que a gente quer levantar nessa peça... ah é, que nem, por exemplo, a gente tem um espetáculo infantil sobre o tema LGBT, por exemplo. Tá, esse é o tema, aí, como que a gente vai conversar com crianças sobre um tema que dificilmente chega até elas por qualquer via, sabe? E sendo cuidadoso, um lugar extremamente cuidadoso. Então dentro disso, por exemplo, a gente levantou imagens, a gente levantou literatura, artigos, vídeo, os filmes e tal. Isso mais pra uma pesquisa de mesa, vamos dizer assim, pesquisa de referência.

P: Tá.

O: E depois a outra pesquisa que é a pesquisa do improviso, em cima de todo esse material levantado, de ah, acho que isso entra, acho que essa literatura cabe, esse (inaudível) cabe, essa imagem é legal pra construção de um cenário, isso é legal a gente ter em mente quando for pra cena. Ah tá, aí depois a pesquisa na parte de improviso, na parte cênica mesmo. Que é a relação entre os atores, troca de personagem, jogos e dinâmicas dentro dessa temática, sabe, de improviso de fala, de improviso de gestos, improviso de trabalhar os corpos. Essa pesquisa corporal de como que os personagens se movimentam, quem são eles, como eles se colocam, enfim.

P: E como é pra você essa coisa, está falando sobre essa construção toda e aí, como é pra você essa coisa, você está falando que é essa pesquisa, essa construção de um outro que não é você? Quer dizer você tem, você tem ali um personagem, você tem todo esse material que você falou, mas você vai construir um outro andar, um outro falar e uma outra personalidade que não é a sua. Como é que é isso pra você, como é que é essa construção? Como é que é ir pra sala de ensaio com esse desafio?

O: Tá, vou elaborando aqui. Eu acho, fazer um outro personagem envolve, eu não sei nem, como que vai, estou elaborando agora mesmo porque, enfim, não é uma coisa que eu não tinha pensado, mas acho que, enfim. Nessa, nessa formalidade não, tento te explicar melhor. Eu vejo muito um exercício de empatia, sabe porque eu penso assim, quando, se a gente tem esse exercício de se colocar no lugar do outro, por mais dolorido que às vezes seja assim, sabe, é como se aquilo fizesse parte de você também, então eu acho que a gente não consegue oferecer nada que já não esteja na gente. Então, por exemplo, se eu vou fazer um personagem diferente, um personagem diferente, um personagem que não é e não sou eu, que não tem nada a ver comigo, que é um, por exemplo, que é uma criança, que é um menino e tal, mas tem pontos em comum e sentimentos em comum. Então a partir dos sentimentos você consegue ir elaborando os sentimentos daquela personagem, você consegue ir elaborando. Quem é essa personagem? Ir desenhando essa personagem, sabe. Criando a personagem a partir dos sentimentos que você

conhece, sabe? Eu vejo muito assim. Até hoje assim, eu nunca fiz um personagem que eu pensei. Até por isso que é mais complicado falar assim. Ah isso não tem nada a ver comigo ou eu não sei como que, não sei como que eu vou fazer, porque a gente tem esse processo também né pra chegar até esse, essa outra figura que não é você. Mas até chegar essa outra figura que não é você, você colocou muito de si, você se identificou muito com essa outra figura que está sendo criada.

P: Entendi, mas às vezes você chega também com alguma coisa e o diretor fala não, não é nada disso e aí né (risos)

O: Com certeza.

P: Você tem que reconstruir alguma coisa que você trouxe porque não, não era aquilo...

O: Não tem nada a ver.

E e O juntas: É...

P: Não, diga.

O: Não, não, não, pode falar Érica.

P: Pensando... voltando de novo, eu vou e volto, desculpa.

O: Imagina.

P: Pensando na profissional que você é hoje, faz pra mim uma, se você conseguir, queria que você trouxesse uma avaliação crítica desse percalço que você me contou como foi. Ai meu deus, o cachorro vai latir... Como foi essa, esse percurso que você teve, então você passou pelo, você conheceu, você teve um despertar na infância, aí você passou pelas aulas do Zé, depois você foi pro Ribeirão em Cena e depois começou a trabalhar em outros grupos que você foi convidada. Em todos os trabalhos que você foi fazendo ali, faz uma análise crít... por favor se puder fazer uma análise crítica disso, como isso foi acontecendo pra profissional que você é hoje. Como foi a contribuição desse caminho pra profissional que você é hoje.

O: Eu te confesso Érica, que assim, eu sinto muito que até agora ou até uns três anos, uns três anos atrás assim, a minha, esta minha carreira vamos dizer assim, a minha trajetória profissional ela foi muito orgânica, num sentido assim de não, não foi uma coisa assim, aí vou sair da faculdade agora o que eu faço? Não, isso já era, já foi sendo construído assim, meio que uma coisa engatando na outra, sabe? Como eu sempre fui muito empenhada nisso sabe, eu acho que as coisas, de estudar, de querer estar no teatro, de querer fazer, de querer mostrar o meu melhor, de eu querer cair de cabeça nisso, uma coisa foi puxando a outra. Então eu não consigo virar e falar assim, aí lá atrás eu fiz isso porque eu sabia que isso poderia acontecer. Não. Tanto que às vezes eu olho pra trás e falo assim gente, eu acho que se eu tivesse planejado, nada aconteceria do jeito, sabe? Eu tenho muita gratidão inclusive por essa trajetória toda. É tenho muito, agradeço muito, por estar nessa trajetória. Não sou famosa nem nada (risos) e nem, não é o que eu almejo ter assim. Não queria (inaudível), não. A gente queria mas não é falando assim ah eu quero ser famosa. Não, eu quero continuar no teatro, podendo falar, fazer, encantar outras

peessoas, inspirar outras pessoas, porque isso também foi o que me pegou assim, na trajetória sabe? Das pessoas vim pra mim e falarem eu te assisti, e depois de, teve uma pessoa na verdade né, virou e falou assim eu te assisti na escola, que ela era aluna mais nova, na escola Auxiliadora e por conta de você eu quis fazer teatro. Porque eu vi você no [peça 1], te assisti. E aí eu tipo, eu não consigo, é, eu não sei até se isso é bom ou se é ruim, mas eu não consigo ver, eu fui indo, eu fui seguindo conforme as circunstâncias sabe? Conforme aquilo que me ofereciam e me chamavam, que eu estava perto, que, foi bem orgânico.

P: Mas pra você existe assim, como seria uma boa formação na área? A experiência não é uma possibilidade?

O: Sim, é eu acho, porque a gente, sempre por exemplo quando eu reencontro meus amigos que até hoje a gente tem amizade, o pessoal lá do Ribeirão em Cena, a gente conversa sobre isso. Que a formação que a gente teve, que foi muito prática, dificilmente é encontrada em outro lugar, em um curso acadêmico, sabe? Com essa força que a gente teve, porque a gente teve, como se a gente tivesse tido uma formação em teatro de grupo né, formação em teatro de grupo, em coletivo, em você está aprendendo ali a apresentar, meio técnicas de interpretação, só que você tem que limpar o palco depois, porque outra pessoa vai usar, sabe? Que é uma coisa por exemplo que na faculdade é uma coisa que a gente às vezes não tem, essa preocupação, esse comprometimento com o espaço. Então a gente era muito comprometido com esse lugar do teatro e tal. E eu acho que eu sincera... não é... é que não sei... mas vendo um pouco dessas outras experiências que eu tive, acadêmicas de formação, eu acho que a formação por exemplo que eu tive no Ribeirão em Cena, ela era muito mais completa, nesse sentido humanitário da coisa, sabe? Que era muito mais, muito mais completa porque você tinha que dar, era uma coisa não individualista, justamente pelo contrário, era extremamente coletivo, tudo, tudo, tudo, tudo era extremamente coletivo. Até mesmo o estudo às vezes individual você, não era só individual, porque você estuda ali em casa, está lendo um artigo ou estudando seu texto, quando você chegava na cena ou no improvisado em cima daquele texto ou pra passar, aquilo, aquilo se modificava pelo olhar do outro, matéria assim.

P: (inaudível)

O: ã? Pode falar.

P: Não, pode complementar.

O: Não, só isso, não sei se eu respondi, mas...

P: Você está, que agora você está falando assim, ah a formação era... Você acha que a sua formação continua ou ela já está completa?

O: Não, eu acho que continua. É que eu falo formação porque foi aquele periodozinho que é o Curso Livre, que eu ganhei um certificado né, aquela coisa.

P: Tá. E como que acontece... (falam juntas, Olga inaudível) Oi?

O: Não, é isso.

P: E como que acontece a continuidade da sua formação, agora que você já é... desde quando que você... desde quando você atua? Desde quando você... quando você fez o curso no Ribeirão em Cena? Quando você fez o curso?

O: Eu não sei o ano exato, acho que eu concluí acho que em 2009, eu acho.

P: Tá, por ali.

O: Eu acho, eu sou péssima com número, com data (risos) sabe, ah o ano tal... só posso te falar melhor depois de dar uma olhada ali nas... posso te passar melhor, mas acho que foi 2009.

P: E burocraticamente, você tem o DRT desde quando, você sabe ou não?

O: Eu acho que desde 2010, 11.

P: Que foi logo em seguida?

O: É, foi no segundo ano que eu estava no Ribeirão em Cena.

P: Ah, ok

O: Foi no próprio curso sim.

P: Você já comprovou pelas apresentações que você fazia lá né?

O: Segundo ou... é, foi no segundo ou eu já tinha concluído e daí eu fiz o DRT depois, enfim. Eu lembro que quando eu fui fazer o DRT a gente tinha muito material, já tinha muito porque o Gilson era jornalista e ele tinha muito material de imprensa, tinha um calhamaço assim (mostra com a mão), a gente tinha feito já várias apresentações, mas a gente saía sempre em muito lugar assim...

[internet cai e não volta, a finalização da entrevista é remarcada via WhatsApp]

20/04 – segundo encontro

P: A gente tinha começado ontem, até dei uma olhadinha, ontem não, outro dia né, até dei uma olhadinha pra ver de onde a gente tinha parado... a gente estava falando de formação e você falou que você está continuamente trabalhando e tal. Como você identifica a necessidade de aprimoramento fala não, isso ou a determinada coisa preciso aprimorar. Como você consegue identificar isso no seu trabalho de atriz?

O: De.. mais de atriz né ?

P: É.

O: Ah...nossa que pergunta difícil. É... olha, na prática mesmo, nas apresentações e nos ensaios às vezes vem isso do tipo, nossa, é, por exemplo, na parte de... corporal eu preciso melhorar sabe, na parte de treinamento físico eu preciso melhorar porque isso querendo ou não faz uma diferença pro trabalho de ator e atriz. Então, fica sempre aquela coisinha atrás da orelha assim de tipo, eu poderia ter mais tempo pra me dedicar né a procurar por exemplo curso, pra mim assim, por exemplo que essa parte corporal está mais me pegando ultimamente assim. De

nesse tempo, por exemplo, agora de pandemia que a gente ficou parado, sabe, e não ter tanto assim, aquela, aquela, aquele rigor de ter uma frequência de ensaios, então a gente se encontra uma vez na vida, faz um ensaio. Assim, faz pouquíssimos ensaios, só pra apresentar, e isso é diferente né é uma realidade que não é. A gente ensaia, ensaia, ensaia, ensaia, ensaia o máximo. E aí isso sempre me vem à cabeça de, é, de procurar de repente curso, procurar curso online que agora tem bastante ainda mais com o ProAC Lab, sabe? Tem bastante coisa, oficina acontecendo online que possa trabalhar essas falhas, essa, dar uma reciclada né. Enfim, não sei se eu te respondi Érica.

P: Não, acho que sim, é, se você consegue identificar, pelo que eu entendi do que você falou, na hora que você está em cena, que você precisa usar você fala opa, aqui está faltando. É isso, não é?

O: Exato, é. Ou assim, nossa, nessa situação, por exemplo assim, alguma cena. Isso geralmente é durante o ensaio ou na apresentação mesmo ou pós apresentação eu falo assim nossa, determinada cena eu poderia ter sido mais ágil, eu poderia, é, ter prestado mais atenção no meu corpo, eu poderia ter tido outra percepção, sabe, que às vezes um treinamento por fora, uma coisa por fora ajuda. Então geralmente é ensaio, palco que você conhece onde você precisa melhorar.

P: Eu não lembro se a gente falou disso, da sua carreira, da sua trajetória profissional. Você falou, começou lá no Ribeirão em Cena e depois como ela desenvolveu, Olga? Você foi trabalhando onde, com quem?

O: Bom, eu fiquei lá no Ribeirão em Cena durante esse período e não, enfim, acho... bem em seguida que eu saí do Ribeirão em Cena, eu recebi o convite da [grupo de teatro] pra fazer parte da Companhia, pra integrar a Companhia e, por indicação de um dos professores do Ribeirão em Cena, porque a Companhia estava precisando de uma nova atriz, alguém pra integrar o grupo e aí eles perguntaram pro Renato Ferreira, que era professor também da Barão, deles né, era professor deles. Perguntaram pro Renato se ele conhecia alguém que, é, enfim, queria entrar numa Companhia, que seria bacana, enfim. Aí eles me chamaram e deu super certo, aí tanto, são meus parceiros até hoje, vai fazer o que, seis anos, eu acho. É seis, isso mesmo. É aí tá, aí dentro disso eu fui, é, eles estavam na Casa das Artes e aí na Casa das Artes eu conheci os outros grupos na Casa das Artes, tive mais contato porque quando a gente estava no Ribeirão em Cena, é um universo parale... é uma bolha né. A gente não tinha, não tinha muito contato com outros grupos. Só, lógico, ia assistir os espetáculos, mas muito difícil assim, muito. Então eu saí de lá e fui pra [grupo de teatro], querendo ou não eu conheci mais pessoas e ampliei assim meu leque de possibilidades aí. Por exemplo, as pessoas foram me chamando para outros trabalhos me convidando pra, pra outros espetáculos, convidando principalmente pra produção. E aí foi basicamente isso. E aí me convi... eu integrei o coletivo [grupo de teatro 2], primeiramente como produtora e depois como atriz animadora. Aí eles me convidaram, a [grupo de teatro 3] me convidou pra um espetáculo que eles iam fazer, a Leitura Dramática que eles iam fazer no SESC. Então também fui trabalhando com outras pessoas. É isso.

P: Hoje você está com a [grupo de teatro]?

O: Hoje estou com a [grupo de teatro], no [grupo de teatro 2], aquele teatro lambe-lambe e a gente está começando, tentando engrenar um outro grupo de teatro de animação, que esse é meio que, foi idealização minha assim, porque há alguns anos que eu venho querendo estudar o teatro de bonecos fazendo cursos, oficinas também. Uma oficina, a gente fez em 2018 uma oficina de construção de marionetes com o Grupo Pigmalião lá de Belo Horizonte, foi muito rico assim pra mim, foi muito interessante. E aí chama [grupo de teatro 4] e a gente ainda tá assim, a gente tem alguns projetos engavetados, esperando alguma aprovação ou até mesmo uma coragem maior de fazer independentemente, de fazer de forma independente. É mais difícil porque a gente querendo ou não, se, ah a gente se limita às nossas funções que rendem verba né? Então fazer, construir um espetáculo do nada, sem um apoio, sem um incentivo, é muuuuito mais difícil, muito mais complicado do que qualquer outra coisa, sabe, então é esse meio, a gente fica assim meio de sobreaviso, ah (inaudível) ProAC, vamos tentar, vamos tentar e tal. Tentamos o ano passado entrar no ProAC, não conseguimos aí esse ano vamos tentar de novo.

P: O edital de montagem né?

O: É, aí basicamente nesses três, nesses três núcleos. Fora os de produção que aí é outra história. Que assim eu ligo muito...

P: Você também trabalha como produtora.

O: Isso

P: Você ia falar que você liga muito o seu trabalho de atriz com o seu de produção? Não?

O: Isso, exato. Eu acho que uma coisa veio muito com a outra. Eu acho que tudo, na verdade, desde lá no Ribeirão em Cena eu tive essas duas coisas atreladas, então quando eu estava apresentando um trabalho eu também estava atuando, sabe? Quando eu estava... eu falei... produzindo, desculpa. Enquanto eu estava produzindo...

P: Produzindo (risos)

O: Produzindo, criando projetos, eu também estava atuando. Então, ah, o grupo me chamou mas eu também estava como produtora e me convidou como atriz e aí sabe, muito atrelado assim.

P: É...

O: Pode falar

P: Uma coisa com a outra... é, o que pra você é experiência no teatro?

O: De. você diz, de sensações, emoções ou de experiência mesmo de carreira, sei lá.

P: Quando eu falo assim, ah experiência no teatro, o que vem na sua cabeça?

O: Ai (risos) muita, muita dor (risos)

P: Dor?

O: É muita satisfação. É muito contraditório, é muito contraditório porque é, por exemplo, apesar de ser, eu não me vejo trabalhando com outra coisa a não ser isso sabe, a não ser teatro, produção. E... só que é muito difícil assim, tanto questão né, a gente já sabe, então tanto pelas questões financeiras, pela questão de, da falta de, de certeza, a gente não tem certeza de absolutamente nada. A gente está com um projeto agora e a gente depois pode ficar sei lá quanto tempo sem e não ter dinheiro às vezes pra nada. Então a gente precisa de uma organização, um rigor que é muito grande e também a gente não desapega... é uma coisa que eu sempre falo assim, sempre converso com os meus amigos principalmente aqueles que não, não são dessa, da área, enfim das artes, da cultura, enfim. Você tem um trabalho, você vai lá entra tal horário e sai tal horário, chega em casa você muitas vezes, não estou falando de todos, mas na maioria das vezes você descansa, porque é seu, né, é seu período de descanso. A gente, a gente fica 24 horas por dia, pensando nos nossos projetos, pensando no nosso trabalho, pensando em ganhar dinheiro, pensando em, né, então, ao mesmo tempo que muito doloroso porque essa loucura que a gente precisa de correr atrás de muita coisa pra conseguir erguer, tirar os nossos projetos do papel, causa uma ansiedade que às vezes é ruim. Que às vezes não, que é muito ruim. Só que a satisfação de, de a gente conseguir estar fora de um circuito, estar fora de um tipo de trabalho, sabe, que não é, que apesar de ser dolorido, que apesar de ser, ele... ah, como que eu vou explicar? Não é um, é uma outra lógica de trabalho. Você trabalha ali com pessoas num nível criativo, emocional, às vezes você não consegue desvincilhar por exemplo um trabalho de um projeto da parte das relações interpessoais, você não consegue porque faz parte do projeto, faz parte das construções criativas o que é o outro, o que não é, as brigas o que que, o como o outro é, que afeta no trabalho, no processo criativo, é uma mistura muito louca de situações assim. E é lógico, eu fico pensando dessa parte da ansiedade que eu falei, se existisse um respaldo, aí tem, dentro disso tem o atravessamento do preconceito né, porque a todo momento parece que você está querendo, querendo não, mas você está precisando provar pras outras pessoas que não são daquele ramo que você trabalha, que aquilo é um trabalho e que aquilo é remunerado. Quantas vezes eu já ouvi de pessoas, mas você ganha pra isso? Sabe, e eu postei claro, você não ganha pra trabalhar? Você acha que eu trabalho igual uma louca... pra não ganhar... porque é teatro? De onde você tira isso? Enfim. Então fora isso tem esses atravessamentos que às vezes, às vezes dói sabe, às vezes dói porque além de você estar em toda essa luta tem isso de às vezes família assim né, de não entender o seu trabalho, de não entender, de falar por que você não procura um, um concurso, vai fazer um concurso, você é tão inteligente... Eu não consigo me imaginar (risos) eu não consigo. Acho que você travou pra mim.

P: (inaudível)

O: Eu falo assim, gente, mas é totalmente contrário de um concurso o que eu faço, é completamente o contrário, eu acho, eu não sei. Eu não con...eu não sei, eu não sei.

P: (inaudível)

O: Ã?

P: Que loucura...

O: É

P: Você está criativa o tempo todo né, como você vai ficar atrás de uma mesa batendo carimbo...

O: Pois é, eu ia ser, a gente já tá assim, eu vejo assim, nessa questão da experiência. A gente já procura essas experiências justamente porque esse tipo de trabalho é, é muito enclausurante pra gente, eu acho. Eu acho que quem entra nesse mundo das artes, da... um pouco, é um pouco dessa rebeldia sim de se, de não querer se limitar a esse lugar. A gente pode sofrer, pode, sabe que a gente conseguiria um emprego com muito mais remuneração, sei lá eu, nem sei também, estou aqui viajando, mas é, a gente sabe, faz isso justamente pra não ser essa pessoa, pra não estar nesse lugar porque é sufocante. Eu não consigo me ver num lugar batendo carimbo e tá, voltando pra casa e descansando em paz. Eu não (risos), sei lá, não sei. (risos)

P: Você falou nisso, você falou da relação das pessoas e essa, e essa relação que o artista tem dessa rotina criativa e tudo o mais. O que que faz, Olga, uma atriz, eu, o que leva uma atriz a vir a público?

O: Nossa...

P: O que faz vir a público...

O: Faz a gente ir ao público?

P: É, nossa última pergunta, é, o que faz ir a público?

O: É... ô Érica, eu acho, falando da minha trajetória, lógico né, não posso falar de outra coisa. É... eu sei, assim, que desde pequena, não sou a melhor pessoa do mundo, não sou assim ah, mas eu sempre tive, desde pequena um negócio assim de, uma preocupação, um pensar sobre o todo, sabe? Não estou falando, não exageradamente, mas por exemplo, eu era uma criança que (som de fredda brusca), nossa! Que pensava muito em, no meio ambiente, sabe? Eu era uma criança que pensava, que gostava de estar perto de muita gente, que é, por exemplo, meus pais eram, tipo super politizados assim, eles, querendo ou não eu estava sempre nesse meio assim de, de conversas sobre política e tal. Era tudo petista, viu? (risos) Era tudo petista, que se encontrava pra falar, que se encontrava pra falar da...

P: Que legal!

O: Fazer...

P: Que experiência...

O: É, então desde pequena assim. Eu tenho uma foto no comício do Lula menina, de eu dormindo assim nas bandeirinhas, tá escrito Lula, Erundina e eu cheia de colante assim (faz gestos mostrando cabeça e o corpo). A gente era essas crianças que ia, que era tipo..

P: Que legal!...

O: Que ia junto e Lula Lá e Lula estrelinha no peito e ouvindo, ouvia nossos pais conversando e tal, que veio muito de um movimento da igreja, porque elas eram da igreja então eles tinham. Nessa, desde a, da época da ditadura, teve uma parte da igreja, da Teologia da Libertação, de padres que faziam esse movimento de, assim, de ser mais voltado pra libertação né, essa coisa mais subversiva, mais voltada pra questão... e eles foram meio que herdeiros disso, sabe? Então eles se encontravam pra conversar então eu, é, enfim. E aí isso eu, sempre, não sei, sempre me chamou essa questão de me, de igualdade, sabe? De, principalmente de ouvir, por exemplo, quando era pequena ouvia muito as músicas latinas, do Chile, enfim, lembro que isso me emocionava, quando falava do coletivo. Talvez naquela época eu nem sabia, nem ligava e tal, mas falar dessa questão de igualdade pra mim me tocava de alguma forma, sem consciência muito. E aí eu penso assim que esse lugar de querer falar ao público também vem de uma questão às vezes até egoísta mesmo, egóico mesmo, de querer mostrar assim a sua verdade, o que você pensa sobre o mundo, expor para as outras pessoas numa tentativa de mudança de né, aí eu penso que isso é em tese bonito e em tese né, egóico né, você fala ah, enfim, outra coisa contraditória também. (alarme de celular ao fundo). Você pode ficar à vontade também viu Érica. Acho que você está mutada.

P: Não... oi, está me vendo?

O: Sim. Deu certo?

P: Não, desculpa, um negócio aqui que nem é meu

O: Imagina

P: Você acha egóico, foi o que eu entendi? Você pegou uma preocupação social e acha que isso é egóico? (risos)

O: Não, é complicado, eu acho que estou mais confundindo do que... É porque às vezes, várias vezes eu já me questionei sobre isso, sabe? Porque, é, desde o começo, desde o meu primeiro, da minha primeira experiência no palco com o teatro, essa questão social, isso lá na escola mesmo, com o Zé Maurício, essa questão social vinculada ao teatro, essa questão política vinculada ao teatro sempre foi levantada, em todos os trabalhos. Em todos os meus trabalhos e todos os trabalhos que eu participei existe essa preocupação com uma mudança coletiva, com uma mentalidade mais igualitária, com uma quebra de preconceitos, tudo. Eu vejo assim, nossa atuação, ir ao público está muito ligada a isso, à quebra de preconceitos, a quebra de barreiras, quebra de limitações. E a gente sempre se pergunta, tem a questão do processo, a autocrítica né, a gente tem sempre que se perguntar se aquilo, se eu estou fazendo, enfim, a gente se pega falando, será que sou eu Olga querendo mostrar ao mundo que eu sei das coisas e tá, sabe? Tem isso, querendo ou não, é contraditório por causa disso, ao mesmo tempo que a gente acredita que tem que por a boca no trombone e autocrítica sobre os motivos da realização, idealização do projeto trabalho criativo e por si só qualquer ação cultural, qualquer atividade cultural já transforma um espaço, já transforma, falando ou não de questão social, falando ou não arte pela arte sem necessidade de ser

utilitária já é um espaço de transformação e... Ai, me perdi na linha do raciocínio, mas acho que é isso assim, então acho que a gente vai ao público pra isso também, pra que as pessoas tenham, eu sempre pensei isso assim, de que eu gostaria muito que as pessoas tivessem a oportunidade que eu tive de ter o contato com o teatro da forma que eu tive. Que a gente sabe que não é a realidade, mas isso é a Olga falando porque isso é tão, foi tão especial pra mim, algo tão forte pra mim que porque que não é uma oportunidade pra todo mundo, sabe? Por que que, então você vai ao público pra dividir um pouco disso também, sabe, tentar inspirar ou tentar é, sei lá, emocionar, que é um, enfim, é isso.

P: Obrigada Olga pela sua contribuição, me ajudou muito, muito.

Maria, 32 anos, graduada em Artes Cênicas

PESQUISADORA: Eu queria saber como surgiu na sua vida esse interesse pelo teatro, como apareceu na vida?

MARIA: Nossa, eu... foi na escola né, na primeira etapa. Eu sempre fui muito expansiva, muito faladeira e tudo o mais e aí na escola, acho que estava na terceira ou quarta série, se não me engano, com a professora de Artes, de Educação Artística, ela pediu pra gente montar um teatro falando da dengue. E na época eu não tinha interesse em fazer, mas eu organizei tudo, eu achei um grupo de pessoas pra fazer, eu escrevi o texto, eu dirigi, eu fui montando tudo. E aí a coisa ficou tão legal, assim o processo que a professora foi acompanhando, foi tão bacana que ela marcou um dia na escola pra todo mundo assistir, pros pais assistirem e virou um evento na escola. Só que eu não participava, eu fazia tudo, eu dirigia, eu fiz o texto, eu organizava os ensaios, mas eu não participava. No dia da apresentação, a menina que fazia a principal, ela teve uma crise de pânico e não entrou. Não teve coragem porque tinha muita gente, porque... acho que ela ficou com medo e não entrou. E eu como tinha feito o texto, tinha ensaiado, era a única que tinha condições naquele momento de substituir ela. E eu fui. Menina, parece que eu nasci foi um negócio extraordinário assim pra mim, é uma lembrança muito real ainda assim, na minha, na minha cabeça. A sensação que eu tive das pessoas, e era uma comédia, das pessoas dando risada, das pessoas se surpreendendo com aquilo. E ali nunca mais parei. Saí dali, montei um grupo de teatro com aquelas pessoas que faziam. A professora começou a pedir teatro de todos os temas centrais dos bimestres aí. E aí eu não parei mais. Aí, todo mundo da minha família já entendia que era aquilo que eu queria fazer, eu lembro um pouco antes de, de sair do colegial a minha família falava, ah a Maria vai ser atriz, a Maria vai fazer faculdade pra ser atriz. Então nunca nem foi uma questão nem pra mim e nem pra minha família. Quando eu... quando chegou na época do vestibular, eu já sabia o que eu queria fazer, todo mundo já sabia, não tive essa questão de ficar em dúvida nem nada, já comecei a prestar Artes Cênicas é... vim parar em Ribeirão porque na época eu prestei na entrar na UFOP, estava na última fase, meu pai faleceu, na semana que eu tinha que ir pra, pra fazer a prova da última fase e aí eu não fui, eu desisti. E aí eu quis, e aí depois daquilo eu quis fazer uma faculdade próximo porque a minha

família é de Orlândia, eu sou de Orlândia e a Barão de Mauá na época ainda tinha o curso. Falei ah vou fazer particular, eu vou ficar aqui próximo e aí fui parar na Barão de Mauá e me formei em Artes Cênicas aqui em Ribeirão.

E: E esse interesse, ele continua?

M: Hoje, você está perguntando?

E: É, esse encantamento, esse interesse.

M: Eu tenho um encantamento profundo. Eu tenho um encantamento, mas eu, eu tenho consciência que apesar da faculdade ter sido um processo muito importante de formação, obviamente né, eu costumo falar pras pessoas que a minha maior formação não foi a faculdade que me deu, foi o Dino Bernardi. Porque logo no segundo ano de faculdade, o Dino me convidou pra entrar na companhia, na [grupo de teatro] e estando dentro da faculdade eu já entrei em uma companhia profissional. O que eu aprendi dentro da companhia, eu descobri que a faculdade nunca ia me ensinar. Então, diferente da maioria das pessoas que, da minha turma pelo menos, que não teve a experiência de estar dentro de uma companhia, esse processo de formação - e eu percebia a diferença da minha formação com a deles - por conta dessa prática, muitas pessoas saíram dali e elas não, não sabiam certo como se encaixar no mercado porque tinha que começar uma companhia do zero. Porque geralmente ou você tem um contato de alguém que já tem uma companhia ou é muito difícil você começar do zero, as portas se abrirem, você ter apoio, você ter abertura nos espaços de cultura como SESC, como SENAC, tudo o mais. Então eu entendo que a minha formação foi metade Barão de Mauá, metade Dino Bernardi.

E: E como é que foi isso, assim... você entrou na faculdade... como é que foi esse processo formativo? Aí a partir do segundo ano além da faculdade você foi também com a [grupo de teatro] e como desenrolou daí até...

M: Quando eu entrei na faculdade, a maioria dos nossos professores, eles estavam engajados em companhias né, e a gente admirava, assistia os trabalhos. E quando eu assisti o trabalho da [grupo de teatro], que na época foi o [peça], nossa, eu fiquei apaixonada pelo trabalho. E aí eu comecei a perseguir o Dino. Eu falei Dino eu, me deixa trabalhar na sua companhia de estagiária, eu faço papietagem, eu faço o que você precisar, faço carreto, faço contrarregragem, o que você estiver precisando. E aí depois de um tempinho ele começou a montagem do [peça 2]. E aí ele me chamou, mas ele me chamou pra poder ajudar a fazer os bonecos, porque era um espetáculo que tinha muito adereço, muito boneco, muito, muito cenário. Na época ele ficava lá no Kaiser e aí ele falou, se você quiser você pode entrar pra ajudar a fazer a confecção dos bonecos. E aí eu entrei. E aí é muito engraçado porque esse processo do Dino é sempre assim, ele sempre chama você pra ajudar e se você tem uma constância ali, se você tem uma presença, quando você menos imagina ele te joga em cena. Então os bonecos que eu ia fazendo ele falava assim vai lá pra cena, deixa eu ver como é que fica o boneco. E aí no meio disso eu acabei entrando no espetáculo e foi um processo doloroso pra mim porque na época já tinham pessoas que eram formadas, tinha o [ator], a [atriz], a [atriz 2] que hoje está no SESC. É um

grupo de pessoas que já tinham se formado, já estavam muito pra frente de mim e o Dino exigia muito. E muitas vezes eu saía do ensaio chorando porque ele falava assim isso aqui não é teatro de quarta série! Não é desse jeito! E era terrível, ele mexia com meu ego, com meu orgulho de uma forma terrível porque você vem pra faculdade e isso é uma característica, todo mundo que vai fazer teatro na faculdade que já teve uma experiência acha que é o melhor ator, a melhor atriz, que já sabe de tudo, que já aprendeu tudo. E eu, e ele realmente entrou nesse processo de formação comigo, de dizer, você vai começar do zero, você precisa aprender. E aí, fiquei no [peça 2], comecei, aí entrei na [peça 3], comecei a acompanhar os outros trabalhos que eu não estava pra poder fazer contrarregragem, fui ficando. Terminei a faculdade, passei o segun... do segundo ao quarto ano dentro da [grupo de teatro] conciliando viagem e estudo porque a [grupo de teatro] naquele momento, nesse período viajava muito. E eu via a diferença entre o que eu estava fazendo e todo o resto da turma que não estava engajado, com exceção da Natália Fernandes que também já tinha uma Companhia, que era o Bocaccione. E quando eu me formei eu já tinha esse, essa pequena trajetória e já estava muito claro pra mim onde eu ia, então eu me formei e continuei na [grupo de teatro], pra mim já estava, já estava certo. Um pouco depois da minha formatura em 2010 eu tive um rompimento de um ano e meio com a [grupo de teatro] que eu fui embora daqui de Ribeirão e fui pra Paulínia tentar cinema.

E: Ok

M: Porque eu tinha passado por uma decepção dentro da [grupo de teatro], eu não queria mais estar naquela relação ali das pessoas que estavam ali, eu queria me afastar. Porque eu acho que teatro de grupo, você precisa estar muito sintonizado com as pessoas que estão ali né, porque você não troca só trabalho, você troca vida. Então as pessoas naquele momento ali são suas melhores amigas, as pessoas que vão na sua casa, as pessoas que você convive. As coisas acabam se misturando né, a relação de trabalho e de vida, assim. E eu tive um problema pessoal com uma pessoa dentro da companhia e aí quis me afastar, não queria ficar ali. E aí eu fui embora, fiquei um ano e meio em Paulínia e ali estava começando a engatar o cinema, o Polo de Cinema que tinha ali, eu estava vendo perspectiva, estava muito feliz ali, não tinha pretensão de voltar para Ribeirão (voz ao fundo inaudível). [companheira] falando... e aí veio a [companheira].

E: (risos) Pra te atrapalhar os planos.

M: Aí eu vim pra Ribeirão pra ver um espetáculo, porque estava todo mundo, meus amigos eram todos daqui e, vim pra assistir um espetáculo da faculdade que a [companheira] fazia parte... e foi um encontro. Eu assim entrando na faculdade, era um espetáculo que tinha uma movimentação enquanto, enquanto o público entrava, e assim que eu entrei na porta do teatro a [companheira] estava varrendo o teatro assim. E a gente se trombou e se olhou e ela paralisou, eu paralisei, eu não entendi direito o que foi aquilo. Entrei, assisti o espetáculo, fiquei impressionada com a atuação dela, porque ela é uma excelente atriz e mandei uma mensagem pra ela falando que eu tinha admirado muito o trabalho dela, fiquei com aquilo na cabeça,

pra resumir a história, duas semanas depois eu voltei pra Ribeirão pra encontrar ela, a gente ficou, na outra semana voltei de mudança. Pra morar com ela.

E: (risos)

M: E aí voltei pra Ribeirão.

E: E isso já faz quanto tempo?

M: Isso fazem nove anos.

E: Nove anos? Que legal!

M: Nove anos.

E: E aí você...

M: Voltei pra [grupo de teatro]. Voltei pra [grupo de teatro] porque quando eu voltei e fiquei com a [companheira] e a gente foi morar juntas, o Dino tinha chamado ela pra entrar num espetáculo. E ela estava no espetáculo da [grupo de teatro]. E aí o convívio dela com o Dino, com a [grupo de teatro], foi me aproximando de novo. Aí eu levava ela nos ensaios e ficava um pouquinho e aí o Dino dava aquela namoradinha de volta, de tem isso aqui... e aí eu voltei.

E: Tá, e aí a sua formaç... você pensando em formação, hoje a sua formação continua ou ela já está estabelecida?

M: Hoje eu estou fazendo um curso de Produção Cultural. Eu me encontrei na produção cultural porque entendi também eu acho que chega num determinado momento que o ator e a atriz ele entende que se não tiver um mínimo domínio de produção é difícil ele alavancar os próprios trabalhos. E aí comecei a produzir, muito produzir a [grupo de teatro] porque até então tinha uma troca de produtoras ali que nunca funcionava, tinha um problema. Comecei a assumir a produção muito por necessidade e encontrei gosto, encontrei amor. Hoje são duas coisas que eu amo... igual. O mesmo amor que eu tenho pela atuação eu tenho pela produção cultural e aí resolvi buscar formação na produção cultural.

E: E como atriz, hoje você está trabalhando como atriz, você está fazendo formação como atriz?

M: Hoje eu, eu faço cursos esporádicos, faço oficinas esporádicas de temas específicos, mas formação a longo prazo não faço mais, tenho a formação da Barão e tenho uma pesquisa paralela de palhaça, de dramaturgia de palhaça...

E: Ok...

M: Que hoje é a, o espaço de formação que mais nos ocupa né, então nesses últimos anos o que a gente mais tem feito de formação é no segmento da palhaçaria.

E: Que é com a [grupo de teatro 2].

M: Que é com a minha companhia, [grupo de teatro 2].

E: Tá, legal. Como... você falou que faz a pesquisa na palhaçaria e tal. Como você, nesse espaço de atriz, não de produtora, como você identifica a necessidade de aprimoramento, fala não, aqui eu preciso aprimorar. Como você identifica isso?

M: É muito complicado porque pra começar alguma coisa a gente sempre precisa de referência né. E eu, por ter a formação na faculdade e a [companheira] também ter duas formações eu acho que naturalmente a gente sempre busca essa formação, esse entendimento teórico das coisas. Eu acho que isso é uma especificidade, tem pessoas que são, vão buscar prática antes, tem pessoas que vão buscar algum tipo de formação. Eu tenho na minha cabeça esse comprometimento com a formação. Muito porque eu acredito que toda vez que a gente se expõe a gente forma alguém também, então eu tenho muito medo de falar bobagem e de formar outras pessoas de forma errada. Então é essa a minha necessidade de formação, de saber que eu estou proporcionando um espaço seguro. Que ela, que ali naquele espaço de produção e de atuação que eu desenvolvo, eu tenho certeza absoluta que o que eu estou fazendo tem o mínimo de base. Não estou tirando do nada e indo pro nada, estou partindo de algo que alguém me ensinou e talvez dali eu, eu aprenda algo que ninguém me ensinou, pode vir da prática, mas eu entendo que o primeiro passo precisa vir de um ensinamento, pra que eu possa descobrir outros caminhos.

E: Então eu posso falar que... não, na verdade vou te fazer uma pergunta a partir disso. Então pra profissional que você é hoje, toda a formação que você teve é claro que ela influencia. Você consegue fazer uma avaliação crítica dessa formação que você teve pra profissional que você é hoje inclusive com essa fala que você acabou de ter, essa preocupação do que você vai passar pro outro. E quando eu falo um pensamento crítico dessa trajetória é não só um pensamento do que foi, uma análise crítica não é uma análise do que foi ruim mas também do que foi muito bacana pra essa formação. Consegue pontuar assim, isso foi bacana, isso não foi...

M: Olha, eu vou voltar no Dino. O Dino ele é uma pessoa que você não consegue conviver com ele se você não buscar entendimento das coisas, se você não estudar, se você não pesquisar porque ele te traz muita referência. Então acho que o ponto central da minha trajetória é ele porque toda vez que ele queria ensinar alguma coisa ele te dava um impulso pra você ir atrás também porque se você não for você não consegue acompanhar o que ele está dizendo, você não consegue acompanhar onde ele quer chegar, porque ele sempre traz muita referência, porque o Dino estuda muito. Então em determinado momento eu entendi que se eu não fosse estudar também, se eu não fosse estudar, eu nunca ia entender o que ele estava querendo dizer. Eu sempre ia ficar na superficialidade do que ele queria chegar, e eu não queria ser massinha. Eu não queria que ele ficasse o tempo todo só me moldando sem eu entender onde que ele queria que eu chegasse.

E: Ok...

M: Então eu acho que esse é o ponto central da minha trajetória. Eu precisei estudar pra entender o que as pessoas queriam de mim e hoje eu estudo pra poder fazer com que as pessoas entendam o que eu quero delas, nesse espaço de atuação. De forma mais diluída, mais tranquila do que o Dino, que eu acho que é um outro espaço, mas eu identifico nessa trajetória que o Dino foi o meu ponto central,

mais do que a faculdade, porque a faculdade é, eu acho, eu não sei se... Eu consigo, eu consigo identificar algumas lacunas na faculdade. A faculdade, ela tinha o compromisso muito com a prática e pra equiparar todo mundo que estava ali, ela sempre ia mais pela prática do que pela teoria. Então ela exigia que você estudasse algumas coisas, mas na ponta, quem não estudava também chegava, da mesma maneira daquele que estudava porque o propósito de tudo ali era a prática, era o resultado prático do final. Então eu não tive essa cobrança, eu não senti essa cobrança nem essa necessidade de estudo na faculdade. E isso é muito complexo, tanto que hoje eu percebo que quem saiu dali sem ter tido uma experiência fora, saiu com as lacunas que a faculdade provocou. Então quando eu vou pra [grupo de teatro] eu me sinto numa posição muito mais é, de cobrança de estudo, se prepare, se embase teoricamente no que você está fazendo do que a própria faculdade.

E: Pesquisa no teatro, o que é pesquisa no teatro pra você?

M: Pesquisa no teatro pra mim é você ter domínio do que foi a construção do teatro, do que aconteceu até hoje pra você poder saber quais são os segmentos, como você levanta um espetáculo, quais são os recursos que você tem, quais, por exemplo hoje a gente escuta muito novos atores dizendo desconstrução. Eu quero desconstruir, eu quero fazer um teatro é, diferente, eu quero desconstruir conceitos. Porque a gente tem conceitos de atuação né, a gente não está fazendo nada novo. Tudo que eu fizer aqui alguém já fez e alguém já estudou aquele método pra chegar até ali. Então o que me incomoda hoje, por exemplo, é as pessoas quererem desconstruir antes de construir. Pra eu construir, pra eu desconstruir eu preciso minimamente saber como aquilo foi construído, como se faz um processo à base de uma teoria. Então pra mim é importante porque qualquer coisa que eu penso que eu estou fazendo nova, eu preciso saber que não é novo. Eu preciso saber que alguém já fez eu preciso saber quem fez e como fez. Isso só a teoria vai me dizer, se eu não sentar e não for ler e não for estudar a não buscar essa formação, eu vou passar a minha vida artística achando que eu estou produzindo é novo e ninguém nunca fez.

E: Sem dúvida. E Maria, aquele momento que o artista, a atriz né, vai pra sala de ensaio e você tem o desafio de fazer um personagem que é algo ou, alguém que é uma pessoa com uma idade diferente da sua, um andar diferente, o século diferente. Você entra pra sala de ensaio com um desafio tremendo né. Sei lá, tem uma postura, uma voz, é tudo diferente. E aí às vezes você sai com um resultado que não é, às vezes é o que você espera mas não é o que o diretor espera, aquilo que você estava falando do Dino... como é que é entrar na sala de ensaio e ver isso? Como é que é viver essa, esse...

M: Construção, esse processo.

E: Sim, esse processo.

M: Eu já tive experiências de processos distintos, né. Eu posso falar do processo que eu mais gosto, posso falar dos processos que eu já vi que eu não gosto. Dos que mais, dos que são comuns. Eu acho que assim, quando você sai da faculdade tem uma tendência, e isso você precisa sempre estar alerta pra não perder. Isso a palhaçaria me trouxe, porque na palhaçaria é quase que obrigatório você de fato

respeitar o processo. O ator em si, quando ele entra em uma companhia profissional e aí as demandas começam a aparecer, então ele vende um espetáculo, ele tem tempo pra produzir seu espetáculo ou às vezes ele tem verba só pra apresentar o resultado final e não tem dinheiro pra poder ter um processo digno de construção isso tudo interfere. Então por exemplo, eu já tive processos que o espetáculo era construído à base do querer e não ter financiamento pra isso e aí a gente acaba fazendo um estudo mais raso no sentido de, passa pelo estudo de texto, das adaptações, do estudo de mesa. A gente estuda o texto, estuda esses personagens na mesa, um estudo teórico e quando vai pra prática, já vai pra prática das cenas e você vai encontrando esse personagem, essa atuação na prática da construção do próprio espetáculo. Você não tem um processo, você vai descobrindo na, na porrada ali, na, na forçação, você não, você não tem, você não coloca exercícios pra descobrir, você não tem esse tempo. Já tive experiências de projetos que eram financiados, que eram financiados, você tinha esse respaldo por isso você tinha um tempo mais alongado do processo em que a gente chegava em sala de ensaio, ia descobrir o corpo a partir de exercícios. Eu tenho uma, uma tendência e uma facilidade no processo de montagem, e eu gosto, de exercício físico, eu gosto de exaustão. Eu tenho o, o Grotowski por exemplo que é um teórico que eu gosto muito como referência em processo de construção. Mas isso demanda tempo e você tem que ter estrutura pra fazer isso porque aí X dias na semana você entra nesse processo de construção, você ensaia, coloca o seu corpo disponível, você, entre um texto e outro você se exercita, você provoca exercícios direcionados baseados nesses teóricos que a gente tem como referência. Mas isso não é um processo de sempre, não é sempre que a gente tem esse período de experimentação, esse período de vivência e exercício e de técnica. Geralmente você vai pra prática porque o tempo urge, você tem tempo, você não tem dinheiro pra poder ficar três, quatro vezes na semana se dedicando àquele estudo e aí se acaba indo direto, mas o que a palhaçaria nos trouxe de positivo nesse sentido? A palhaçaria não tem como você ir direto, você precisa ter processo de construção. Você precisa colocar o nariz e criar a experiência, e criar vivência. Então todo o processo de construção que a gente tem dentro da palhaçaria, dentro da [grupo de teatro 2] a gente coloca o nariz e fica horas experimentando, criando vivências. Inclusive, agora não porque nós estamos um pouco parados por conta da pandemia, mas nesse tempo de, de companhia, que são os nove anos que eu e a [companheira] estamos juntas, a gente manteve um ritmo de encontro, mesmo não tendo espetáculo. Encontros pra experimentar, pra vivenciar, pra colocar o nariz, ver como o corpo reage, baseado em leituras, baseada em oficinas, em cursos, em coisas que a gente vai agregando no nosso conhecimento e tentando colocar na prática. Então eu vejo que dentro da palhaçaria em específico esse processo, ele é mais respeitado do que na trajetória de ator e atriz dentro de companhia profissional.

E: Entendi. Você falou em experiência, o que que é experiência pra você? No teatro.

M: Experiência pra mim é você, você poder é tentar estar presente naquele momento. É muito difícil você presentificar as coisas, muitas das coisas a gente... o próprio ensaio, nós estamos ensaiando e a sua cabeça está lá longe. É proporcionar vivências em que você realmente está ali lidando com as reações que seu corpo, que sua cabeça propõem. Então por exemplo, você faz uma imersão de um dia todo

de ensaio, você começa se alongando, você se aquece, você faz exercícios de aquecimento, você lê o texto e vai pra improvisações, baseado naquilo que você sabe, mas sem o compromisso com, com o texto em si, mas baseado na vivência que o texto proporciona. Nada com a ideia de um resultado final, mas de criar uma atmosfera que depois num momento de ensaio mais prático você tem essa memória emotiva. Da sensação que te causou aquela vivência ali, aquele momento em grupo com outras pessoas que você encosta seu corpo no outro corpo, que você testa vezes, não especificamente pra personagem, mas porque o exercício te proporciona isso. Na hora que você vai pra prática você lembra dessas coisas, o seu corpo lembra. Então às vezes vem uma postura que veio de lá e que se você tivesse ido friamente pra aquele ensaio você não teria essa, essa lembrança, você não teria criado esse recurso. Acho que essas vivências elas criam recursos pra você numa hora prática ter ferramentas pra usar na construção da personagem que você vai fazer.

E: Nossa, bacana. Quem não é de teatro não tem noção de toda essa construção assim. Muito bacana.

M: É.

E: Você, bom, você falou que você está com a [grupo de teatro] faz um tempo. Quando que a, você trabalha com a [grupo de teatro] e com a [grupo de teatro 2].

M: Isso.

E: Você começou com a [grupo de teatro 2] assim que você voltou pra Ribeirão e continuou com essas duas companhias?

M: Com as duas companhias.

E: Tá bom. Agora essa é a última pergunta, pra não tomar mais o seu tempo. O que leva o artista vir a público, Maria?

M: Nossa, essa é uma pergunta muito especial porque nesse tempo de pandemia, que a gente não tem contato com o público, eu ando me perguntando muito isso porque... eu achei que não me fazia falta. Eu falei não, está tudo bem, é só um tempinho aqui e, e logo passa. E eu, até tudo isso acontecer, disse que nosso estamos vivendo eu, eu não saberia te dar a dimensão do quanto essa relação é importante pra quem, pra quem faz teatro. Eu acho que o público, ele, ele é uma relação que de tempos em tempos a gente precisa ter. Com uma pessoa que é desconhecida, que você não quer saber de onde que ela veio, você não quer saber pra onde ela vai, mas em determinado momento a sua, o seu ser encontra com aquele outro ser naquele momento e naquele espaço-tempo. Aquilo nunca mais vai acontecer, não daquela maneira. Você pode reencontrar as pessoas, inclusive você pode ter as pessoas na sua vida fora daquele espaço. Mas aí é uma conexão única que você faz entre você, essa pessoa e a arte que você produz no meio. A arte que você produz naquele momento se materializa quando você encontra o público teatro é arte efêmera, se realiza no encontro com o público, porque você está entregando um presente. O Dino me ensinou isso: quando você leva, tira alguém de casa pra levar ao teatro, tenha a consciência que você está entregando um presente. E essa

sensação de, estou dando algo a alguém, naquele momento e de você poder olhar a pessoa que está do outro lado e falar, isso é real, alguém está levando algo de mim... e está absorvendo o que sei lá quanto tempo eu demorei pra fazer tudo isso, porque a gente passa esse tempo todo, pra isso! Pra encontrar com alguém e pra falar é, é pra você. É seu. E é quase como uma mágica porque você também não sabe como que aquilo que você treinou, aquilo que você ensaiou vai se dar no final. Ele só acontece quando essa outra pecinha que é o público se encaixa. Sem ela é processo. Não é nada, é processo. Então ele, ele, essa pecinha público ela é muito especial porque você só sabe o resultado daquilo que você lutou pra construir quando o público vem. Então é uma materialização do que você fez inclusive pra você. Você só consegue ver a dimensão daquilo que você produziu quando o público tá ali, antes disso você não tem essa dimensão. E isso eu acho que é exatamente isso que move, que pelo menos me move enquanto atriz. Esperar o momento em que eu vou conseguir ver o que eu produzi e da forma que essa pessoa vai receber o que eu produzi. Eu consigo ver ali na hora. Quantas vezes eu já não saí chateada, porque eu vi que o público não recebeu aquilo que eu achei que eu fosse entregar. E eu só consegui ter essa dimensão olhando pras pessoas, sabendo que elas estão ali naquele exato momento recebendo aquilo que eu estou dando. E quantas vezes eu já não saí surpreendida porque também achei que não ia entregar tanto, porque eu não ia reagir tanto. Em específico a [peça 3], dentro da [grupo de teatro 2] é um exercício muito legal isso do público porque é um espetáculo que bate muito nas pessoas e, em especial em mulheres. Tanto que é um espetáculo que a maioria das vezes que a gente apresenta, a gente tenta produzir debate depois porque os relatos que a gente recebe depois do espetáculo são relatos que ajudam inclusive a amadurecer o trabalho. Porque muitas coisas a gente entrega de forma inconsciente e você só descobre aquilo, coisas, depois que você conversa com o seu público. E tem pessoas que dizem, nossa isso aqui aconteceu comigo ou, isso aqui faz sentido pra mim. Muitas vezes a gente também nem fazia sem... nem sabia que existia e, e... oi? (acena com a cabeça) Vou falar. E eu tenho exemplos de público por exemplo, na [peça 3], uma vez veio um homem e ele disse assim pra gente, nossa, vocês são feministas né? Falei ah? Não, vocês são feministas, esse espetáculo, ele é muito forte. E até então nenhum homem tinha dado um retorno assim tão, tão específico, tão direto do, do espetáculo. E aí ele falou, ele falou mexeu muito comigo enquanto homem, eu, eu reví as minhas posturas, eu reví os meus relacionamentos, nunca tinha acontecido comigo isso dentro de um espetáculo, ele disse. E esse depoimento e tantos de outras mulheres que saem às vezes chorando ou que saem dizendo nossa, é verdade eu preciso passar por esse processo de gostar de mim antes de gostar do outro. Então eu acho que não tem coisa mais prazerosa também do que aquilo que você produz, no campo artístico de alguma maneira possa vir a salvar alguém ou criar um pensamento pra vida dela. Você de alguma forma contribui pra alguma coisa que ela consegue encaixar dentro da vida dela e levar aquilo como, ou como resposta ou como suspiro ou como, enfim, como as múltiplas coisas que pode ser. Então eu, hoje eu tenho esse pensamento e aí foi muito legal porque recentemente a gente passou num festival e... a gente tem passado em alguns festivais, tanto com a [grupo de teatro] quanto com a [grupo de teatro 2] e aí a gente apresenta espetáculo

virtualmente mas eu não assisto porque, eu inscrevo mas eu não gosto de assistir o espetáculo virtualmente.

E: É gravado ou é ao vivo?

M: Gravado. Gravado. Mas esses dias eu parei pra assistir o [peça 2], pelo vídeo no festival que estava passando. Eu me emocionei muito. Me emocionei porque lembrei das minhas sensações quando eu estou em cena, lembrei da sensação desse encontro com o público aí eu falei... faz muita falta... a gente acha que não faz, mas me bateu muito fundo no peito assistir o espetáculo e ver que a gente está impossibilitado de fazer aquilo. E eu penso que é uma falta dupla, é falta também pra quem está habituado a, a se, a consumir teatro, sabe? A consumir artes em gerais, então, numa forma geral, então eu acho que eu enquanto atriz estou sentindo falta, mas o público também está sentindo falta desse lugar.

E: Está sentindo falta, pode crer que está.

M: É muito, bom, é muito doido isso tudo que a gente está vivendo.

E: Está ok querida, olha Maria, muito obrigada.

Abdias, 36 anos, graduado em Artes Cênicas, especialista em Arte Educação, cursa Pedagogia

PESQUISADORA: Eu queria saber, Abdias, na sua vida, como é que surgiu o interesse pelo teatro? Como é que isso pintou?

ABDIAS: Então Érica, é muito doido, que eu tenho desde criança.

E: Ah!

A: E eu fui descobrir na terapia depois, olha que maluco, eu contando sobre minha infância, descobri na terapia que não era normal obrigar os coleguinhas a fazer teatro.

E: (risos)

A: Então desde criança. (risos). Porque aí conversando um dia com o terapeuta eu peguei e falei pra ele um dia, olha eu, eu sempre, eu montava teatro quando eu era criança e eu escrevia e eu colocava todo mundo pra atuar, meus colegas. A gente colocava uma cortina na garagem, fazia...Eu escrevia roteiros do Sai de Baixo, sabe? Eu adorava o Sai de Baixo, aí eu escrevia historinhas do Sai de Baixo e obrigada meus colegas a brincarem comigo. Aí ele falou pra mim, olha isso não é muito comum, nem todas as crianças brincam assim, Eu falei não? Não, então... e eu sempre gostei muito assim, é uma coisa que eu, acho que realmente nasceu comigo esse interesse, não, não sei, porque a minha família não tem, nunca tive nenhum estímulo assim da família, porque minha família é muito simples. Não tiveram oportunidade de ter contato com teatro ou outras manifestações artísticas, então... A não ser coisas bem populares, meus pais vem do Reisado, das Festas de Reis, meus pais tocavam...

E: É mesmo? Que lindo!

A: É tem umas coisas assim. Inclusive eles se conheceram numa festa popular lá que o meu pai era o rei e minha mãe a rainha e eles se conheceram e acabaram (risos).

E: Que legal.

A: Mas de teatro mesmo, assim formal não tinha nada e aí, eu sempre gostei, adorava ir em teatro na escola. Nossa quando tinha, que tinha que ir pro teatro, que tinha teatro na escola eu era sempre, atazanava minha mãe né, que tinha que ir. E, e foi isso assim, não tive uma, na infância não tive uma, muito contato mesmo, eu fui ter contato na adolescência, que aí eu comecei a fazer alguns cursos.

E: O interesse então começou lá de pequeno, mas não de frequentar, você começou brincando na garagem.

A: Brincando.

E: E...

A: E era...

E: Pois não, fala.

A: Não, e era tudo sem, sem base nenhuma mesmo, eu criava da minha cabeça. É que o Sai de Baixo ele tinha uma estrutura né, teatral.

(som de toque de celular)

E: Ai, desculpa

A: Imagina. A tevê sempre foi muito presente na minha vida né, acho que quase todos os...

E: Todos nós né.

A: Jovens, é, da década de 90, quem cresceu na década de 90. E aí o Sai de Baixo, ele tinha, ele era um teatro né, ele era gravado numa estrutura de teatro e eu adorava, né. Então eu usava aquela ideia pra ir transpondo, mas eu nunca tinha tido o contato direto assim.

E: Tá, você só dirigia, atuava, escrevia e fazia o cenário (risos)

A: Fazia tudo.

E: Que legal.

A: E obrigava os amigos a fazerem. (risos) Nessa época, deixa eu só contar uma história que é muito engraçada. Nessa época eu já também produzia, sabe por que? A gente brincava muito, a minha melhor amiga, na casa dela tinha uma piscina, só ela tinha piscina na rua. E ai, a gente fazia o teatro, só que os amigos não queriam ir assistir, ninguém queria assistir a gente.

E: É...

A: Aí um dia eu falei pra ela, a gente vai fazer o teatro e a gente vai colocar assim no convite depois do teatro nós vamos todos nadar. E aí Érica... (risos). Eu fiz isso. E aí Érica, e aí foi maluco porque aí apareceu toda a...

E: O quarteirão.

A: A molecada da vizinhança assim, tinha umas, sabe devia ter umas vinte crianças lá na casa dela coitada. A mãe dela ficou louca, e aí a mãe dela não deixou né, óbvio porque nem cabia na piscina, vinte...

E: Sucesso de público!

A: Mas gente! Todo mundo sabe, a mãe dela não, não tem como e não deixou, mas eu fiz, eu levei esse pessoal pro teatro. (risos)

E: Que legal, e começou cedo também e pensar como é botar público pra dentro pra assistir o espetáculo... E esse interesse que você tinha continua hoje?

A: Continua. Continua, mas de uma maneira diferente né, não adianta, hoje me, caí no mercado então, o olhar é outro. E acho que a minha formação acadêmica me fez cair em outro lugar. Eu tinha, eu tinha um olhar muito apaixonado né, quando eu entrei na faculdade eu não tinha nem noção, hoje eu tenho, eu não tinha nem noção do que que era fazer teatro de fato, assim. Tinha esse olhar apaixonado, da atuação, do teatro. Um olhar romantizado muitas vezes, que aí na academia me caiu a ficha, falei opa espera aí, tem outros lugares aí que podem ser explorados, mas mesmo assim manteve o interesse, mas mudou meu foco.

E: Você fez Barão de Mauá?

A: Sim.

E: Você lembra o ano?

A: Entrei em 2006, terminei em 2009.

E: E a sua formação no teatro, essa formação como é que foi? Você falou que você brincava e depois você assistia ou fazia na escola? Como é que foi, sua opção pela graduação...

A: Na escola eu nunca fiz

E: Ah, tá.

A: Então... não me lembro mesmo de ter feito teatro na escola. Mas eu fazia cursos, inclusive da, porque eu morava em Orlândia na época né.

E: Tá.

A: Porque eu sou de lá. E aí manda... a Oficina Cultural mandava vários cursos pra lá, então eu cheguei a fazer, que eu lembro, primeiro eu cheguei a fazer um curso com o Ademir Esteves, era sempre gente daqui.

E: Sim.

A: Com o Ademir Esteves, aí depois eu fiz um curso com o André Cruz, eu era adolescente. Eu brinco com ele eu falo assim olha, você me ensinou, eu era criança (risos) aí ele fica meio putto. (risos). Mas eu era, devia ter uns 13, 14 anos na época. Aí depois eu...

E: O André é um senhor...

A: O André já é um senhor, eu digo pra ele. E está cada vez mais né. Ranzinza. (risos). Bom, não pode mostrar essa entrevista pra ele. (risos) Aí depois a gente, depois eu fiz um outro curso também que era com um docente aqui da Barão de Mauá, o Fred, na época, acho que ele também foi do Fora do Sério.

E: Fred Hunzicker?

A: Era um nome... era ele e a companheira dele na época, os dois ministraram uma oficina. E aí, quando aí, ele falou bastante do curso do, da Barão de Mauá, que na época ele era docente daqui.

E: Isso.

A: E aí nisso me despertou, falei opa, aí tem um caminho que pode ser que eu me profissionalize porque não, lá em Orlândia principalmente não tinha perspectiva nenhuma de profissionalização disso né. Lá... ah, e lá a gente tinha um grupo de teatro. Fiz parte do grupo de teatro de lá. Chama... chamava... meu Deus... não estou conseguindo lembrar... Encenação! Era Encena Ação.

E: Ação, tá.

A: E aí, e a gente, e eu fiquei lá, e isso por volta de, sei lá 16, 17, 18 anos. A gente chegou a montar uma peça, fizemos até algumas apresentações fora, mas tudo muito assim, coisas que a gente aprendia nessas oficinas, sabe? E aí várias pessoas do grupo faziam essas oficinas e aí a gente ia e ia montando coisas assim da nossa cabeça assim. A gente ia na biblioteca, pegava os livros que tinham lá, via o que que era legal.

E: Que é um tipo... é uma formação, vocês estavam procurando as informações que tinham ali.

A: E a gente ensaiava em um espaço bem próximo da biblioteca. Lá em Orlândia o Teatro Municipal e a biblioteca são do lado assim, então a gente ensaiava em um espaço aberto. Meio que na praça, uma praça que tem lá e era do lado da bibliot.... então a gente saía da biblioteca, pegava as informações que a gente queria e ia lá e montava e era isso assim.

E: Aí você prestou Artes Cênicas e como continuou sua formação?

A: Aí eu fiz Artes Cênicas, terminei. Aí quando eu terminei Artes Cênicas eu já tinha me ligado, porque o que que eu acho no curso de Artes Cênicas, que falta muito pra gente, pelo menos no da Barão quando eu me formei, posso falar da minha época né. Porque eu acho que o curso da Barão, depois que eu saí, ele teve um outro momento com pessoas vindas da Unicamp, foi um outro momento depois que eu me formei mas, com professores vindos da Unicamp né. Eu acho que faltou muito essa

questão de mercado, mostrar pra gente como que era o mercado e como que a gente poderia sair dali e sobreviver né. E aí foi quando eu saí e a gente já tinha montado o grupo Tertúlia né, que é até hoje, saiu de lá. E aí foi nessa época e pelo menos nos dois anos seguintes eu me preocupei muito em produzir. Lógico, eu continuei dando aula né, porque não tem jeito. Eu dei aula o tempo todo, porque eu fiz, eu era bolsista na Barão, eu fiz Escola da Família.

E: Você dava aula de teatro?

A: Sim, eu fiz Escola da Família, aquele projeto. Então...

E: Você dava aulas nos finais de semana né?

A: Então quando eu cheguei na escola tinha que fazer um projeto pra oficinas e aí ah, você é do teatro, você vai dar aula de teatro né. Então desde o meu primeiro ano de faculdade eu mantive essas oficinas todo final de semana, dando aula na escola. Eu passei por três escolas, fui trocando nesse tempo da graduação e aí depois eu já saí e aí eu continuei dando aula, fazendo oficinas, esse foi meu ganha pão, mas na questão artística eu estava com o [grupo de teatro] né e a gente estava produzindo então eu também queria entender como produzir, sabe, como entrar no mercado. Então eu também me debrucei sobre isso depois da formação, porque eu falei opa, calma, as coisas não acontecem tão fáceis, não, não, não vão bater aqui na porta e falar olha vem apresentar a peça de vocês e eu comecei a procurar cursos de produção, tentar entender o que que era isso, sabe, pesquisei muito. Pelo menos uns dois anos, dois três anos foram bem focados nessa questão e nas aulas né, que sempre foi o que manteve, o ganha pão.

E: E se você for pensar, para o profissional que você é hoje, pensar nessa trajetória de formação, você teve que fazer outros cursos além da Barão de Mauá pra formação como produtor e aprender a vender seu trabalho e não só ter o trabalho artístico. Se você for fazer uma avaliação, assim, do que que, pensando numa formação, o que você pensaria numa formação ideal pra um ator um diretor. Pro profissional que você é hoje e a formação que você teve até hoje, você consegue fazer uma avaliação crítica falando olha isso aqui poderia ter melhorado, isso aqui foi muito legal porque foi um caminho que eu segui e deu certo...

A: Você fala, dentro da academia? Dentro da Barão?

E: Não, acho que na sua carreira artística mesmo, pra o profissional que você é hoje, desde...

A: Entendi

E: ...ter entrado na Barão e saído e continuado sua formação depois.

A: Acho que tem dois momentos. Eu fiz uma especialização em Arte Educação. Por que? Porque também tive, durante a graduação eu estava no Sesi, fiz estágio na escola do Sesi porque eles contratavam a gente pra ficar com os alunos no integral. E esse momento ali, o contato com os educadores, as salas e dando oficinas pra os alunos, as crianças, isso também foi importante pra minha formação como arte educador. Mas aí eu saí, em 2012 eu fiz uma especialização em Arte Educação que

foi importante. Porque, que aconte... que eu achava, eu pensava, eu falava, eu sabia que eu não conseguiria sobreviver naquele momento de bilheteria, de projetos, e eram outros tempos né.

E: Sim

A: E também a gente sabe que muitas dessas políticas públicas elas não servem pra quem está começando né, você tem que batalhar um tempo até chegar lá né. E aí eu me preocupava com a, de ter um respaldo pra dar aula, então eu fiz essa especialização porque eu achava que faltava eu entender exatamente, então eu fiz Arte Educação, fiz um, era um ano a especialização e acho que o maior acerto pra pensar assim, hoje como artista, foi ter ido pra área de pensar a produção Érica. Isso com certeza porque, senão eu acho que eu não estaria aqui porque eu penso quem, sabe, quem que iria, quem que iria fazer por mim, quem que iria vender? Eu, todos os, por exemplo, tem o [grupo de teatro] que é meu grupo que estou desde 2009 e é, a gente, nossos espetáculos hoje, hoje todo mundo produz. Porque todos os atores entenderam, todas as atrizes e atores entenderam que a gente precisava produzir, sabe, que a gente precisava aprender, então... Aí uma coisa que foi muito legal também foi o PIC na época aqui, o Programa de Incentivo Cultural, porque isso fez a gente correr também, colocar em prática essa questão da produção, foi onde a gente ganhou nossos primeiros editais. Era pequenininho, mas foi importante pra gente escrever, prestar conta, fazer tudo isso, começar a entender esse processo. E acho que aqui em Ribeirão teve um movimento muito importante de artistas que estavam falando sobre produção, ali em meados de 2013, 14. Que foi bem na época que estava rolando o Pró-Arena, o Movimento Pró-Arena. O, com todas as ressalvas, tinha o Coletivo Fuligem com o Fora do Eixo né na época, que eu também tive próximo. E ali aquela galera estava pensando produção, então isso pra mim foi importante naquele momento pra entender assim como colocar no mercado a obra artística. Não adiantava a gente ser bom artista e não conseguir vender.

E: E...que...como...eu gaguejo demais né? (risos) Como é que você identifica a necessid... essa necessidade de aprimoramento, você fala assim... não agora eu preciso ir atrás de produção, de um curso de produção, agora eu preciso, não sei, trabalhar alguma outra... como você identifica essa necessidade?

A: Foi a partir da prática, eu lembro que a questão da produção foi muito assim, eu peguei, em 2009 eu me formei, em 2010 a gente começou a produzir um espetáculo que era a [peça], que foi feito lá na Barão e aí a gente falou tá, foi a partir desse espetáculo que a gente criou o grupo e aí eu peguei um edital do Sesi circulação, eu olhei e falei eu não tenho a mínima ideia do que fazer com isso, de onde achar esses documentos, que que é isso e aí fiz o edital tudo errado aí eu lembro que tinha na época o Itaú Cultural também que eu peguei pra fazer e estava também... falei não tenho a mínima ideia e aí foi onde eu falei, preciso estudar. Preciso entender, se eu quero fazer eu tenho que, e aí foi fazendo mesmo, foi na prática, fui indo atrás, eu fiz alguns cursos. E as aulas foi... assim que eu me formei, eu consegui entrar pra dar aula na rede municipal em Pradópolis, eles abriram processo seletivo e aí eu fui e fiquei lá. E aí foi um desastre né, imagina eu pegando escola municipal com, dentro de escola municipal mesmo eu peguei o 6º e o 9º ano e era assim uma

maluquice, com 40 alunos na sala, sabe? Eram 23 aulas por semana, era uma coisa assim, muito punk. E aí foi um desastre, e aí eu saí de lá, e aí eu fiquei um ano e aí depois eu saí de lá e falei não, eu preciso entender o que é esse negócio de dar aula, tem coisa que falha aí né. Mas eles não me mandaram embora não, eu saí porque realmente termi... trocou o secretário da educ... tinha um secretário da educação que gostava muito de teatro e aí ele criou essa ideia de colocar teatro na grade, na grade formal e aí a outra secretária que entrou falou não tem espaço pra colocar teatro, não tem um dia, e aí tirou. Como era um processo seletivo, a gente, a gente saiu de lá.

E: Essas políticas públicas que não tem continuidade né... quem entra faz o que quer...

A: Mas foi bom, foi bom, acho que foi bom porque foi o momento de eu refletir e daí eu fui atrás da questão da especialização.

E: Ai, legal. Agora vamos pensar na tua atuação assim. É, você saiu da Barão de Mauá, aí você montou, você tinha aquele grupo lá em Orlândia, veio pra cá, montou o [grupo de teatro] e você tem trabalhado como ator e como diretor também. Me conta como é que, o que você tem feito, da sua atuação artística.

A: Na Barão de Mauá a direção já era meu interesse assim, eu fui entendendo que aquela coisa de pequeno, de obrigar os amigos a fazerem (risos) já era uma questão do diretor né, ali. Isso na Barão de Mauá a gente tinha uma matéria, direção, que era um momento que a gente tinha que dirigir um espetáculo lá dentro né, então todo mundo fazia, no final do ano a gente fazia um festival com todos os espetáculos dos alunos e aí foi um momento muito legal, um momento de pesquisa, de entender. E aí eu falei pô, eu quero fazer isso, mas ao mesmo tempo, aí no meu espetáculo, direção não veio pro [grupo de teatro], o que foi pro [grupo de teatro] foi outro espetáculo que eu participei como ator e aí eu comecei como ator no [grupo de teatro] né, nessa coisa da produção também. Mas aí assim que eu, no nosso segundo espetáculo quem dirigiu foi a [diretora], também não fui eu, eu fui dirigir o terceiro espetáculo, no [grupo de teatro]. E aí eu fiquei atuando e dirigindo e aí, sempre foi uma... essa briga entre arte e docência. Eu relaciono muito minha atuação de diretor com a minha atuação de docente, acho que são papéis que se interpõem. Por exemplo nas montagens com os alunos, tem sempre esse momento com o diretor e acho que na hora de ensinar o teatro também, essa figura do professor de teatro meio que tem haver com o diretor, como também quando eu estou dirigindo esse professor de teatro também está ali, entente? Então tem sempre esse, essa interposição entre a arte e a docência, que pra mim são caminhos que são paralelos, eles conversam ali, eles não, eles não estão totalmente desligados né. E aí então o [grupo de teatro] é isso. Já atuei, já dirigi, eu já dirigi ah... dirigi no [grupo de teatro], olha, dirigi um espetáculo no [grupo de teatro] e agora a gente, os últimos espetáculos que a gente fez a gente trabalhou com diretores convidados e eu, e aí eu tinha optado um tempo em não atuar porque eu queria entender como era dirigir.

E: Ok...

A: E aí fiquei um tempo sem atuar, eu fiquei dois espetáculos do [grupo de teatro] sem atuar, dois que a gente criou. E eu queria entender também como era estar por trás, fazer essa pesquisa, que era uma coisa que me interessava mesmo e depois eu volto a atuar só no [peça] que é nosso, foi nosso último espetáculo criado, que aí era direção da [diretora 2].

E: Tá, da [diretora 2].

A: Voltei, até porque era, achava que ia ser uma experiência bacana ser dirigido pela [diretora 2] e aí falei não, aqui eu quero atuar. Mas em paralelo eu tive outros trabalhos fora do [grupo de teatro] que eu dirigi. Então eu trabalhei, eu trabalhei com a [grupo de teatro], trabalho com a [grupo de teatro] dirigindo eles e lá na [grupo de teatro] eu já assumi a postura de direção mesmo. Eu não, eu não, falei eu não vou atuar. Eu já entrei como diretor, eles me convidaram pra dirigir o primeiro espetáculo deles. E tive a experiência também de trabalhar como produtor. Aí, nesse percurso artístico teve um momento em que eu, em que eu briguei com a docência. Eu falei, eu não quero mais, eu estou de saco cheio. Eu falei, eu preciso entender como é viver de outras maneiras, que foi em 2016. E, 2016 eu larguei um trabalho que eu dava aula, estável já estava quase cinco anos que era lá na Fundação Casa que era bem *hard* assim. Foi muito legal por um tempo, experiências maravilhosas, eu acho que muito da minha formação como, como profissional docente vem de lá porque foi uma experiência muito legal assim. Fiz muita coisa foi, foram quase cinco anos. Só que chega um momento que é um ambiente pesado né e aí a gente já tinha um desmonte da, lá dentro, da própria, tanto que eles finalizaram agora porque dentro da Fundação Casa tinha, na época nós éramos terceirizados. Porque pelo ECA os alunos, os meninos lá privados de liberdade, eles tem direito a ter atividades culturais. Tem que ter. E aí eles tinham um programa, era um programa terceirizado que contratava a gente pra ir lá, então a gente não era funcionário do Estado. Só que eles já vinham num desmonte dessas oficinas assim. Primeiro tinham várias oficinas, aí foi pras duas, quando eu saí só tinha uma. É, só tinha teatro, só tinha primeiro dança, pintura e teatro e depois cortaram pintura e depois cortaram a dança e aí eu fui o último, o teatro ficou até 2020, que aí a pandemia veio e eles falaram ó vamos acabar com tudo, não tem como. E aí acabaram com o projeto dentro das Fundações Casa. Mas já vinha esse desmonte desde lá e já estava uma situação difícil tudo e eu falei não, não, não dá mais, eu não me sentia motivado, mas a grana era boa, e aí eu falei, fiquei naquela coisa, falei não, vou. Vou embora, até mais e aí fiz uma loucura e aí eu me dediquei à questão da produção um pouco mais. Falei vou tentar ver como está esse rolê e aí foi quando eu fui trabalhar com a [grupo de dança], produzindo, produzindo, foquei na produção dos nossos trabalhos, tanto que daí dessa época surgiu o [peça] né, que eu fiz toda a produção executiva e artística do projeto. Surgiu outro espetáculo do [grupo de teatro], [peça], que a gente fez com a direção da [diretora 3] e foi quando a gente, aí foi quando eu também comecei a trabalhar com a [grupo de dança] que aí eu trabalhei com eles, foi a primeira grande produção que eu fiz. Foram duas circulações grandes, fizemos um ProAc Circulação com o espetáculo e o outro espetáculo deles pegou a Circulação Sesi

E: Ai que bacana!

A: Do estado. E aí foi um, 2017 foi um ano intenso de produção, que a gente viajava todo final de semana literalmente, do primeiro semestre de 2017 a gente viajou todos os finais de semana até final de junho.

E: Nossa!

A: Porque tinha que cumprir Proac e essa Circulação Sesi.

E: Que loucura, foi bem intenso.

A: Foi muito... foi, mas foi uma experiência muito legal. E aí eu era iluminador deles. Porque...

E: Quer dizer, não tinha como escapar da viagem, tinha que ir junto...

A: Porque? O iluminador veio também disso, porque o que acontece, eu como diretor, eu penso na luz também, eu penso em tudo na estética do espetáculo. E aí eu comecei a mexer. Mas sempre fiz isso em todos os meus espetáculos, e aí a [grupo de dança] um dia, na verdade eu cheguei na [grupo de dança] como iluminador. Elas me convidaram, falaram olha, você vem fazer a luz? A [atriz] que foi minha amiga de graduação, ela também foi do [grupo de teatro] no início, ela falou olha Abdias estamos precisando de alguém pra fazer a luz é super simples acho que você dá conta e tal, falei olha tenho medo, nunca fiz e, não, não, vem. E eu fui e comecei a fazer a luz deles, e aí sorte que a gente faz nuns lugares legais tipo Sesc que tem os meninos que montam né, a gente fica só ali na parte mesmo de, de olhar né.

E: É boa também né, você pode usar bastante coisa.

A: Sim, aí você vai brincando e foi o que eu fiz assim e aí nessa circulação Sesi e Proac foi muito legal porque eu também tinha uma, o Sesi principalmente, tinha uma estrutura muito boa, com técnicos muito legais, me ajudaram muito. E foi quando eu fui fazendo a luz. Que também vem da necessidade de ganhar uma grana né, de poder se manter. E eu pensava, sempre pensei assim Érica, tem que saber de tudo, fazer de tudo no teatro porque senão eu não, se a gente pensar só em atuar... mas ao mesmo tempo isso faz parte da minha paixão, eu gosto de tudo. Eu olho, eu adoro figurino, eu adoro cenário, eu adoro estar lá na luz sabe, pensando luz. Eu sou daquele que vai lá e prega botão na roupa eu sou, sabe, eu gosto muito de tudo.

E: Subir na escada...

A: Subir na escada eu não gosto muito não.

E: Ah não? (risos)

A: Mas, mas se precisar subo! Mas é que é assim, eu gosto muito de tudo, sabe? Eu sempre pensei assim, eu tenho que saber de tudo porque eu acho que não, que não existe um, existe enfim, mas acho que um artista ele tem que, o teatro ele, ele é uma arte que integra né, então eu penso que todo ator tem que saber, tem que ter uma noção do olhar do diretor, tem que ter uma noção do olhar do iluminador, tem que saber o que que é produção, sabe? Às vezes você vai lidar com um ator que não tem a mínima ideia do que é produção é bem difícil sabe, porque às vezes vem com

algumas cobranças você fala, mas, como assim né. E é bom, importante também pra gente estar ligado no mercado, porque por exemplo, você é ator, sabendo de produção você sabe quanto é o seu cachê, ninguém vai te enganar, sabe? Quanto é que a galera está ganhando né, então isso é muito importante.

E: E acho que também pode ser um pouco da, da coisa da, de estar envolvido no teatro e tudo isso junto também é coisa da direção né? Você falou a direção tem a ver com a docência... você acha que pode ser também?

A: Pode. É o que eu falo, pra mim está tudo integrado assim. Por exemplo, se eu começo um curso porque vou dar aula já começo a olhar e pensar no que que aquilo pode resultar né, se pode ter um resultado final, então no que que pode resultar aquela turma, qual seria um texto adequado pra eles, então o olhar do diretor, do criador já está ali o tempo todo, sabe.

E: Hoje você está trabalhando, você está dando aula ou você está só nesse espaço de produção e...

A: Não, estou dando aula. Aí vem outra parte. Quando, nessa época aí de 2017 eu consegui uma escola. Eu estava cansado de adolescente porque eu fiquei lá com os adolescentes durante muito tempo e surgiu a oportunidade numa escola infantil, que me chamou, de ensino fundamental. E aí eu falei tá, vou tentar. E era uma carga bem menor de aula, porque lá na Fundação Casa eu tinha, na Fundação Casa eu tinha uma carga muito, muito grande de aula. Sabe, aí eu falei tá, aqui pelo menos eu vou conseguir trabalhar e era mais tranquilo e também foi um desafio, eu gosto, eu gosto de pensar assim. Eu fui pra educação infantil, pro ensino fundamental, que eu estou lá até hoje, vai fazer cinco anos eu entrei em 2016 e aí surgiu uma outra necessidade. Em 2019 eu comecei o curso de Pedagogia porque eu falei assim ué, eu estou dando aula pra criança e não sei o que que é isso? (risos)

E: Nossa, Abdias, que bacana, você vai e vai procurar fazer.

A: Falei gente, estou aqui com essas crianças, porque assim é muito gostoso com as crianças porque também vem desse olhar do, do pesquisador né. Eu fico olhando e fico pensando o que que será que está acontecendo, será que elas estão entendendo? Aí fui tentando entender, porque não tem muito material referencial principalmente pra educação infantil, pra crianças pequenas. Não tem referencial né, de teatro pra isso. Então vai sempre voltando pras brincadeiras e eu acho que é isso mesmo, não acho que existe muito teatro pra educação infantil. Só que aí, o que acontece, eu não entendo de educação infantil né, eu não entendia dessas brincadeiras e falei não, preciso entender os processos de aprendizagem, idade, o que que é. Aí eu entrei, estou cursando, termino meu segundo ano agora em julho da faculdade de Pedagogia.

E: Você está cursando onde? Faz EAD?

A: Eu estou fazendo na, faço EAD na UNIVESP que é a Universidade Virtual do Estado de São Paulo. Que ela é, não sei se você conhece, é formada pela USP, UNESP e Paula Souza né. E é bem legal assim, estou gostando.

E: E você falou agora e a criançada e tal, fui pesquisar. Pensar em pesquisa no teatro, o que que é pesquisa, quando a gente fala pesquisa no teatro, o que que é isso pra você?

A: Eu comecei muito a pensar, eu sempre tive muito esse olhar de pesquisador, é uma coisa que eu gosto, tanto que eu entrei na academia, eu cheguei lá e falei opa, aqui é uma outra coisa né. Aqui você, essa questão do teatro romantizado e tal foi quando eu já comecei a fazer Iniciação Científica, então eu fiz Iniciação Científica na faculdade.

E: O que você pesquisou?

A: Eu pesquisei a importância do trabalho do Grotowski

E: É a formação do ator né?

A: Da formação do ator, é, era exatamente esse tema A Importância do Laboratório do Grotowski, aí tinha um recorte de data que eu não vou lembrar de cabeça agora, para a Formação do Ator. E aí eu fiz essa pesquisa e a minha monografia também foi nessa coisa da formação do ator, onde eu avaliava meu próprio processo de formação dentro da faculdade e do espetáculo de TCC que a gente estava fazendo pra falar sobre, eu criei uma ideia de, de pontos e de etapas que eu passei dentro da minha formação de ator dentro do meu TCC, com base muito no trabalho do Grotowski que foi algo que eu me peguei muito né, o Teatro Pobre, o Teatro Físico, também muito do Lume. Então eu sempre tive muito envolvido com grupos, com trabalho de grupos que pensavam pesquisa, o teatro como pesquisa. O Lume principalmente, que estavam dentro da universidade, acho que isso por causa da, também das referências da Barão, que trazia isso pra gente. Na época tinha o Robson que foi o meu orientador, que ele veio da Unicamp, então, essas referências pra mim, o Lume ele que trouxe. Ele disse olha esse grupo trabalha os princípios do Grotowski, mas eles já avançaram na ideia, então leia ele também pra você ter uma, um outro olhar á da continuidade do trabalho, principalmente hoje. E depois que eu saí, sempre dentro desses trabalhos artísticos sempre eu tive a ideia de pesquisa assim, então sempre uma pesquisa de linguagens, pesquisas estéticas, coisas que eu queria entender. Eu acho que quando eu terminei a graduação foi, eu entendi que tinha um mundo muito grande, muito vasto que eu não tinha, que eu não tinha tido contato ainda, então eu fui procurar. Porque a gente tem muitas referências né dentro da faculdade que, por exemplo, Commedia Dell'Arte foi uma referência muito forte pra mim dentro da faculdade porque tinha a Miriam lá.

E: Ah ela já estava lá.

A: Na época ela era coordenadora. Sim, ela já era, era coordenadora e na época dava aula. Então por exemplo a Commedia Dell'Arte, as máscaras, isso tudo pra mim eram coisas que eram fortes, que a gente passou, que a gente conheceu bem, teve um contato legal lá. Mas aí tem outras coisas que não, mas aí eu saí pra pesquisar pensando outras coisas, outros estudiosos, e aí fui indo, todo espetáculo que a gente criava pensava sempre em pesquisa e daí teve um momento de teatro infantil que foi o [peça] eu falei olha. Porque a gente já tinha feito outros infantis e já tinha tido críticas e eu falei tá, estamos errando, preciso pesquisar, entender o que é

isso. Sabe, eu sempre sou assim, tá, se não está dando certo é porque eu não estou entendendo o que está acontecendo, tem mais coisas que eu preciso correr atrás. E aí eu, o [peça] foi muito legal porque, a [diretora 2] teve uma conversa muito sincera de um espetáculo infantil nosso que era ruim e aí ela falou olha, é ruim, vocês erraram, tal. Falei tá bom, errei, fiquei magoado na época, mas passa né, não com a [diretora 2] em si, realmente entendi que o espetáculo era ruim. Mas aí eu falei, eu quero trazer a [diretora 2] porque eu sei que ela entende, então eu falei, quando eu puder escrever um projeto, que aí o [peça] foi aprovado no ProAc, eu quero trazer a [diretora 2] pra entender essa linguagem, falar, ok então, eu sei que ela vai ser uma pessoa que vai trazer referências legais. E depois a gente trouxe a Mona porque a gente queria pesquisar linguagem um pouco mais contemporânea no grupo e aí a [diretora 3] dirigiu, que era do [grupo de teatro] né, ela dirigiu a gente no [peça 2] que foi um outro momento de pesquisar linguagens também que era bem contemporâneo, aquelas coisas malucas. E aí caí na [grupo de teatro] que foi, que é o momento que eu estou agora de pesquisa, que foi, que é a pesquisa do Teatro Negro, que até então eu nunca tinha tido, nunca tinha tido contato nenhum, nenhum com a ideia do Teatro Negro. Passei quatro anos na universidade, nunca tinha ouvido falar, ninguém, sobre Teatro Negro. E aí quando a [grupo de teatro] me convida, é aquela questão né, teatro e vida sempre andaram muito juntos assim comigo. Ah, dirigi o [peça] no [grupo de teatro] também, esqueci de falar.

E: É verdade.

A: Foi nosso primeiro, foi nosso primeiro ProAc. Foi nosso primeiro ProAc. E aí eu, porque teatro, teatro e a vida, teatro e social sempre andaram, lembrei dAquele Outro porque em mim foi latente um tempo essa questão LGBT né, falei a gente tem que falar disso em cena, sabe. Eu sempre acreditei no teatro dialogando com as questões da sociedade, pra mim nunca foi muito importante fazer O Patinho Feio, já fizeram muito O Patinho Feio, apesar que O Patinho Feio tem uma, uma mensagem legal. Mas pensando assim, pra mim o teatro de entretenimento nunca foi muito, então eu penso assim, eu sempre tento trazer uma, alguma contribuição social com a minha arte. Então [peça] veio falando sobre a questão LGBT, que foi uma coisa que me debrucei muito também, pesquisando. Aí depois eu via que, tá, entendi a questão LGBT, mas tem alguma coisa ainda que não tá, sabe? E aí foi quando o Teatro Negro se apresentou pra mim eu falei ok, então é aí, acho que cheguei num ponto de entender minha condição de pessoa negra na sociedade, que até então eu não tinha. Eu sabia que eu era negro, lógico, entendia várias questões sobre o racismo e racismo estrutural ainda não numa ideia, uma ideia teórica do que é o racismo estrutural, mas eu já vivia isso tudo, então eu já sabia que tinha algumas estruturas na qual eu estava ali submetido. Mas quando eu chego na [grupo de teatro] foi um momento que eu falei ok, cheguei, Teatro Negro. Quando me convidaram eu falei assim tá, pra mim Teatro Negro é só porque está sendo feito por negros? Não feito por pessoas... não entendia o que era, e aí falei, vou pesquisar (risos)

E: Lá vai ele de novo (risos)

A: Vou lá de novo. E aí entrei nessa, 2020 foi assim o ano, aí fiquei, fiz os primeiros, foi um momento de pesquisa. Primeiro quis entender o que que era ser negro na nossa sociedade e aí foi um processo de 2018 pra 2019 foi um processo muito de entender o que é ser negro nessa sociedade, entender as estruturas sociais da nossa sociedade, isso tudo pensado através do trabalho né, através do nosso espetáculo. Foi o [peça] que a gente estreiou pelo Sesc também, que o Sesc contratou a gente pra fazer esse espetáculo, ele não existia.

E: ele é de 18 (2018) ?

A: Ele é de 18. E aí a Companhia, a Companhia surgiu e a gente estava em processo de estudo de mesa, de coisas que a gente ia fazer e aí o Renato chegou no Sesc e ele chegou com uma ideia de trazer grupos novos, que nunca tinham feito nada.

E: O Renato Alves né?

A: É, o Renato Alves, e aí ele convidou o pessoal, chamou, eu nem estava na época na reunião. Ele chamou o pessoal da [grupo de teatro], os meninos foram lá, quase todos eles muito jovens, bem diferente da minha idade, tem a [atriz] que é um pouco mais próxima da minha idade, mas ainda é mais nova que eu. E aí eles foram numa reunião com o Renato e fecharam o espetáculo pra daí dois meses. Não existia. (risos) Eu quis morrer né.

E: Dois meses!

A: Eu quis morrer.

E: Que é o [peça]?

A: Que é o [peça].

E: Que é um baita espetáculo.

A: A gente criou em dois meses. A gente só tinha a pesquisa de mesa e coisas lidas, não tinha nada de cena feita e aí eles fecharam com o Renato. Mas foi também, eu falei vou me jogar, nunca fiz um espetáculo em tão pouco tempo, mas achei que a gente pode, aí eu, foi um momento que eu me desobriguei sabe. Falei tá, então eu vou fazer. Eu sempre me cobrei muito Érica, eu sempre tive uma cobrança muito grande de que eu, eu tinha que acertar, sabe eu sempre tinha que acertar, acho que isso fazia eu errar muito, isso fez eu errar muito. Eu tinha que acertar, não tem nem sentido esse acerto, sabe, depois a gente entende isso né. E aí eu falei tá, vamos lá e aí eu falei com eles e foi o momento que a gente fez o espetáculo em dois meses, criamos o [peça]. Pegamos muita coisa que a gente já tinha né, a gente já vinha escrevendo texto, pesquisa, e aí o [peça] foi indo e aí a gente estreiou e tivemos uma boa recepção. Fizemos algumas circulações, 2019 a gente fez bastante. E aí nesse processo, aí 2020 quando parou tudo eu falei eita, eu me joguei no estudo de Teatro Negro através de uma, chama Pele Negra Escola de Teatro Negro, ela é da Bahia, ela está ligada a UFBA e aí eles fizeram um curso online. Era pra ter sido esse curso, os professores negros da UFBA se juntaram pra contar esse curso sobre Teatro Negro e era pra ser presencial e por causa da pandemia não foi e aí eu

entrei lá, fiz o primeiro módulo, fiz o segundo módulo, aí no segundo módulo eu fui, eu fui, eu sou fuçado, gosto de ir lá assim. E aí eles me convidaram pra fazer parte, na verdade eles falaram quem quer participar de uma pesquisa, na parte de pesquisa do segundo módulo. Falei eu quero, fui lá me inscrevi, fiz, aí fiz a pesquisa porque o segundo módulo foi sobre espetáculos negros. Primeiro módulo foi um compartilhamento de pesquisas e teoria sobre Teatro Negro, o segundo módulo foi sobre espetáculos, então eles precisavam de pessoas que fizessem pesquisas sobre espetáculos negros e aí fiz parte dessa equipe de pesquisa e hoje estou com eles, ainda continuo, faço parte da pesquisa dos Estudos em Teatro Negro que é um momento que, aí eu voltei. Eu tinha uma vontade da academia, eu tentei nesse meio de tempo aí um mestrado profissional voltado pra área de Teatro-Educação, mas não rolou. E aí nesse momento eu falei tá, agora eu quero fazer mestrado. Eu estou nesse momento, Érica, estou pensando um projeto, estou elaborando um pré-projeto de mestrado pra teatro sobre Teatro Negro porque eu penso que, eu sempre pensei assim ah, na faculdade se falava muito sobre mestrado, ah quero fazer mestrado, mas fazer só pelo título, sabe? É legal ser mestre, mas eu queria, eu queria que fosse alguma coisa que fosse significativa sabe, e eu nunca encontrei. Mesmo quando eu fiz sobre Teatro-Educação era legal a ideia, eu queria pesquisar sobre a Fundação Casa, sobre o processo de criação dos meninos lá dentro, quando, quando eles começam a criar, saem do âmbito da, da aula pra começar a criar. Já tem também um pouco do olhar do diretor né, não só do professor, mas eu falava não é, sabe. E hoje o Teatro Negro, tá, é aí, é isso que eu quero entender. Sabe me contempla, é um espaço que me contempla em todos os âmbitos porque tem a questão artística, mas a questão social pra mim também é muito latente e aí o Teatro Negro me contempla nisso sabe, porque, por exemplo, lá dentro a gente trabalha todas as questões, então trabalha a questão, a gente tem a questão central que são as relações raciais, mas a gente trabalha interseccionalmente com a questão da mulher negra, questão dos LGBTs negros, as pessoas trans negras, então isso pra mim é muito legal. Aí estou aí agora, na Pedagogia, pensando num pré-projeto de mestrado (risos).

E: Trabalhando com produção, em dois grupos também.

A: Trabalhando com produção. É, a [grupo de dança] agora já não estou mais. Porque eu fiz esse trabalho com eles aí depois eles queriam, eles precisavam de alguém pra vender pro Sesc, aí é uma coisa que eu não consigo Érica, fazer venda direta pra mim é um negócio muito difícil. Eu escrevo edital que é uma beleza, sento e escrevo, mas ficar ligando, fazendo venda direta é uma outra coisa que não é minha pegada assim. E aí eu entrei, aí eu falei olha, eles vieram e falaram você não faz eu falei não, mas tem a [atriz] que é minha amiga eu falei. Ela, maravilhosa, ela já faz isso pra gente ela vai fazer pra vocês e aí ela acabou ficando com a produção lá com eles.

E: Ah que bacana, que bacana, nossa que legal, que trajetória linda. Ô Abdias pensar em, quando eu falo assim experiência no teatro, o que que vem pra você. O que é experiência no teatro pra você?

A: Acho que é fazer teatro (risos). Experiência. Acho que experiência a gente pode pensar na questão de acumulação de vivências, então hoje eu tenho um acúmulo de vivências nesses, depois da minha formação já são quase doze anos que eu estou aí atuando. Então eu passei por alguns grupos fazendo de tudo um pouco que eu tive oportunidade de fazer, acho que a experiência vem daí. Acho que a experiência no teatro, ela é parte da nossa formação, acho que ninguém se forma na graduação, acho que a gente se forma é aí, sabe. Porque é o que eu te falei, eu saí da graduação com o título...com o profissional né, ator, está lá no meu DRT bonitinho, carimbado, bonitinho, mas e aí sabe? O que me formou mesmo o que me fez trabalhar e ser o artista que eu sou hoje é, foram as experiências, foram, foi trabalhar, foi fazer. Então eu acho que, é uma subjetividade essa coisa da formação do ator né, bem subjetivo. Porque por exemplo, a gente tem lá no grupo, o [grupo de teatro], ele saiu do, da faculdade né, então saiu todo mundo lá da faculdade, os atorzinhos formados lá na Barão, mas hoje a gente tem, por exemplo a [atriz] que ela não tem uma graduação em teatro. Ela tem duas formações acadêmicas, ela é formada em Letras, licenciada em Letras e Bibliotecária e, mas ela não tem uma formaç... mas ela fez Ribeirão em Cena sabe, que é uma puta formação, que tinha uma estrutura de formação muito legal. Inclusive professores do Ribeirão em Cena eram professores nossos lá na Barão, o Renato, que foi muito presente, o Renato Ferreira, foi uma pessoa muito presente na minha graduação. Ele que orientou minha monografia, o Robson me orientou na Iniciação Científica, o Renato me orientou na monografia. E aí a [atriz] vem, mas em nenhum momento assim, por exemplo a experiência que ela trouxe na questão da produção pra gente no [grupo de teatro] foi muito importante, porque ela já produzia muito lá, os projetos do Ribeirão em Cena, que era muito grande, sabe. Ela chegou com uma bagagem e foi um momento de muita aprendizagem e troca com a gente lá no [grupo de teatro] com a [atriz]. Na Casa das Artes em si com o Flávio e com o pessoal lá também, foi um momento bem, que a gente tinha momentos de troca de produção ali que foi muito importante nessa formação.

E: Na Casa das Artes vocês ficaram com a sede na Casa das Artes também né, eram vários grupos? E o Tertúlia também estava lá, vocês ficaram alguns anos é isso, uns dois ou três anos?

A: Ficamos, não, mais, a gente ficou de 2011 até 2018 acho.

E: Nossa que bacana, e aí entre os grupos existia esse momento de ter essa troca de produção, de trabalho, de criação?

A: Sim, é porque a gente vivia ali né, teve momentos que a gente ficava todo mundo ali, então era ProAc era todo mundo, era cada um sentado numa mesa fazendo o seu, sabe. Então a gente ia lá, a gente trocava projetos a gente falava olha o meu olho o seu, vamos conversando. Olha não entendo o que que é isso, o que que você colocou aqui, sabe. Na época dos ProAc impresso a gente ia e ficava lá, a impressora ficava lá né, então a gente tinha que ficar imprimindo. Coitada, a [atriz] teve um dia que ela dormiu na Casa porque a impressora era lenta e tinha que imprimir não sei quantas cópias, ela ficou até tipo, até meia noite fazendo aí ela

colocou pra imprimir, pôs o colchãozinho lá no escritório, dormiu. Ficou a noite inteira, madrugada inteira a impressora imprimindo. (risos)

E: E ela dormindo lá (risos), que loucura. Querido eu não vou muito mais tomar seu tempo, vou pra uma última perguntinha.

A: Ah, tá ótimo.

E: Eu queria saber quais os motivos que levam o artista a vir a público.

A: Porque ele é artista (risos). Acho que não tem outro assim, sei lá, pra mim, o artista ele tem que estar, e aí você fala vir a público numa questão de exposição artística ou uma questão de artista no mundo?

E: Eu acho, eu acho não, uma exposição artística.

A: Uma exposição artística, tá.

E: O que faz você, o que faz o Abdias ter essa disposição, esse querer de vir ao público, você falou que é trazer também uma mensagem social. O que que te...

A: Porque eu acho que a arte, a educação é transformadora, não tem como né. Então eu penso assim, é parte de mim como cidadão. Então eu não vou, eu não sou a pessoa que, por muito momento eu me cobrei, que nem hoje no movimento negro. Existe um movimento negro aqui em Ribeirão que eu tenho contato mas eu não sou atuante lá, mas eu penso que eu faço, eu faço o que eu posso dentro da minha arte, sabe. Então a minha maneira de me colocar no mundo, é o que faz, é o que dá sentido de fazer arte, sabe. Eu lembro que, dessa coisa do diretor, porque muito tempo eu achei que essa coisa de estar em cena como ator era uma exposição, mas aí o meu primeiro espetáculo lá na Barão que eu dirigi, era um espetáculo com temática LGBT, porque na época eu ainda estava naquela, muito jovem ainda, nessa coisa de se assumir né, e aí eu fiz um espetáculo com temática LGBT. E aí o texto era meu, tudo, e aí na hora que começou o espetáculo, eu nunca me senti tão exposto, eu não estava em cena, mas eu me senti quase nu, como se as pessoas estivessem adentrando algo muito íntimo, sabe. E aí eu entendi, não, eu não preciso estar em cena para estar exposto, porque aquilo era uma questão muito íntima minha. Por exemplo hoje quando o [peça] vai pra cena eu sei que ali as pessoas estão me conhecendo um pouco, as pessoas estão, aquilo é um pouco do que, do que eu sou assim. Teve até uma situação em que falaram nossa Abdias, o [peça], ele é tão forte e você tem uma calma, aí eu falei assim, é porque eu coloco lá (risos). Eu coloco lá, então acho que a exposição vem disso assim, é uma maneira de eu me expressar. Porque eu não sou a pessoa que vai gritar que vai... mas ali na arte isso é possível, são outras maneiras de expressão e é por onde tudo faz sentido, é... não tem muito o que falar.

E: Querido, só posso agradecer.

Luiz, 50 anos, não possui graduação

PESQUISADORA: Como é que surgiu o interesse pelo teatro?

LUIZ: Não, na verdade não surgiu, digamos assim. Não, eu estava sem fazer nada, eu fazia paraquedismo numa época e aí uma namorada fazia teatro, aí acabou o paraquedismo mas continuou o teatro e aí era todo domingo e aí eu fui lá ver de qual que era. Falei ah, vou ver, todo domingo, era o dia inteiro, o domingo. E aí o diretor na época, que era o Dino, eu ficava sentado lá olhando os ensaios deles o dia inteiro, não fazia nada, aí ele perguntou se eu queria fazer. Eu falei ah, faço. Aí eu, foi assim, aí eu comecei a fazer.

P: E esse interesse que despertou lá atrás, ele continua hoje?

L: Na verdade aí eu fui me interessando né, foi ao contrário. Comecei sem nenhum interesse, era só uma coisa que fazia de domingo lá e aí eu, sei lá eu achei legal eu achei que, como é que fala, fiz ainda de final de semana em outro grupo, achei que era uma coisa legal pra distração assim, na época. Aí de repente eu fiz o curso e depois desse curso eu pensei em profissionalizar. Enfim, e depois, quer dizer, depois que eu me profissionalizei, que eu comecei a trabalhar profissionalmente aí fica aquela coisa de você já não ter mais tanta escolha né. Que assim, você dedicou a vida pra fazer aquilo e hoje não é nem mais uma questão de interesse, hoje eu estou bem, em relação a interesse, estou bem balanceado por exemplo. Eu tenho interesse mais em audiovisual, eu tenho interesse mais em coisas no entorno do teatro, em dramaturgia, em escrever do que propriamente atuar. Atuar por exemplo é uma coisa que eu não tenho mais interesse, mas trabalhar nas coisas do entorno do teatro, eu tenho.

P: E pensando na sua formação, como que ela aconteceu, sua formação no teatro? Como, quando? Você mencionou um curso, começou com essa, despretensiosamente nessa, nesse grupo, era um grupo amador? Como é que se deu sua formação, foi na atuação, foi em escola?

L: Foi, isso. Não foi em escola, foi fazendo mesmo. Então o grupo era o Fora do Sério, que foi o primeiro curso de teatro, vamos dizer assim, ou um dos primeiros cursos de teatro, eu não lembro, mas que foi um curso mais intensivo de teatro profissional né, de técnicas de Teatro de Rua. E foi dali que naquele, naquele período que eu pensei ah eu vou continuar fazendo. Tinha o interesse de ir pra São Paulo prestar EAD, prestar alguma escola específica, mas não tinha dinheiro, então aí surgiu a oportunidade de ficar no grupo, de trabalhar no grupo, eu resolvi ficar e ficando no grupo eu acabei me profissionalizando dessa forma, fazendo (som de latido de cão)

P: Desculpe, vou mutar aqui

L: Fazendo outros cursos né, estudando por conta própria, fazendo um trabalho autodidata e no final foi mais ou menos isso, a minha formação foi se dando bem autodidata mesmo, não tem uma formação, uma questão formal de escola.

P: Mas nessa formação, estudando teoria e na prática artística

L: Teoria e praticando já né.

P: Pensando no profissional que você é hoje e essa formação profissional que você teve, você consegue fazer uma análise crítica pra o que foi bom pra que o que ficou faltando no que é a sua expectativa pra uma boa formação na área?

L: Olha, eu não sei, assim, como é a única formação que eu tenho eu não tenho muita, muito parâmetro mais, então eu acho que foi uma boa formação. A questão é que eu não parei, até hoje eu não parei de estudar. Então eu acho, até hoje eu ainda leio teoria, ainda, como eu falei hoje, eu estou lendo mais dentro do audiovisual que é uma área onde eu estou, uma área pra onde eu estou tentando seguir. Então agora venho lendo teoria de outras coisas, mas por exemplo quando eu comecei a me interessar por dramaturgia, eu comecei a ler coisas sobre dramaturgia, é uma formação eu acho que é uma formação legal porque na verdade ela não se, ela não finaliza. Não, pelo menos na minha ótica ela não finaliza, sempre há o interesse e nesse interesse você precisa buscar conhecimento dentro do interesse, então esse tipo de formação eu acho que dá muito isso porque eu já estou, como eu já estou, vim fazendo isso a vida, então pra mim é muito fácil teoricamente estudar coisas novas porque eu já, eu sempre parto do mesmo processo. Assim, eu já tive contato com gente de universidade, normalmente de universidade particular e curso técnico. Eu sinto que por exemplo, é uma, perto desse tipo de formação, se a pessoa se contentar com aquilo é uma formação muito, muito, muito básica, muito, muito superficial. Eu acho que é uma área que não dá pra, que não dá pra parar na verdade, na verdade você não tem como estacionar.

P: Vai estudar eternamente... e como é que você, você mencionou agora, como é que você identifica essa necessidade de aprimoramento. Você falou ah, é uma curiosidade, mas é um desejo, você falou ah, eu quis saber sobre dramaturgia e fui atrás, é, artisticamente, como é que você identifica a necessidade de aprimorar alguma coisa? Eu sei que você tem um trabalho com Commedia Dell'Arte, de repente alguma outra linguagem artística ou mesmo dentro da linguagem que você já tem o domínio, como é que você saca...

L: Sempre que, na verdade assim, teve uma época quando eu tive, eu tinha pouca coisa, pouca coisa lida, vamos dizer assim, então qualquer livro que tivesse dentro de formação de ator ou, pra teatro mesmo, mesmo que fosse pra direção porque depois eu comecei a bandear pra direção. Linguagem, então por exemplo, já li livro, não, não trabalhei na, com isso, mas fiquei curioso por assistir e fui ler a questão do pós-drama, do Lehmann. Aí eu fico curioso ou vou fazer algum espetáculo por exemplo de Teatro do Absurdo então aí eu busco alguma referência já, do Teatro do Absurdo não só na lit..., na questão da dramaturgia, mas descobrindo como que funciona, como foi o movimento, quando foi criado. Então cada vez que me deparo com alguma necessidade específica pra um determinado trabalho, que às vezes não é nem, não é especificamente só teatral, então por exemplo. Vou fazer um espetáculo agora do Gogol, aí leio coisas sobre ele, aprofundo a leitura dentro do, da obra dele, pelo menos algumas, uma seleção. Então acho que é assim que você vai, que eu vou tocando entendeu? É conforme vai aparecendo ou conforme vai aparecendo uma linguagem nova ou conforme eu vejo que essa linguagem está em evidência, assisto algum espetáculo com aquele tipo de linguagem eu me aprofundo nela, vou ler sobre e se for do meu interesse, se eu achar que vai ser interessante,

me dá curiosidade, eu me aprofundo a leitura naquilo, se não eu fico só com o básico mesmo.

P: Entendi. Você atua como profissional desde quando, você lembra?

L: Ah eu acho que, como profissional, num grupo profissional desde 92 (1992).

P: E aí, você consegue fazer pra mim essa linha assim da sua atuação no teatro, onde, quando, como? Onde você começou, por onde você passou?

L: Entendi. Eu comecei no teatro amador em 89, era 89 ou 88 agora eu não lembro, tenho que olhar porque eu tenho anotado, mas enfim. Acho que os ensaios começaram em 88 ou um pouquinho antes, mas o espetáculo foi apresentado em 89, então no teatro, foi por aí. Era um grupo que chamava Cornucópia, que ainda existe, que depois ele se profissionalizou, na época ele era um teatro amador experimental, vamos dizer assim. Na época em que se separava muito essa questão do teatro profissional pro teatro amador porque depois ela, ela deixou de ser uma questão, quer dizer, hoje em dia todo mundo se profissionaliza, mesmo, não é uma coisa que depende ou não de qualidade, só depende de uma questão de CNPJ, de se colocar dentro de uma cooperativa ou de, enfim, de um trabalho de se filiar ao sindicato, alguma coisa assim, então. Mas na época ainda tinha essa separação, profissional e amador, aí eu passei por um outro grupo que chamava [grupo de teatro 1], depois desse grupo eu fui pro [grupo de teatro 2], fiz uma oficina e o [grupo de teatro 2] foi o teatro profissional e aí eu comecei a trabalhar dentro daquele grupo o tempo inteiro então virou profissão a partir dali. Aí dali, eu, a gent..., com a dissidência, tinham uns dissidentes do grupo e tinha uma outra integrante do grupo e a gente montou um outro grupo chamado [grupo de teatro 3], também com linguagem de Teatro de Rua e Farsa, então daí, dali eu comecei. Eu saí desse [grupo de teatro 2], mais pra frente eu voltei, eu fiquei nesse [grupo de teatro 3], comecei a trabalhar como performer também, voltei pro [grupo de teatro 3], voltei pro Cornucópia e o Cornucópia já estava, já tinha voltado porque ele teve um hiato também na história dele, aí quando ele voltou pra Ribeirão, porque o diretor voltou pra Ribeirão, voltei a trabalhar com eles. E dali pra frente eu comecei a trabalhar, não trabalhar mais especificamente dentro, como teatro de grupo. No teatro de grupo eu sempre mantive algum grupo, por exemplo, mais fixo, caso do [grupo de teatro 2] que até hoje eu trabalho com eles, o [grupo de teatro], que até hoje eu trabalho com eles, mas aí eu comecei a fazer trabalhos específicos pra determinados grupos. Eu cheguei a montar junto com um amigo uma companhia em 2008, que eu acho que foi assim, o próximo que eu tive um contato mais presente como Teatro de Grupo mesmo porque aí eu fazia parte e eu tinha ajudado a, na fundação que foi a [grupo de teatro 4], mas de resto as outras, os outros trabalhos todos sempre foram esporádicos, sempre foram pra um espetáculo ou dirigindo ou atuando dentro daquele espetáculo. Em 2004... 2004? Isso, em 2004 eu entrei pra uma companhia de ópera, pra [cia de ópera] como diretor, diretor de cena e por exemplo, lá é também outro lugar em que eu posso dizer que eu me fixei como grupo porque, apesar de eles serem uma companhia eu faço a direção cênica de todos os espetáculos, então é um trabalho fixo, inclusive lá ainda é um trabalho fixo remunerado que eu mantenho remunerado mensalmente.

P: E aí hoje você, atua então com essa Cia de Ópera, atua com o [grupo de teatro 2], com a [grupo de teatro] e é chamado...

L: Pra outros grupos, por exemplo, eu vou lá, dirijo um, um espetáculo, são vários grupos né, aí teria que pegar o currículo lá pra lembrar o nome de tudo, mas esses são mais ou menos os fixos. A [grupo de teatro 3] que era uma que eu ajudei a fundar acabou, então não existe mais o grupo. Dos que eu trabalhei, eu continuo trabalhando naqueles que eu já trabalhava mais ou menos fixo. Agora não tão fixo porque, por exemplo, o [grupo de teatro 2], eu trabalho com eles, mas não é naquele esquema de grupo. Eles tem o espetáculo, eu entro no espetáculo e trabalho normalmente como ator, dramaturgia, coisas assim.

P: Certo.

L: A [grupo de teatro] a mesma coisa, normalmente eu trabalho de assistência de direção e atuação.

P: E na sua carreira, você teve de fazer algum tipo de formação, voltando um pouquinho na ideia da formação né, eu acabei não te fazendo essa pergunta. Você teve que fazer formação em outras áreas, então de iluminador, ou sei lá, de produção, alguma formação em outras áreas pra gerir a sua carreira? Você teve que fazer?

L: Olha, eu fiz do mesmo jeito que eu fiz o teatro né, eu acabei aprendendo na vida do mesmo jeito porque eu precisava, mas eu fiz alguns cursos, porque esses cursos que eu fiz normalmente, a maior parte não, todos, eram cursos livres ou oficinas livres também né, nada, nenhuma delas era profissionalizante, mas sim, eu trabalhei, eu trabalho também com iluminação, com cenografia e com figurino e dramaturgia, fora da atuação. Palhaço por exemplo, também, eu faço, quer dizer, é uma das atividades que eu mais faço hoje em dia. Eu tenho um espetáculo também de palhaço e, enfim, e é uma outra coisa, mas o palhaço eu comecei lá junto na formação do Teatro de Rua, com a Commedia Dell'Arte, o Teatro de Rua e Palhaço. Então foi uma pesquisa que eu mantive, mas aí é mais linguagem né, agora dessas que permeiam o teatro, que trabalham também são, foram essas.

P: Você comentou um pouco atrás que você, quando desperta o interesse de alguma coisa você vai ler, você vai atrás. Você pesquisa sobre teatro né. Como você faz essa pesquisa você falou um pouco, mas é isso mesmo, de você ter o interesse, você ler e ir atrás, é isso ou não? E o que que é exatamente pesquisa no teatro pra você?

L: Eu, então, a metodologia que eu uso é essa, eu, a questão do interesse ou a necessidade, porque às vezes vem pela necessidade de fazer algum espetáculo. Aí o que que eu faço, a primeira coisa eu procuro na literatura, eu procuro alguma coisa relativa aos livros que falem do tema. Hoje em dia, já faz um tempo, vamos dizer assim, desde que a internet ficou um pouquinho mais rápida, digamos assim né, porque antes era muito complicado, eu pesquiso também na internet, tanto, aí na internet, tanto a parte, como fala, tanto a parte teórica né, porque você consegue muita coisa em pdf, quanto a parte prática. Então eu também assisto coisas às vezes, por exemplo, então, por exemplo, vou citar o exemplo de ópera que é uma

coisa que eu dirijo. Então como é que eu dirijo, como é que eu faço assim, eu li alguma coisa, mas tem pouca literatura em português sobre, eu não domino outra língua então eu dependo do que está traduzido e tem bem pouco. Quando não eu peço ajuda pra alguém e essa pessoa traduz pra mim, isso já aconteceu, mas em ópera o mais importante é você assistir. Então eu vou fazer uma ópera X eu assisto a maior, a maioria, assim, a maior quantidade de montagens daquela, daquela ópera em si. Leio a história daquela ópera né, leio o libreto, leio como foi feito, quem fez, estudo essa parte e, vamos dizer assim, faço essa pesquisa sobre, sobre o tipo de espetáculo e vejo o que que foi produzido sobre. Isso eu faço em maior e menor grau com teatro também, então o que eu falei, por exemplo, uma peça do Teatro do Absurdo ou sei lá, uma Farsa, que umas coisas que eu estudei mais, Farsa por exemplo, mas eu ainda assisto. Vou trabalhar eu ainda busco algum material, alguma referência, assisto, vejo, porque sempre estão produzindo coisas novas e sempre com uma linguagem diferente, mesmo dentro de uma linguagem com coisas diferentes, com novas ideias, vamos dizer assim, com novas tecnologias, então a minha pesquisa vai assim. Normalmente é isso.

P: Tá. E como é que é entrar numa sala de ensaio, acho que pra vocês é muito óbvio, mas pra quem não é ator é uma coisa que é até difícil de entender. Como é ir pra sala de ensaio e fazer esse trabalho de sair de lá com um personagem que não é você, que anda diferente, fala diferente, se porta diferente, pensa diferente e muitas vezes até o diretor até fala não, não é nada disso, você tem que voltar e fazer de novo. Como é que é passar por isso?

L: É que na verdade uma coisa que é meio, como fala, meio que a gente acostuma né, então não tem mais, não há mais um estranhamento, agora é uma coisa extremamente normal, então você vai, faz, propõe alguma coisa, porque a construção normalmente é sua, então você propõe sempre sabendo que vai passar pelo crivo de quem está dirigindo, se aquilo que você propôs vai continuar daquele jeito, se vai mexer em alguma coisa, mas assim, pra mim já é natural, vamos dizer assim. Mas eu faço aquele outro, eu faço aquele trabalho de pesquisa também antes, então eu por exemplo pesquiso muito em cinema, hoje em dia em séries também. Por exemplo eu fiz um trabalho há pouco tempo de audiovisual que eu precisava fazer um psicopata e aí eu assisti várias coisas, achei uma linha que me agradava, que era uma linha mais realista, que não era aquele psicopata mais, como é que fala, mais romantizado estilo Hannibal Lecter, aquelas coisas assim, achei, numa série achei um numa série que tratava sobre psicopatas, um cara, uma atuação de um cara que inclusive era brilhante porque eu inclusive vi também as entrevistas com o psicopata real e estava muito parecido e aí, e então aí eu aproveito isso pra construir também entendeu, eu falo assim, vou nessa linha, vou partir por aqui. Pra teatro também, esse que eu estava fazendo era um trabalho de audiovisual, mas teatro eu faço a mesma coisa, eu penso alguma coisa minha, como eu acho que seria, busco algumas referências, normalmente em cinema e depois, e depois construo alguma, construo e levo pra direção. Sempre sabendo que não adianta, é uma coisa que é bem raro, não adianta muito você construir com a certeza de que vai ser aquilo porque vai passar pela, vai passar pelo crivo de alguém entendeu? Às vezes não tem a ver com a proposta que aquela pessoa tem do espetáculo, daí então você começa de novo ou só retoma, só refaz alguns pontos

que são levantados. Mas isso é bem natural, é tipo coisa normal assim, mas acho que por isso eu gosto de trabalhar com palhaço.

P: Ah

L: Porque o palhaço não é uma construção, ele é uma construção da vida, ele, ele, ele vai, você não constrói o palhaço e ele está pronto. Você, ele vai sendo construído ao longo do tempo, tanto que uma coisa que a gente fala em grupo de palhaços e tudo o mais é que palhaço bom é palhaço velho. Então você só vai achar palhaço muito bom se ele for muito velho, porque é com a idade que ele vai se fixando, se fixando não, que ele vai tendo a maturidade, ele amadurece com você, só que o palhaço ele tem outros, ele tem uma diferenciação com a atuação né. Porque na verdade o palhaço você usa características suas mesmo, você não vai pesquisar fora de você, quando a pessoa pesquisa fora dela via de regra não dá muito certo ou ele encalha muito rápido, porque ele tem que estar em evolução, não adianta, o palhaço está em evolução.

P: O que é evolução, ele vai mudando conforme o tempo?

L: Ele vai mudando, você vai aprimorando porque palhaço é muito, é muito de, como é que fala, é, você no começo, você pensa pra ele, porque palhaço é uma coisa dinâmica, não é uma obra fechada. O palhaço eu não vou só fazer teatro com o palhaço, via de regra, pouquíssima coisa que você vai fazer é teatro, você vai fazer circo. O circo, ele é absolutamente aberto, ele é quase que, ele é o que, entrou num número de circo, você vai estar no mínimo com 30%, 40% de improviso, 30%, 40% você vai aproveitar realmente o que está acontecendo naquela noite, você não vai, você não deixa o público distante de você, na verdade é o contrário, você brinca com o público, você faz o jogo de plateia e o que que acontece, a maturidade do palhaço é você sair do pensar para o palhaço... até não pensar mais, até ser o palhaço mesmo. Então costumo dizer que ele não é um personagem, ele é um estado, você está naquele estado e naquele estado, eu já estou num ponto de não precisar mais, eu não preciso mais fazer a ponte entre o que o palhaço faria neste momento? Não, ele só faz.

P: Entendi.

L: E isso é muito diferente de atuar, atuar você está pronto, está fechado pra aquela obra, então você construiu aquele personagem e ele vai funcionar naquela obra. O palhaço não, ele precisa funcionar o tempo inteiro, em todo lugar.

P: Na hora que você falou que perdeu um pouco o interesse pela atuação, é isso que você falou, você está mais interessado no audiovisual... o que te fez perder um pouco esse interesse?

L: Eu acho que é muito do, por exemplo, eu sou uma pessoa, dentro da atuação, porque ainda se chama atuação, eu só tenho feito palhaço. O que que acontece com o palhaço, com o audiovisual, que são duas coisas que me agrada. Eu não gosto da rotina do ensaio, eu não gosto daquele tempo imenso de preparação, você passar três, quatro, cinco meses, às vezes meio ano pra montar um espetáculo. Isso é uma coisa que eu não tenho mais nenhuma paciência pra isso. Então eu não tenho mais

paciência pra esse tipo de trabalho. O audiovisual por exemplo, que eu venho bandeando, eu estou atuando ainda, mas eu tento atuar no audiovisual, é um trabalho que primeiro, você faz sozinho, começa por aí, já demanda menos esforço vamos dizer assim, menos, não é nem esforço, demanda menos diálogo...

P: Mesmo trabalhando em equipe? Desculpa te cortar.

L: Oi?

P: Mesmo trabalhando em equipe?

L: Você trabalhando em equipe, você vai trocar ideia com o diretor. Você vai trocar ideia com o diretor, a direção no audiovisual ela é muito diferente da direção teatral porque a direção no audiovisual, ele está preocupado com outras coisas que não a tua parte. A sua parte, ela é mais uma entre ele saber qual plano ele vai pegar, então se você está atuando e pronto, você achou o personagem não é tanta, não há tanta discussão sobre como vai ser a construção do personagem, ela fica muito mais sua, ela é muito mais rápida no sentido de que você não precisa ficar prestando satisfação ao diretor, aos outros atores, aquela conversa de que ah, você construiu assim, mas como ele vai se relacionar com o meu e ah, e vira um monst... e sabe? E tudo isso demanda tempo, demanda ensaio, demanda dias e tananã. Eu por exemplo, então foi isso que me tirou, o que me tirou foi a falta de paciência mesmo então eu mantenho o audiovisual porque no audiovisual não tem essa discussão com a equipe, você vai discutir com o diretor. Isso quando você não está dirigindo, quando o projeto não é seu então você pode fazer do seu jeito sabe, você que vai fazer com você mesmo, o que já me aconteceu, e você não tem essa, você tem o jogo também da atuação com as outras pessoas, você também tem ensaio, mas é num outro esquema, é de uma outra forma. É um ensaio que vai muito mais pro, pra prática já. E tem uma vantagem muito grande no audiovisual que é você faz uma vez e você escolhe a melhor vez que você fez, você não faz todo dia, que é outra coisa que me cansa, fazer todo dia. Com uma coisa que eu mantenho, que eu consigo fazer todo dia, palhaço, mas o palhaço está em outro lugar, ele está em outro, outro lugar, então o palhaço eu faria todo dia sem problema.

P: Tá.

L: Ele não é uma coisa fixada, fechada, então ele muda, mesmo que eu faça todo dia, cada dia vão surgir coisas novas de verdade. Não é aquela, aquele chavão do teatro que você tem que estar atento porque cada apresentação é uma apresentação, depende. Normalmente cada apresentação é a mesma apresentação que a outra, mas só que é em outro dia que dá a sensação que é outra. E o palhaço não, cada apresentação é uma apresentação mesmo porque cada vez que muda a plateia muda tudo.

P: Entendi, muda a plateia, muda o ambiente, só de mudar o dia, mesmo que seja a mesma plateia muda tudo pro palhaço.

L: Muda tudo porque as reações vão ser diferentes, você vai jogar com as reações, você não vai afastar as reações, é uma coisa que eu acho que na Commedia Dell'Arte também é muito parecido, que tem esse jogo com a, com quem está te

assistindo, você faz para quem está assistindo, tanto que você faz olhando pra plateia.

P: Você falou agora da plateia, o que que faz um artista, um ator, vir ao público?

L: Vir ao público em que sentido?

P: Por que não escolher outra coisa? Por que esse impulso de fazer arte, de mostrar pras pessoas, de ser um ator, por que, por que trazer isso pras pessoas?

L: Eu acho que é uma forma, eu acho que é assim, eu acho que meio que vai ser pra qualquer arte, é uma forma de expressar o mundo né, como você vê as coisas. Então por exemplo, hoje em dia eu escolho muito mais por interesse e às vezes por exemplo quando eu sou contratado, hoje em dia eu tenho mais problema em ser contratado pra fazer alguma coisa, por quê? Porque às vezes eu não aceito, não vai falar nada que me interessa falar pras pessoas, então eu acho que a resposta está nesse inverso aí. Quando eu vou fazer eu quero comunicar alguma coisa que eu quero, que eu vou comunicar alguma coisa que eu acho importante, que eu acho interessante, que eu quero falar sobre, o momento, falar sobre a história, falar sobre a situação que a gente vive. Ou falar de algum sentimento e esmiuçar esse tipo de sentimento que eu acho, por exemplo eu fiz há pouco tempo [peça], então é um, Shakespeare é muito isso, é falar de sentimentos e como eles se movem dentro da sociedade e como eles modificam as pessoas. Então você vai pra esse ponto e fala, então eu quero falar sobre isso, ah eu quero, então eu acho que é pra isso, pra falar sobre as coisas, pra passar pras pessoas o que você acredita ou algo muito próximo do que você acredita porque aí como é em conjunto as pessoas tem que acreditar junto. Precisa ter uma, está vendo, o audiovisual é bom por isso também.

P: Não quero tomar muito mais seu tempo vou te fazer só mais uma questão. Soube que você recentemente ganhou um prêmio do Proac – Prêmio de Ação Cultural do governo do estado. Esse prêmio é sobre direção, é do conjunto da sua obra? Só me fala do que se trata esse prêmio.

L: É o prêmio é do conjunto da obra, eu coloquei como direção, eu me, porque podia ser por outros, por outras questões, podia ser obra artística como ator também. Mas como eu me inscrevi e o projeto foi feito em conjunto com a companhia de ópera que eu trabalho então a gente trabalhou em cima do meu currículo dentro da Companhia, dentro dessas óperas, entendeu? Então eu Peguei e usei esse, vamos dizer assim, esse currículo porque são, na verdade não eram só óperas, porque eu trabalho com ópera, musical, cantata e também com teatro.

P: Lá no... companhia de ópera né?

L: A companhia chama [cia de ópera] mas, mas tem muito musical, tem peças de teatro também, então eu fiz o meu trabalho específico dentro daquela companhia porque eu estou lá desde 2004, esse tempo todo, esse tempo de trabalho dentro da arte com o que que a gente já proporcionou, o que a gente já montou, já fez junto e a importância disso, então foi bem em cima disso.

P: Tá bom. Luiz, era isso! (risos)

L: Está bom então. Está ótimo.

P: Eu (latido de cão) ai, desculpa. Eu quero te agradecer muito.

Eva, 56 anos, graduada em cinema

PESQUISADORA: Eva, como surgiu pra você, na sua vida, o interesse pelo teatro, como é que isso apareceu?

EVA: Eu acho que ele surgiu de uma maneira bem através das brincadeiras infantis que tinham na minha casa. Então, desde pequena, a gente fez alguma atividade como dança, ginástica olímpica e aí tinha sempre no Natal, a minha irmã mais velha, [irmã], ela organizava um teatrinho com os irmãos mais novos. E a gente tinha, e até hoje a gente fala que a gente tinha tanto medo dela, que ela batia na gente, era tão brava...

P: (risos)

E: Eu só obedecia, então tinha que fazer o Ano Velho, o Ano Novo, o Natal, alguma coisa e a gente fazia com figurinos, com maquiagem, porque a gente sempre gostou de figurino, sempre teve um acervo de roupas lá na casa da minha mãe. A minha avó era costureira, fazia fantasias de carnaval pra gente, como a gente dançava, usava os *tutu* de balé, então era uma coisa muito bacana, Érica, assim. Então ali já surgiu um gosto, eu era muito, eu era, eram três irmãs e um irmão e primos, e primos, a casa sempre muito cheia. Eu era a mais desinibida, mas a [irmã] era a mais organizada, então ela dirigia, participava também. Então a gente cresceu assim, no meio de dança, música, porque todo mundo fez piano e violão, aquela coisa básica né, ninguém levou muito a diante.

P: Mas esse interesse que você teve, ele continua hoje?

E: Continua, eu acho que hoje, ele antes, acho que tinha uma coisa mais leve da infância mesmo, da descoberta, mas hoje já é o, ele é o interesse real assim, ele continua. Ele continua, talvez ele só tenha mudado a forma, mas ele continua muito, continua bem forte meu interesse por teatro, resoluções cênicas, como pegar uma ideia e transformar aquilo num bom teatro ou observar como o tal grupo conseguiu concretizar aquilo, ler textos novos. Eu tenho agora angariado autores que eu não conheço, sair da minha zona de conforto, do meu repertório construído e buscar outras coisas.

P: Vamos falar um pouquinho agora da sua formação no teatro. Onde, quando, como se deu essa formação, você fez escola de teatro? Como aconteceu? Foi na prática?

E: Deixa eu falar um pouquinho, antes ainda de eu fazer o teatro e me tornar uma atriz profissional com DRT, eu estou com 56 anos, isso foi relativamente recente, faz uns quinze anos mais ou menos, treze, quinze anos. Mas eu, eu quero contar que, quando eu era adolescente eu ia assistir peças de teatro e naquela época a gente tinha como se locomover de um jeito mais fácil, não precisava de pegar Uber, não precisava assim do pai e da mãe levar porque a gente podia andar tranquilamente...

P: Andar na cidade.

E: Então a gente sempre ocupou muito a cidade. E eu ia assistir espetáculos, como eu chegava lá, às vezes eu ia com amigos caminhando até o teatro municipal ou às vezes até o Bassano Vaccarini na UNAERP. Lá no Bassano Vaccarini eu conheci o Magno Bucci, o Dino Bernardi, o José Maurício Cagno, vi a carreira da Débora Duboc nascendo, isso quando eu estava com treze, quatorze anos no colegial. O COC tinha muitas gincanas, então tinha muitas apresentações teatrais, eu assisti vários espetáculos profissionais em Ribeirão Preto com a Marilena Ansaldi, espetáculos políticos na época, Escuta Zé Ninguém do Reich.

P: Nossa!

E: Que é uma peça do Reich passada pro teatro, assisti Hamlet Machine na USP, no Teatro da USP quando era ainda um outro formato, o teatro ainda não tinha sido reformado. Vixe é muito tempo atrás. Lágrimas Amargas de Petra Von Kant, por exemplo, eu tinha quatorze, quinze anos, eu assisti três vezes em São Paulo. Eu peguei ônibus e fui assistir em São Paulo, era com a Fernanda Montenegro, com a Renata Sorrah e eu me lembro de, de achar aquilo impressionante, sabe. Então eu assisti três vezes, eu tinha quinze, dezesseis anos, então eu gostava daquilo, eu gostava daquela, eu lembro de como era o cenário, de como era o palco e quer dizer, já são mais de quarenta anos né, que eu assisti isso. Eu ia me interessando, onde tinha o teatro eu ia assistir.

P: Uh Hum.

E: E eu sempre achei que eu poderia fazer e na época eu dançava, então, eu já tinha uma coisa com o palco mas eu nunca e... ah e na escola assim, tinha que fazer alguma apresentação, Praça da Alegria, eu fiz a Nega Maluca, hoje eu não poderia porque eu fiz *black face*, eu me lembro que minha mãe tinha um pote de um creme, uma lama chiquérrima, que era uma lama meio verde, eu usei aquilo inteirinho pra fazer a Nega Maluca, eu usei até aqui assim (mostra pescoço e colo). Eu fazia, eu criava as coisas pra fazer na escola de maneira informal, gostava e há momentos que eu tinha um certo... um respeito, é como se naquele momento eu fosse vista, então acho que aquilo me fez bem. Aquilo era um lugar que eu, eu me sentia bem, realizando uma coisa de palco, de cena. Então foi isso, o meu interesse foi assim, fazendo essas coisinhas caseiras, de escola ou domésticas e assistindo coisas boas, assisti muita coisa boa. Teatro grego em Ribeirão Preto, tentei ver o máximo, o Festival de Teatro Grego aqui em Ribeirão Preto.

P: (inaudível)

E: Você lembra disso?

P: Era maravilhoso! E a formação, sua formação no teatro, você fez escola de teatro, ela veio através da prática na atuação no teatro, como foi sua formação?

E: Olha, eu fui pra São... eu entrei na faculdade de Cinema. Quando eu fui prestar vestibular, eu não pensei em prestar Artes Dramáticas. Curioso isso né? Eu não pensei, porque eu queria trabalhar com cinema, eu queria dirigir, eu queria fazer filmes, documentários. Tinha o Cine Clube Cauim aqui em Ribeirão Preto e eu

frequentei muito o Cine Clube Cauim, então eu tinha um gosto pelo cinema, fotografia, apesar de nunca ter fotografado, gostava de analisar e eu fui fazer e eu prestei Letras, porque eu gostava também de literatura. E eu prestei Letras, eu não lembro, era uma tentativa, eu não era tão encontrada né. E aí quando eu prestei Cinema, porque eu prestei Letras quando eu saí do terceirão, que era um terceiro ano super pulsante porque tinha os festivais, tinha as gincanas do COC, tinha os filmes, então eu tive uma formação bem bacana, tive aula de literatura com o Itapê, que era o máximo, não sei se você já ouviu falar, ele era um cara incrível assim. Era muito pulsante o terceirão do COC e naquele momento eu fui me inclinando mais para o cinema, no final do terceiro colegial eu prestei Letras, não passei e no meio do ano eu prestei Cinema na FAAP. Mas o meu pai, ele tinha uma firmeza assim: nenhum filho meu vai fazer faculdade particular, todos vão fazer uma federal ou uma USP assim, uma estadual, nada de particular. Então eu me lembro que eu passei na FAAP e não comemorei, porque a FAAP era uma faculdade particular. E eu coloquei, só coloquei assim na bancada dele, onde ele lia o jornal, o meu nome, que estava no jornal na época e ele viu que eu passei e falou então você está indo pra São Paulo? Eu falei não pai, porque eu passei na FAAP, é particular e ele falou não, mas cinema na FAAP é bom, vamos dar um jeito. E eu fui pra São Paulo sem, quase que ele me empurrou assim, vai, vai pra fora de casa, vai pra vida. E eu fui pra São Paulo fazer a FAAP e na FAAP aconteceu uma coisa, nesse processo de faculdade, aconteceu uma coisa muito interessante: os meus projetos de Comunicação, Teoria da Comunicação, de Semiótica, Linguística, eles eram sempre uma performance, que eu fazia, teatral e depois uma leitura que eu fazia daquilo. E aí eu lembro que na época eu gostava de fazer. Eu hoje até me arrependo de algumas coisas, porque eu acabava fazendo muito sozinha, eu acho que seria mais legal se eu tivesse entrado em alguns grupos, mesmo que não fosse performance teatral. E aí eu comecei, meus amigos falavam Renata, você tem um jeito pro teatro, você faz umas performances, era muito louco minhas performances, eu tinha aula com a Beth Bright era professora excelente, ela sempre elogiou muito, eu fui ser monitora dela, ela trabalhava com linguística e semiótica e eu fui ser monitora dela. E aí...

P: Eva.

E: A conexão está ruim né?

P: Está cortando...

E: É, a conexão está ruim.

P: (inaudível)

E: Você pegou essa fala que eu falei que na faculdade eu fazia performances?

P: Foi estagiária de Linguística e Semiótica né?

E: É, com a Bete Bright, eu achei que eu iria muito por esse caminho, né?

P: Uh hum, das performances.

E: Como eu fazia essas performances na faculdade e alguns amigos me elogiavam, eu percebi que eu gostava bastante de estar em cena, bastante.

P: Tá.

E: Então eu comecei naquela época a prestar o CPT que é o Centro de Pesquisa Teatral do Antunes Filho.

P: Antunes Filho, certo, ah!

E: Eu prestei sete vezes, só fui passar na sétima vez, eu fui muito persistente porque... está cortando, não está? Está cortando, não está?

P: Está cortando um pouquinho, mas a gravação fica. Você prestou sete vezes...

E: Eu prestei sete vezes o Antunes Filho, eu demorei pra passar, eu só fui passar depois que eu me formei e no meio do caminho da faculdade, uma amiga minha, da minha sala, porque a gente fazia comunicação um ano e meio e depois cada um ia pra Rádio e TV, Publicidade e Propaganda e eu iria pro Cinema, que era minha opção mesmo. Uma amiga minha me chamou pra fazer um filme, como atriz. E esse filme, que chama "Miss Coração Solitário", eu fazia vários personagens. Eu fazia uma moça completamente apaixonada, que sempre se apaixonava por, ou um vendedor, ou por um carteiro ou por um médico, ou por um, sei lá, eu não lembro tão bem porque eu não tenho esse filme, infelizmente, isso se perdeu. E todos os personagens que ela se apaixonava, quem fazia o homem era eu. Então eu estava como a personagem principal, a mulher apaixonada e esses homens por quem ela se apaixonava era eu fazendo o personagem masculino. Uma coisa que eu nunca tinha feito, assim, quer dizer até fiz, depois eu vou contar isso. E aí no final ela acaba se apaixonando por um homem que é feito por um outro ator, mas ela tem umas quatro, cinco paixões, desilusões que eram comigo mesma, mas era um jogo de cinema, era muito bacana. E essa minha amiga me chamou por causa das minhas performances e porque na época eu fiz um vídeo, estava bombando essa coisa de vídeo em São Paulo, tinha o Tadeu Jungle, a Fábrica de Som da TV Cultura, então era um boom de Cinema e eu fiz um vídeo pra um namorado que eu tinha que eu fazia vários personagens também. E isso chegou nela e por isso ela me chamou, e as performances... e ela mandou esse vídeo de faculdade para um Festival de Cinema, de Cinema não, de Vídeos do Rio Grande do Sul e eu ganhei o prêmio de melhor atriz, tenho até o troféu até hoje.

P: Você entrou pra fazer Cinema e saiu com prêmio de melhor atriz.

E: Eu vou fazer Cinema e vou prestar Teatro. E aí eu tinha paixão pelo Antunes Filho porque eu assistia aos espetáculos dele, que eram maravilhosos, então eu comecei a frequentar muito teatro em São Paulo, isso foi muito importante. Comecei a frequentar, a assistir as peças, no Madame Satã, nos teatros, também paralelo a isso comecei a fazer o Circo Escola Picadeiro, aí conheci o Gabriel Villela, o Alexandre Roit quando eles nem eram famosos. Eu participei do número do chicote com eles e o pessoal do circo falava, você é muito boa pra ser partner! Eu sempre fui boa pra ajudar né e a partner, ela é uma boa ajudante e aí, fui fazendo assim, desse jeito improvisado. E quando eu me formei em Cinema eu á comecei a trabalhar também com um braço do Boi Voador, com o Maucir, ele era um braço do Boi Voador, já tinha trabalhado com o Ulisses Cruz, ele era assistente do Ulisses Cruz e eu comecei a fazer, conheci lá o Caetano Vilela a Rita, um pessoal bem

bacana do teatro, o Caetano até hoje é premiadíssimo na parte de iluminação. E aí eu fiquei amiga desse pessoal e fiquei fazendo, até que, quando eu já estava formada, trabalhei com produção e *casting* em alguns filmes, cheguei a fazer até um pouco de maquiagem. Cheguei a fazer com meus amigos, curtas metragens, roteiros, mas era tudo de um jeito muito informal, eu acabei indo mais para o teatro, eu demorei sete anos para passar no Antunes Filho. Quando era a sétima vez que eu fui prestar, e era tão curioso Érica, porque eu ia prestar, e quem prestava comigo, você tinha que fazer uma dupla né, passava e eu não passava. Então assim, me fazia um mal, eu chorava, mas aí na sétima vez eu passei porque aí eu entendi o que eu tinha que fazer, uma versão do Nelson Rodrigues em cima do Shakespeare, que era o que eles gostavam. E aí eu passei, entrei no Antunes Filho e fiquei lá, por seis meses de CPTzinho. CPTzinho é um Núcleo de Pesquisa Teatral que é um núcleo de formação pequenininho, seis meses. E acabou, fui embora. Passado um tempo me ligaram pra eu voltar Érica porque eu era uma ótima pesquisadora. O Antunes Filho nunca me dirigiu, ele passava de vez em quando, via nossos exercícios, não falava nada. Mas eu era boa de fazer os estudos, na época estava estudando o Tao da Física, ele estava fazendo um estudo de física quântica com o processo do ator. Eu era ótima para estudar e eles gostavam de mim por isso, porque eu anotava tudo, porque tinha que ler eu lia depois eu compartilhava, fichava, fichava não porque eu nunca resumi bem, mas eu era aquela pessoa sólida ali. Então quando eu fui embora porque eu achava que era o tempo, achei que tinha acabado, eles me chamaram e eu fiquei lá no total quase dois anos, deu um ano e oito meses, um ano e nove meses. Porque foi muito bacana, mas o meu espetáculo nunca estreou porque ele era uma pesquisa de uma outra aluna que diziam que tinha um caso com Antunes, eu não sei muito bem e era um projeto no espaço, era uma pesquisa assim. E a gente ia fazendo cenas, cenas, mas ele nunca vingou, não era o projeto que era os olhos do Antunes naquele momento entendeu? Mas eu tive essa formação com ele, eu acho que foi a coisa mais sólida que eu tive. Então, minha trajetória de teatro foi essa, vendo os espetáculos, vendo o Gabriel Villela crescer, prestei EAD o Estudo de Artes Dramáticas da USP, cheguei até a reta final, porque é um processo difícil, você fica lá uma semana depois que você passa no escrito, depois você faz um teste com todo mundo assistindo, depois você fica lá uma semana e eu não passei também. Então assim, tinha um recado meio antagônico do Universo se eu deveria ou não fazer e o que me salvou foi...

P: E aqui em Ribeirão?

E: Foi assim, no Antunes Filho eu só saí porque eu fui casar. Porque o [esposo] chegou da Europa e falou vamos casar? Eu falei vamos, e saí do Antunes Filho e aí fui morar na fazenda. Nesse meio campo da fazenda e Ribeirão Preto, a fazenda é 1h10, 1h15 daqui, me chamaram, não sei como ficaram sabendo que eu estava morando na fazenda e estavam precisando em um ateliê em Ribeirão Preto, um ateliê de artistas, da [artista], sabe? Eles estavam precisando de uma professora de teatro, então eu vinha uma vez por semana dar aula de teatro em Ribeirão Preto, com um barrigão, porque estava sem dinheiro, tinha casado, aquela dificuldade e eu vinha uma vez por semana. Daí começaram a saber que eu estava em Ribeirão. Eu lembro quando eu voltei pra Ribeirão, entre esse ir e vir eu demorei quatro anos e meio, eu fiquei quatro anos e meio na fazenda, mas eu ia e vinha para Ribeirão

Preto. Eu cheguei em Ribeirão Preto e liguei para o [grupo de teatro], falei com o [ator], mas eles não me conheciam, falei posso ir trabalhar aí com vocês? Mas eles estavam meio que separando, não lembro muito bem, eles não falaram o que era, mas não me acolheram porque deviam estar com problemas. Liguei para o [ator 2] mas, não é que você liga e falam vem que tem uma porta, tem um lugar para você, não tem. Os grupos, já é tão difícil do grupo se organizar né Érica, que chega uma, quem é essa chegando em Ribeirão, está chegando aqui, o que ela está querendo né? E tinha a Oficina Cultural Candido Portinari aqui em Ribeirão Preto e... é Oficina Cultural Candido Portinari?

P: Candido Porinari (acena com a cabeça)

E: Eu fiz alguns cursos, fiz um curso com a Sandra Corradini, depois eu fiz um curso de, não sei se era com o Augusto, não lembro direito porque eu estava entre a fazenda e aqui e os filhos pequenos. Nesse meio tempo eu prestei UNESP mestrado eu não passei também, muitos não né? Eu não passei, mas eu achei bom porque logo eu engravidei da [filha]. Letras, o mestrado na UNESP era Letras, mas já era o Ariano Suassuna, sabe? Então eu já tinha uma ligação com o Ariano Suassuna, com o teatro. E em Ribeirão Preto foi assim, eu cheguei meio de pára-quedas porque tinha ficado quatorze anos fora de Ribeirão Preto, quase quinze então quando eu voltei não tinha muito lugar ao sol, mas também paralelo a isso uma amiga minha me chamou, ela tinha uma agência de turismo e ela me chamou pra de vez em quando dar um presente para os clientes dela. Então eu me travestia e ia fazer uma *performance* que era um telegrama falado e essa coisa do telegrama falado bombou na época. Eu falo bombou Érica, porque foi uma coisa assim que não tinha em Ribeirão Preto e eu fazia foi aí que surgiu a [personagem]. Você está ouvindo? Porque travou...

P: Travou. Você falou em Ribeirão bombou porque era uma coisa que não tinha em Ribeirão Preto aí...

E: Eram festas. Está bem ruim a conexão né? É aí ou é aqui?

P: É travou de novo. Eu vou tentar sair e entrar de novo, você espera um pouquinho?

E: Vamos sair e entrar de novo?

P: Tenho que... fica aí senão a gente perde o... fica aí, eu vou sair e entro e aí você... fica aí, pera aí eu já volto.

E: Tá.

P: Será que melhora agora?

E: Parece que sim, Érica.

P: Eu acho que é a minha internet.

E: Eu acho que é a sua porque eu estou desde manhã aqui, estou dando aula desde às oito.

P: É, eu acho que é a minha sim.

E: Aí, Érica, então eu comecei a fazer uma coisa que se chamava *From To*, vamos supor, de Érica para Rosana Pavinski, você me dava um perfil dessa pessoa e eu criava personagens. E eu criei um leque de personagens muito bacana, porque você conduzia... está travando você Érica.

P: É...

E: E aí não grava não é? Vamos ver.

P: Não, está gravando, está gravando sim.

E: Tá, aí...

P: Eva, a gente continua um pouquinho, se travar demais a gente...

E: Cai e faz outro link.

P: É, tá.

E: Aí, o que que foi legal nessa experiência, que era uma experiência mais de evento, eu criei uns quinze personagens. Eu tinha um ateliê de figurinos e criei esses personagens que eu tinha as características, um era gago, o outro eu punha barriga, o outro eu punha bigode, fazia homem, mulher, fazia tudo, então era uma festa. Fui dar aula numa escola, de teatro, fui substituir o [ator].

P: Você foi substituir o [ator].

E: Me dei super mal porque ele era muito bom e eu não tinha tanta competência, mas quando eu dei aula nessa escola, acabou o ano que eu dei aula lá que não foi tão bom eu falei nunca mais eu vou dar aula de teatro. Pus isso na minha cabeça, só que passou, não deu seis meses, a [escola] me chamou pra contar histórias lá, isso já faz uns vinte e cinco anos né, vinte e cinco, vinte e seis anos. E eu fui contar, na época eu falei, nossa, mas será que eu sei contar história? Porque eu conto pros meus filhos, mas aí eu criei o personagem, o figurino e fui. Daí eles gostaram muito e perguntaram: você quer dar aula de teatro aqui? Eu falei olha, eu tenho trauma de dar aula de teatro, eu não sou boa. Ela falou onde você deu aula, eu falei tal lugar, se você não deu certo lá você vai dar certo aqui, eles falaram, e aí faz 25 anos que eu dou aula de teatro. Paralelo a isso, muito paralelo a isso, eu com os meus filhos muito pequenininhos, eu ainda morando na fazenda, eu vinha pra dar essa aula, era tudo, eu ainda não tinha fincado o pé em Ribeirão Preto. Eu comecei a trabalhar, pra agradecer a equipe que me ajudou com o aleitamento materno, eu fui fazer uma performance, então eu queria retribuir tudo o que eles tinham feito por mim e pelos meus filhos pequenos e aí elas falaram: você não quer fazer uma *performance* para atrair né, porque é uma campanha que é muito massante. E eu fiz, lembro que fui com [filho] e [filha] maquiadinhos, vestidos, eu vestida, eles de mãos dadas comigo, bonequinhas penduradas que fazia parte, criei uma personagem, eles tinham que ir comigo, coitadinhos pra fazer a performance e eu criei essa performance e foi um sucesso, mas não tinha um texto, não tinha nada, só tinha uma presença. Chegava, fazia uma graça, uma brincadeira e saía. Aí no ano seguinte eu comecei a trabalhar com o [ator], nós criamos o grupos [grupo de teatro], começou, era o [ator] e eu, depois o [ator 2], a [atriz] e eu e aí o grupo começou a ir bem. Nós estamos a 25, 26

anos consecutivo de Campanha de Aleitamento Materno, que tem a [atriz 2] que veio pra... e aí em Ribeirão Preto, uma das coisas que aconteceu no meio do caminho, eu comecei a assistir alguns espetáculos, levei meus alunos para assistir o Fora do Sério, pra ver o Dino Bernardi, era uma riqueza assim, meus alunos assistiam tudo, iam comigo no SESC nas leituras dramáticas. Me aproximei do [ator 3], do pessoal do circo, do pessoal do [grupo de teatro 2], do [diretor]. E o [diretor] me chamou pra trabalhar e foi aí que eu me profissionalizei, porque eu entrei pra ser atriz, não era muito boa né, mas eu precisava do DRT pra viajar com eles então eu fui tirar o DRT porque eu não tinha, eu fazia tudo informalmente. Fiz alguns cursos, continuei tentando fazer alguns trabalhos corporais, trabalho de música, de canto. Tentei assim não abandonar minha ferramenta como atriz e criei o [grupo de teatro] que acho que me deu uma estrada e boa, um chão porque a gente se apresentou desde teatro de rua, calçadão, nas UBSs, nas casas dos travestis, em caminhão, em palco itinerante, em outras cidades, e aquilo me deu um jogo de cintura muito grande porque é um teatro muito rasgado, de rua, com música, com coreografia.

P: Vocês trabalham a linguagem da farsa, do teatro de rua, do improvisado com o [grupo de teatro]?

E: É, muito. E muito na raça porque Érica, faltou na minha formação, a formação de teatro né, faltou o estudo. Agora que eu entendo o que é Stanislavski, nos últimos 10 anos que essa teoria, eu comecei a estudar melhor e quando você vai dar aula você precisa estudar, ter um repertório, então dando aula eu fui construindo um repertório, tanto de peças teatrais que eu tinha que dar para os alunos quanto de técnicas, jogos dramáticos. Eu fui adquirindo livros, fui lendo e fui aplicando coisas.

P: Essa é uma pergunta que eu queria te fazer, você acha que a sua formação, ela já está completa ou ela continua?

E: Nossa, a minha formação é bem incompleta, ela é muito incompleta. E ela continua e os buracos aparecem a cada novo trabalho. Aquilo que me falta, que eu não sei, a cada novo trabalho aparece, nossa eu preciso estudar isso porque isso eu não sei, isso eu preciso saber, desde teoria, conhecimentos teóricos até experimentações práticas assim, no corpo todos falam que precisam estudar para uma nova montagem, [atriz 3] sente falta da teoria, na voz, como construir o personagem. Cada lugar é um caminho diferente, [grupo de teatro 3] é um caminho muito diferente, trabalhar com a [atriz 3] lá no [grupo de teatro 3] é outro caminho, trabalhar com o [diretor] é outro. O [diretor] pra mim é um mestre, a [atriz 3] e a [atriz 4] são grandes mestres também, então são pessoas que tem um bojo, que tem um histórico e me ensinam e meus colegas do [grupo de teatro], todos eles, são meu apoio, senão não sou nada sem eles Érica, é impressionante como o teatro é...

P: E como.

E: Precisa disso.

P: E como você identifica a necessidade de aprimoramento, Eva, teórica ou prática.

E: É...

P: Você percebe, olha, aqui precisa aprimorar.

E: A necessidade de aprimoramento, ela, por exemplo, é o que eu estou falando, cada trabalho tem uma exigência. Eu sempre trabalhei muito no [grupo de teatro] de maneira intuitiva. Como o [grupo de teatro] é um teatro educativo, ele trabalha informação, (inaudível), formação, construção de conhecimento de algum tema, o [grupo de teatro] tem uma forma de trabalhar muito específica, eu tenho que estudar o tema, porque a gente tem dezoito campanhas: tabagismo, hanseníase, tuberculose, DST-AIDS, gravidez precoce, mortalidade materna, bulimia, anorexia, aleitamento materno, a campanha do peito, então o que eu tinha, eu tinha um processo de estud... é, atendimento ao portador de HIV... então você tem que fazer uma pesquisa sobre aquele tema, adquirir um conhecimento da área da saúde

P: (inaudível)

E: É, e como ressignificar isso de uma maneira, porque o [grupo de teatro] se caracteriza por um teatro cantante, brincante, mambembe, mais rasgado, mais divertido, mas ele tem que passar informação. Como equalizar e equilibrar isso, como enaltecer, passar informação de maneira lúdica pra quebrar uma barreira porque são temas que às vezes, são de grande preconceito, DST-AIDS, a hanseníase né, uma doença de muito preconceito, tuberculose. Então como quebrar essa barreira, a gente entra pra quebrar o gelo, pra depois a equipe de saúde conseguir abordar aquele público já de maneira mais científica e tudo o mais. Então tem, essa construção eu fui aprendendo um pouco, o jogo de cintura que me deu eu acho que foram os telegramas porque eu comecei, eu tinha uma linha de conduta, uma linha de trabalho, tudo escritinha e eu tinha que trabalhar quando eu chegava naquele momento, tinha o roteiro, mas eu improvisava muito porque eu tinha que lidar com o elemento surpresa, porque eu pegava o público de um jeito muito de surpresa. Então no [grupo de teatro] eu aprendi muito com paródia, vendo espetáculos, aprendendo bastante sobre palhaço. Nunca soube fazer bem um palhaço, não sou uma boa palhaça, mas sou uma boa escada, que é um palhaço né, mas eu sou uma boa escada. E aí eu fui aprendendo, tive que aprender.

P: Você falou que você faz todo um estudo né sobre a parte da saúde e tal. No teatro, essa é uma pesquisa que você faz, uma pesquisa técnica sobre o tema. No teatro você faz, você estuda, tanto a teoria quanto a prática, o corpo né e você vai lendo, você já falou isso né. O que é e como se dá a pesquisa, se você faz, como se dá a pesquisa no teatro pra você?

E: Olha, eu por exemplo, acho que muito através de livros, textos.

P: Tá.

E: Então eu preciso da literatura mais específica, então por exemplo, se você vai trabalhar um Shakespeare aí você vai estudar um pouco do conceito, se você vai trabalhar comédia, tragédia, o riso, você vai estudar um pouco existe sobre esse gênero que você está trabalhando e você vai construindo esse repertório. Se ele, você vai pesquisar, desde a vida ou daquele contexto histórico, se, principalmente Shakespeare que trabalha com muitas peças históricas, você... muitos vídeos, agora a gente tem essa possibilidade de assistir muitas coisas, muitas aulas, muitas, você tem acesso... eu me apóio muito no cinema, o cinema assim, não dá nem pra

explicar. Por exemplo, eu vou contar um caminho, eu fui fazer o [peça] com o [diretor], dois personagens foram criados por mim porque até quase pra estrear eu não tinha nenhum papel assim, aí criaram dois papéis lá pra mim e eu não sabia daonde partir. E aí quando eu fui vendo, essa mãe é um pouco assim, ela é um pouco assim, eu assistindo os filmes, porque eu sempre assisti muito filme eu peguei uma, uma referência de uma, um gesto de uma atriz que era do *Sunset Boulevard*, o Crepúsculo dos Deuses em português, Crepúsculo dos Deuses. Ela tinha, ela descia a escada de um jeito tão dramático, meio expressionista assim, então eu fui, eu vou meio construindo às vezes pela forma, eu parto de uma coisa externa, pra... é um tique é um jeito, uma coreografia que eu vou colocando no meu corpo, é um tônus e tentando construir aquele personagem, ou aquela ação dramática, buscar uma voz. Então são, cada caminho é um, às vezes eu vou observando uma amiga minha trabalhando, explorando aquela coisa, parece até uma coisa meio ridícula pra quem está de fora. Eu vou dar uma rasgada aqui, eu vou ampliar esse gesto pra depois encolher, ah não eu vou um pouco menor, se precisar eu expando. Eu também, o outro me serve muito como referência, eu vou na literatura.

P: Tá.

E: Às vezes o outro está me dirigindo, me fala alguma coisa eu falo gente isso eu não sei, eu chego em casa, eu vou ver. Eu lembro a primeira vez que eu ouvi a palavra triangulação, eu falei é verdade, tem que fazer a triangulação, eu não sabia o que era.

P: (risos)

E: E eu fui perguntar, porque assim, naquele momento eu não tinha liberdade, mas não dá assim, chego e pergunto, vejo, confabulo porque em alguns ambientes eu consigo perguntar tudo falo gente, triangulação, o que é isso? Mas em outros eu ficava mais tímida pela ignorância, mas na medida que fui perdendo o medo de não saber, de falar não, isso aqui eu não sei. Nossa, mas você faz teatro e não sabe. É, não sei porque por acaso faço teatro assim... Então eu vou perguntando, mas ler, a literatura é fundamental, literatura de teatro, específica, técnica. Outras literaturas, que você entende o que que é, as narrativas possíveis, jornal, contemporaneidade, observar o mundo. A construção do trabalho também, ela se dá às vezes Érica, você fica com aquilo, com aquilo, você ouve, é um quebra cabeça e quando você vê as coisas vão chegando, não sei explicar muito bem. Você pega ali, você estudou um autor, Walter Benjamin que está falando de um, sobre o narrador, você estudou um autor russo, aí você estudou não sei o quê da Rússia, aí você vê uma música pop russa e depois você viu um negócio assim, quando você vê, aí você está andando pra fazer um caminho pra fazenda, você vê umas folhas, você vai usar no seu espetáculo do Ariano Suassuna e aquilo dialoga com o espetáculo russo. Você entendeu? Você não sabe muito bem, as coisas vão, tudo vai sendo ingrediente. Tudo, tudo vai virando elemento de composição pra aquele seu momento porque você está num processo criativo, ele está ali naquele momento, vamos supor, duas vezes por semana, dois períodos, mas você está com aquilo o tempo todo na cabeça. Eu falo que às vezes você está tão mergulhada naquele processo, mas algumas coisas tem que tocar na vida, que as outras coisas quando vê chegam num

ponto que você precisava para aquele processo. Então é, literatura específica mesmo, que você pode criar um repertório que seu grupo pode falar vamos ler isso, isso e aquilo pra gente dar bojo pro trabalho, vamos assistir tal filme, o Antunes Filho ensinou muito isso pra gente, então você tem que oh, vamos ver tal filme porque isso vai ajudar, o cinema japonês tem isso, o cinema francês vai te ajudar nisso pra fazer da Joana D'arc, tal. Então com o Antunes Filho eu aprendi muito a usar o cinema como, como observatório assim pra construir trabalhos de teatro, porque ele adorava...

P: E como é que é, desculpa eu te cortei.

E: Imagina.

P: Como que é assim, esse processo de entrar na sala de ensaio e construir um personagem que fala diferente, anda diferente, pensa diferente, como é que é, pra vocês que são atores é até natural, mas a gente não tem nem ideia, mas passar por esse processo da sala de ensaio e da construção da personagem.

E: Primeiro que você tem que ter uma mente aberta Érica, não é fácil. A mente aberta no sentido de não ter preconceito com seu personagem. Você tem que, você não pode ter preconceito, se você tem, você tem que olhar pra isso. Então você tem que tentar, é engraçado né, mas eu, eu acho que tem a ver com você pegar um mármore branco assim grande, e você vai tirando o excesso pra dar o contorno que você quer. Mas antes você tem que quebrar muito, sabe? Você tem que martelar, machucar o mármore, entendeu? Então você vai moldando, mas aquilo é um processo intelectual, é bastante intelectual, mas ele é bastante intuitivo também.

P: Só um minutinho, desculpe, cortou.

E: Oh, ele é um processo.

P: Cortou muito, ele é um processo.

E: Ele é um processo da ordem do intelecto.

P: Tá...

E: Porque você pensa sobre esse personagem, você reflete sobre ele, você fala sobre ele, então ele é da ordem do intelecto. Ele é da ordem, você pesquisa sobre ele, você tenta contextualizá-lo de uma maneira, estou brincando, Paulo Freire, (risos) não, vou usar Paulo Freire aqui vão falar que louca! Mas assim, você tenta contextualizá-lo no seu meio, no seu ambiente, então você faz uma pesquisa da ordem do intelectual. Depois ele passa por uma coisa do que é experimentar aquilo que você tem no mental, você experimentar no seu corpo pela forma, pela forma, pesos, medidas, tónus, você vai, você tem que trabalhar um pouco com uma coisa que você, que não é tão palpável, que é meio, é a sua percepção mais sensitiva, intuitiva daquilo, porque ao mesmo tempo que você tem que usar muito a mente porque depois você tem que racionalizar em algum momento, você transita em razão e uma percepção menos racional. Você transita entre o racional e o não racional, mas ele é lapidado, ele, por exemplo assim, se eu penso em Cacilda Becker é tudo desenhado mentalmente, planejado né. Agora cada ator tem um jeito

de trabalhar, eu já ouvi por exemplo que o Marcello Mastroianni, ele nem gostava de falar assim muito, sabe? Ele detestava, porque ele falava que ele chegava na hora, com a luz, naquele ambiente do cinema, vinha o que tinha que vir, ele não conseguia explicar o processo dele de construção do personagem. Agora você pega um Robert De Niro, pra fazer o filme O Coração Selvagem, ele descascou o ovo sei lá quantas mil vezes pra chegar no jeito que ele tinha pensado, que ele queria. Então, cada pessoa, por exemplo, se você trabalha com o Lume, que é um lugar que eu já fiz três ou quatro oficinas, fiz pouco, queria ter feito mais, ele trabalha com processo de *mimese*, que vou falar assim a grosso modo, tá? Que é como se você copiasse o gestual de alguém que você está observando, então ele tem um processo que é de fora pra dentro, mas ele é super interiorizado porque ele é um processo detalhista, detalhado, de percepções, do gesto, do tônus, da temperatura, daquele objeto que você está observando que é o outro. Então tem várias coisas, tudo é um, pra cada ator acho que é diferente, pra mim que não tenho essa formação de teatro, não fiz UNICAMP, não fiz USP né, por exemplo, Antunes Filho ele nunca dizia, ele sempre dava coisas orientais, Teatro Kabuki, desequilíbrio, qualquer coisa menos o teatro, então ele achava que você devia experimentar várias, muitas outras coisas menos o teatro. Eu, às vezes eu copio...

P: Deixa, às vezes o que? Desculpa.

E: Eu copio uma coisa, eu observo um ator e eu copio. Eu lembro que aquela cena da Gota d'água com a Bibi Ferreira eu já, aquele processo eu copiava assim, que ela olhava, vinha, encarava. Eu fazia, eu tinha uma coisa desde a infância, eu copiava algumas cenas de filme, então cada um é um processo. Mas eu acho que tem, que você tem que juntar tudo, pesquisa intelectual, pesquisa corporal, vocal, técnica, construir um repertório de imagens sabe? Várias coisas.

P: Nossa é muito complexo né? Muita coisa! Eva, eu vou te falar de uma palavra e você fala assim o que vem pra você no teatro, quando eu falo assim o que é experiência pra você no teatro?

E: Eu acho que a experiência, eu vou falar sobre dois aspectos, tá?

P: Tá.

E: A experiência, bom a experiência ela é uma coisa, a palavra experiência e ela vai servir aqui, vai se aplicar ao teatro, ela tem a ver com o tempo que você está naquela profissão, naquele trabalho, o tempo de convívio com aquilo.

P: Certo.

E: O tempo de exercício daquilo, de exercitar aquela profissão. Então tem o tempo que a gente pode dizer isso, a experiência são dez anos, quinze anos, vinte anos, ah eu fiz dez anos parei dez, isso eu posso dizer que é uma experiência com aquela arte, com essa linguagem artística, mas existe, pro teatro eu vou usar o segundo, a segunda conotação, segunda possibilidade de entendimento. A experiência como algo que você, como se fosse um laboratório de ciências, você entra lá para fazer uma experiência, então você vai entrar naquela sala de ensaio para experimentar coisas pra ver o que vai, que combinação que vai dar certo pra construção

daquela personagem ou daquela cena, entrosamento daqueles atores, daqueles personagens, o jogo de cena. Então você vai, no teatro seria o jogo de cena, o desenho da cena, a coreografia, a intensidade, o tônus, volume, cor, plasticidade, né. Mas pensando como uma experiência de construção criativa, de construção, e eu falo que a criatividade, ela é árdua, ela é muito através da repetição, a experiência do teatro, ela se dá muito pela repetição, você não pode ter preguiça, você tem que repetir, repetir, repetir. Como diria Manoel de Barros, até ficar diferente. Então você vai no vazio, vai no preenchido demais, vai até você encontrar o tom né. Eu acho que o pintor faz muito isso, ele vai né, o Cezanne acho que pintou aquela montanha da casa dele trinta mil vezes né.

P: Bacana!

E: Então acho que a experiência de, como laboratório, você testar coisas, experimentar e descobrir se aquela fórmula né, se aquele jogo de cena está caminhando né.

P: Tá. Não vou tomar muito mais seu tempo, vou fazer uma última pergunta.

E: Mas está ótimo.

P: Quais são os motivos que levam o artista a vir a público, uma atriz a vir a público?

E: Olha, vamos pensar no teatro (latidos). Você quer fechar o seu microfone?

P: Me desculpa.

E: Só pra não gravar. Então vou falar o seguinte, é, o teatro é essencialmente a arte da presença, então ele, não existe teatro se não houver público, não existe Érica. É uma tríade, a tríade do teatro é essa, eu sempre gosto, eu sempre brinco, eu falo assim que se você pega a Mona Lisa do Leonardo Da Vinci, que está lá no *Louvre* né, ela está lá, ela é uma obra de arte, é uma obra prima, já tem uma aura construída em cima dessa obra do Leonardo Da Vinci, ela está lá no Louvre. Nós estamos na pandemia, o Louvre está fechado, ninguém está olhando pra Mona Lisa, ela continua sendo a Mona Lisa, ela continua sendo o que ela é. O teatro não, o jogo do teatro, essa arte, ela precisa do público. Eu posso ficar ensaiando um espetáculo maravilhoso, lindo e falar gente é o melhor espetáculo que eu fiz, só que ninguém viu, então não aconteceu o teatro. Não, ele não existe, porque ele não tem público. Então o que leva o, primeiro tem o público... existe uma necessidade pelo próprio ofício, esse ofício de fazer teatro, ele só, ele só se concretiza, se realiza e se estabiliza como teatro se eu tiver a cena, o espaço onde essa cena acontece e pessoas assistindo, um público, nem que seja um. Então ele precisa do outro pra estabelecer o jogo de cena pra estabelecer a arte do teatro. O teatro é público, então esse é o primeiro, é condição *sine qua non* pra que essa arte aconteça. E o que, então quando você vai fazer teatro é como se seu impulso já fosse esse, para o outro, pelo outro, com o outro né, e eu não consigo imaginar isso não acontecendo, por isso que eu acho que a gente está sofrendo tanto na pandemia, porque às vezes a gente até faz uma *performance*, sabe que tem outras pessoas do outro lado vendo, a gente está insistindo nisso, mas esse *tête-a-tête* ele é importante porque o público, na medida em que ele está lá, ele interfere na obra do ator, ele interfere até

no comportamento. Por mais que o ator já tenha tudo desenhado, estabelecido, o jogo se dá na presença, por isso que cada dia é um espetáculo, cada dia, por mais que você repita é diferente porque o público influencia muito. E o que leva? É a própria arte, essa arte te leva ao público, ela não existe sem ele, ela não se estabelece sem ele. E é uma necessidade assim... nossa! É uma coisa muito forte, Érica! Você... é muito importante ter o outro, é o que torna aquilo vivo, pulsante.

P: Por isso as pessoas estão sofrendo demais agora, com a pandemia, né, a impossibilidade do público.

E: Não, e aí você vai migrando pro cinema, pro vídeo, se a gente consegue, porque graças a deus a gente gosta disso, mas é exaustivo. Não sei como vai ser depois viu.

P: Eva, querida, era isso. Agradeço demais a sua participação, a sua ajuda.

E: Imagina. Olha, eu posso falar uma coisa que eu deixei de falar?

P: Por favor.

E: Sobre a pesquisa, anotei aqui, achei importante eu falar que na pesquisa, a pesquisa é uma soma de ações que vão desde leitura de toda ordem, leituras técnicas, leituras inter-temáticas sobre a obra que você está estudando, complementares de toda ordem, até práticas, práticas teatrais, com corpo, experimentos. Mas é sempre importante nesse processo você estar sempre desenvolvendo uma capacidade crítica e reflexiva sobre esse fazer, sobre essa linguagem e sobre o mundo em que você vive né. Eu acho que o teatro, ele dialoga muito com o, o ator está sempre conectado com seu momento histórico, ele está sempre fazendo uma ponte com o momento histórico com que ele está vivendo. É isso. Eu espero ter contribuído, Érica.

P: Contribuiu demais, muito obrigada querida pela sua participação.

E: Nem precisa. Coletivo, o teatro é coletivo.

João, 37 anos, graduado em Audiovisual com formação incompleta em Artes Cênicas

PESQUISADORA: Como surgiu na sua vida o interesse pelo teatro?

JOÃO: No meu caso veio da família, o meu pai, eu assisti ensaios de teatro desde muito novinho, acompanhava ele nos ensaios no Municipal, havia ensaios no Municipal. Eu mesmo ensaiei no Municipal uma época, havia uma abertura também. Dependendo do momento, há abertura, não há abertura e tal, mas assim, às vezes nem é uma má gestão, às vezes é uma questão do teatro. Mas assim, eu sempre acompanhei o teatro dessa forma né. A minha madrinha fazia parte do grupo, o meu tio, tinha uma boa parte da família que integrava o grupo. O [grupo de teatro] não era um grupo que vivia de teatro na época né, eu acompanhei como grupo de teatro amador, fiz teatro amador também, junto com o [grupo de teatro] porque não dava

pra sobreviver de teatro né, e às vezes os ensaios eram na sala de casa também. Então foi uma coisa que eu acho que pra mim, foi meio que natural realmente esse convívio né, eu tenho um carinho pelo teatro que veio do meu pai, dessa paixão pelo teatro, ouvindo sempre as histórias que o meu avô, minha avó às vezes contavam. O meu avô acompanhou também, você conheceu ele, o [avô] que faleceu há 3 anos, mas que até no final da vida ele estava acompanhando.

P: Ele estava sempre né

J: Fazendo cenários e tal. Então eu acho assim, no meu caso, eu tive esse privilégio eu acho, apesar que tem horas que eu e o [irmão], meu irmão, que está mais pra música, mas também no teatro a gente fala assim, nossa. Tem suas dificuldades da área e aí a gente fala assim será que foi bom ou ruim, mas eu sempre acho que foi bom porque assim, meu pai nunca forçou que nós fizéssemos teatro, na verdade nós optamos, ele convidou a gente pra fazer teatro. A gente participava, umas pontinhas aqui e ali de criança, mas ele convidou mesmo quando eu tinha dez anos e o [irmão] tinha oito. Então, pra integrar o grupo assim, então ele colocava só, a única regra dura era, final de semana, conforme eu fui ficando mais adolescente, pré-adolescente, tinha um evento, um churrasquinho da turma e tinha um ensaio no domingo, então a única coisa que ele sempre exigiu era assim, você quer ir no churrasco, então você pára de fazer teatro, você quer fazer teatro, então você não vai no churrasco que você quer ir no domingo, vai em outro dia. Então sempre teve uma coisa bem rígida, apesar dele ser sempre bem, quem conhece sabe que às vezes ele é muito acelerado, muito descontraído, mas assim quanto a isso ele sempre foi assim, muito sério. O que foi bom, que eu aprendi também a fazer o teatro dessa forma, sempre levei a sério. Então assim, eu não sei se eu ampliei demais, mas a minha entrada foi por essa questão já familiar e aí depois, eu não sei se eu já estou antecipando alguma coisa, mas houve o nosso momento de grupo amador e profissional, aí é onde entra na questão do mercado, que aí já foi com meus dezessete anos mais ou menos que a gente começou a encarar isso de uma forma mais profissional e aí eu fui conhecendo um pouco o outro lado, porque como amador o processo é muito gostoso, o desafio do personagem, o contato com o grupo, teatro sempre lida com o grupo, então é muito gostoso você estar reencontrando os amigos. Então é isso, eu não sei se eu respondi Érica.

P: Respondeu sim.

N: É que esse entorno pega um pouco grande, não posso falar olha, encontrei em tal lugar e fui fazer, não, teve um processozinho assim.

P: Uma trajetória né. Esse interesse que começou lá atrás na infância, você, ele continua com você hoje?

J: Continua. Eu acho assim, tem a, faz parte de qualquer profissão eu acho, mas principalmente nessa área tem uma coisa muito ilusória que se a pessoa não... não é ilusória, causa-se uma ilusão do ator famoso, de um universo que na verdade, eu estava discutindo com a [esposa] minha esposa, que ela é bailarina profissional formada no Palácio das Artes lá em [cidade] e tal. E aí a gente estava falando do Whindersson Nunes, o *youtuber* por exemplo, apesar que agora aconteceu uma

fatalidade, mas não era sobre isso, a gente estava falando, por que o cara está em depressão né? A gente que é do mercado entende porque o cara está em depressão, porque é uma, se você se torna... caiu? Não. Se você se torna uma pessoa famosa, se você se torna uma pessoa famosa nesse meio, você tem uma outra questão, você tem que se manter, você tem que ouvir as pessoas falar de você...

P: Falar bem e falar mal.

J: É, você acha aquele universo, eu vivi cinco anos no Rio de Janeiro, não fiquei um ator famoso, mas conheci, tive amizade, pude estar próximo dos que estavam lá dentro e produtores que falavam assim, meu, uma vez a gente trouxe os garotos né, no Pedro II, eu não sei se na época você estava por lá, mas...

P: Estava.

J: E aí o produtor, o Sandro mesmo comentando comigo, a gente era amigo lá no Rio, ele falou João, o que esses meninos passam lá dentro da Globo é coisa de louco porque é o tempo todo um desafio pra ver quem é que vai ficar e tentando, a [esposa] mesmo, a minha esposa, que ama, ela fez a vida inteira, hoje ela veio pra Ribeirão, formou em Arquitetura e está indo pra essa área, mas ela trabalhou no Palácio das Artes, foi a primeira bailarina no Palácio. Ela praticamente deixou o mercado porque, ela falou, cara eu não consigo viver sem dançar só que, não só por isso, mas ela falou, esse outro lado, dessa competição que eu acho que tem em todos os lugares, mas eu não sei eu acho que o artista leva isso um pouco mais a sério porque está com a paixão e eu não sei se, imagino que em outras áreas também aconteça essa digladição, mas quando você está em beira a uma oportunidade muito boa é uma coisa de louco, aí você vê o ser humano do avesso né (risos). O artista, ele é sensível mas ele também fica louco né.

P: E aí isso mexeu com seu interesse, você deu de cara com essa realidade

J: Então, um outro aprendizado que eu tive foi um professor de filosofia quando eu fiz Artes Cênicas na Barão, ele falava assim, o homem aprende com a frustração, então eu acho que a frustração, eu sempre levo, encaro assim, é aprendizado. É, eu não sei, eu já fui um pouco mais avisado pro Rio de Janeiro. Por exemplo, eu tinha conhecidos de São Paulo, do Rio. Eu não conhecia o Rio ainda, mas pessoas influentes que estavam no Rio, que não eram famosos, mas que estavam no meio de produção, então eu acho que não me frustrei tanto assim, sabe?

P: Sim, sim.

J: Tanto é que assim, no primeiro ano um cara foi me ajudar, um conhecido meu e ele falou, o que você faz em Ribeirão? Eu falei da escola, falei das coisas, ele falou assim, cara, volta pra Ribeirão. Foi a ajuda que ele me deu (risos). Mas ainda eu fiquei mais quatro anos lá no Rio de Janeiro depois dessa ajuda

P: Você chega lá e é recebido dessa forma...

J: Ah, a Fernanda Montenegro fala o seguinte, qual a sua dica pra quem quer entrar no mercado? Você já viu esse vídeo dela? Desista. (risos). Mas eu acho que isso, aí

que está, é um pouco, quando eu voltei do Rio foi uma coisa delicada, porque aí lá no Rio eu estava no mercado, na indústria né e eu vivenciei muita coisa lá, eu montei o grupo lá, durante três anos eu fiz umas temporadinhas. Sabe, é um grupo pequeno lá no Rio de Janeiro, nem se compara com nossa história até que bacana aqui de Ribeirão, mas já era admirável por algumas pessoas que estavam, o [diretor], que foi diretor de TV, por acaso eu conheci o cara, ele me perguntava sempre do grupo e ele falava meu, é difícil ter um grupo, mesmo que seja um grupo de teatro infantil, que era na época lá. Então, às vezes você vai falar um pouco do mercado aqui, às vezes tem algum aluno que quer entrar, que quer ir pro Rio, tem que tomar cuidado o jeito que você fala porque...

P: (inaudível)

J: É, eu até gravei um áudio esses dias atrás que eu estava conversando com o pai de uma aluna nossa e eu acho que eu descobri um jeito de falar, pelo menos pros meus alunos.

P: Isso é importante né, transmitir pros alunos.

J: Eu acho que é assim, você tem que entender que é um mercado, quando você decide entrar no mercado, você está entrando num mercado, é aquela coisa de *business are business*, negócios são negócios. A partir do momento que você tornou isso um mercado a grana, ela é extremamente importante.

P: É um trabalhador, né?

J: É um trabalhador normal ou talvez até não tão normal porque é uma área que é pouco... hoje a gente tem mais incentivos, mas normalmente sempre é mais difícil né, você fala pra pessoa, ow vamos tomar uma no bar, ela gasta cem pratas na boa, você fala pra ela pagar vinte reais no teu ingresso que é meia do teatro às vezes ela acha caro, nossa mas o teatro é caro, mas eu acho que é isso. As pessoas vão acreditando, só um pouquinho que minha tela deu uma... ah voltou. As pessoas vão pro mercado às vezes acreditando naquele sonho de atriz de Hollywood, de novela, e sendo que atriz de Hollywood, de novela não tem uma vida fácil, na verdade se ela conseguir chegar a ser isso, estar muito bem empregada e ganhar uma boa grana, que aí ganha uma boa grana, a vida dessa atriz também não é fácil porque esses atores estão em depressão, usando droga pra caramba, não todos, mas pra suprir uma necessidade né, então é muito doido né, eu acho que é isso aí.

P: A sua formação em Ribeirão, não só aqui né, como que aconteceu a sua formação? Ela começou na família e depois você fez Barão de Mauá, é isso?

J: É, a minha formação basicamente foi com o [grupo de teatro] porque a gente teve orientação de profissionais de São Paulo, a [orientadora], que é uma orientadora até hoje nossa, ela foi fundamental, ela foi assistente de direção do Antunes Filho e do Abujamra, dois grandes diretores do Brasil, então a gente teve um, a gente teve até hoje, fazem, a gente mantém ela. Começou com o Ademar Guerra e depois a gente passou, quando tem um projeto que dá pra encaixar uma orientação a gente nunca deixa ela de fora, ela já tem hoje um pouco mais de sessenta anos, foi quem me apresentou inclusive o [ator]. Ela me apresentou o [ator] quando o [ator] estava

fazendo um teste, ela estava de assistente de direção. Aí teve o [orientador], o [orientador] mesmo, num festival a gente teve uma breve orientação, então passou pelo [grupo de teatro] através de alguns projetos e depois por um, mapa cultural, nós passamos por um, durante um período, recebendo orientações. Eu acho que assim, a minha formação como ator eu devo dentro do grupo mesmo, ao que a gente buscou e à [orientadora], a [orientadora] durante muitos anos. E ela é aquela pessoa que é extremamente respeitada até hoje em São Paulo, você vai, você entra em contado até hoje no SATED, pergunta da [orientadora], ela é muito respeitada, muito conhecida mesmo no interior. E aí as Artes Cênicas foi, com vinte e dois anos, na verdade eu não terminei o colegial e terminei Artes Cênicas né, eu falei cara vou fazer Artes Cênicas porque eu quero alguma formação e nessa área porque é o que eu gosto. Eu nunca gostei muito de estudar no colegial e no convencional, na verdade eu sempre fui um mau aluno (risos).

P: Porque a sua formação no teatro foi no fazer né João, você já foi pra faculdade com muita prática, de muitos anos.

J: Eu já tinha DRT quando entrei na faculdade, eu já era profissional.

P: OK.

J: Então eu já, eu tirei meu DRT com dezenove anos, então entrei na faculdade com 22 eu já tinha. Apesar de tudo eu sempre respeitei, na verdade nunca levei isso em consideração porque também tinha uma coisa muito natural que isso não representava nada, ter o DRT em si era mesmo ter uma formalidade profissional. Você precisa ter o DRT. Nós nunca tivemos essa coisa de ah, agora... né. Normalmente quem não tem o DRT tem essa coisa, ah agora vou tirar o DRT vou me tornar um ator. Aí você se tornou um desempregado.

P: (risos)

J: Né, oficial porque.. e aí na faculdade eu tive uma outra vivência muito legal. Ah e outra coisa, eu tive vivência com outros grupos aqui, o [ator]... aquecimento da tela apareceu aqui, qualquer coisa eu...

P: Estou te vendo normal.

J: Então com o [ator], tiveram algumas outras pessoas também que eu tive uma interação no decorrer...

[internet cai e demora a voltar, mantemos contato via whatsapp]

P: Olá, estava mudo aqui.

J: Pronto.

P: Querido, obrigada pela correria.

J: Quase que eu não trago o note, lembrei até que está melhor aqui.

P: O fundo está lindo...

J: A [espaço cultural].

P: Você está na [espaço cultural]!

J: Estou, estou. Eu me formei há dois anos atrás, eu me formei em Audiovisual.

P: Também? Então peraí, suas formações de superior, que ano você fez o Mauá?

J: No Mauá é o seguinte, eu não me formei em Artes Cênicas.

P: Ah, tá.

J: Por que assim? É, eu optei na época, comecei com 22, com 24 anos né, eu fiz os dois anos completos, foi toda a parte de interpretação e aí na época eu falei assim, ou eu terminaria e terminaria ou então, eu estava já decidido a ir pro Rio de Janeiro. Então eu cheguei até a fazer Estácio de Sá no Rio de Janeiro, transferi, mas lá estava muito difícil, tal, então eu não me formei em Artes Cênicas. Aí com, estou com 37, aí com 34 anos eu entrei em Audiovisual, mais ou menos isso, porque na verdade estou formado há dois anos, então comecei há 4 anos atrás e aí sim eu me formei em Audiovisual. Apesar de que assim, eu sempre falei que fui um mau aluno na escola, mas nas Artes Cênicas eu era um bom aluno...

P: Você já tinha toda prática né, já era um ator.

J: Mas eu não era o melhor aluno não, tanto é que eu tinha professoras, inclusive a coordenadora que me cobrava muito, ela ficava, ela cobrava o seguinte, eu dava aula de teatro na época já à noite né, então eu às vezes chegava um pouco atrasado e ela não aceitava aquilo. Você é filho de gente de teatro, que não sei o quê e tal e tal. Então tinha uma certa cobrança um pouco extra de um professor e de outro tal, mas eu fui um bom aluno. No Audiovisual eu fui um cdf, aí eu fui.

P: (risos) legal.

J: Setenta alunos e eu acho que eu estava ali no top 10. (risos)

P: E agora você trabalha com audiovisual também, em meio a essa pandemia você deve estar fazendo coisas.

J: Então, calhou assim, foi bem antes da pandemia.

P: Foi antes né.

J: Que eu comecei a fazer, mas aí calhou que após a minha formação, quando eu comecei a trabalhar, começou a pandemia, que está sendo, foi bom estar meio que preparado com o audiovisual sem querer, porque realmente, essa salinha que eu estava aqui antes, é uma salinha bem pequena que é minha ilha de edição, eu vim me equipando nos últimos três anos, então eu estou com uma pequena produtora e tenho ali.

P: Legal.

J: Algumas câmeras de vídeo, tenho algumas coisas, é entre *videomaker* e produtora, então, eu falo uma pequena produtora porque eu não sou um *videomaker* mas falar produtora talvez fique muito grande né, mas a minha intenção do audiovisual era justamente gerar conteúdo. Olha eu não sei se eu estou indo e voltando Érica.

P: Não tem problema, a gente vai e volta, não tem problema.

J: Por exemplo, esses cinco anos meus anos lá, de carioca, eu já estava nos últimos dois anos percebendo, que a gente já ouvia falar do jornalismo, um certo desespero do jornalismo, porque as notícias estavam chegando antes do Jornal da Globo falar.

P: Sim.

J: Isso aí, eu fui de 2008 a 2014, isso aí então deve ser 2012 mais ou menos, então assim, já estava uma preocupação, então lá como você acaba conhecendo um ou outro que está ali, que está, alguma coisa perto da, a gente que está nesse mercado querendo entrar na Globo, você acaba conhecendo o pessoal que trabalha lá dentro, então, sempre ficava os borburidos. Então assim, um ano antes de eu vir pra cá eu já estava rolando o Porta dos Fundos e eu tinha um amigo que ele desenvolvia essa parte de programação, ele é um geniozinho disso, e ele tinha entrado em 2% de participação em uma Startup do Luciano Huck na época, não sei o que e tal, um negócio assim e aí ele já estava falando, ele falou assim, olha, ele deu umas guruzadas de mercado assim, eu falei meu, não sei, também não é tanta coisa assim, mas vai que o cara está certo. E eu já estava com o olhar pra internet na verdade, pensando em geração de conteúdo, o Porta já estava bombando, o anúncio no Porta dos Fundos naquela época já estava quase que o valor de um anúncio da TV Globo. Naquela época.

P: Nossa.

J: Isso eu fiquei sabendo por esse meu amigo e então eu falei cara, daqui a cinquenta anos vai acabar a TV, mas aí está acabando antes né (risos), acabou antes, a pandemia veio também pra... então esse mercado, eu já tinha levantado uma orelha pra isso já fazia tempo, tanto é que quando eu voltei pra Ribeirão não foi tão traumático por causa disso. Eu me apaixonei pelo Rio de Janeiro, eu acho o mercado de lá muito bom, se você perguntasse, São Paulo também, São Paulo talvez um pouquinho melhor em algumas coisas, mas pra morar acho que se eu tivesse que voltar pra São Paulo ou pro Rio eu voltaria pro Rio porque...

P: Mas a sua intenção, ou seu trabalho desenvolvido lá foi como diretor, como ator?

J: Eu fui pro Rio buscando um espaço como ator, de preferência no meio televisivo.

P: Ok.

J: Porque eu via aqui, vinha ator, a [atriz] vinha com [peça], que eu fazia [peça] na mesma época.

P: Você fez, é.

J: Você lembra. E aí a [atriz] cobrava cinquenta prata e aí, por ingresso na época a gente cobrava dez, ela cobrava cinquenta, ela veio com quatro sessões no Pedro II, você devia estar lá também nessa época e aí eu lembro que tiveram que abrir duas sessões extras. Eu falei gente, vale a pena tentar virar um ator famoso, porque eu, eu vou fazer igual ao Fagundes, eu vou me produzir. Eu comecei a vender

espetáculos com dezessete anos, eu levava escolas, eu lotava o Municipal com dezessete anos, então foi o ano que eu entrei na produção sem querer.

P: Então além de ator você também produz?

J: É, dirijo...

P: Dirige e filma...

J: E faço cenários também. Eu mexo um pouco com carpintaria assim, meu avô...

P: Herança do vô, né?

J: (inaudível) de mesa, lixadeiras, plainadeiras, não sei o quê. Então assim, o trabalho você fala, você faz um móvel com acabamento profissional? Não, mas...

P: Um cenário.

J: Se for preciso fazer um móvel cenográfico por exemplo eu sei fazer

P: Só voltando, suas habilidades dentro do teatro, você produz, atua, você dirige, dá aula, o que que, o que que eu esqueci?

J: É, essas são as principais, essas são, é o meu ganha pão. Agora eu acabei, uma época, por exemplo no [peça de teatro] eu precisava de comprar uma vaca para os atores entrar dentro dela, tipo Boi Bumbá.

P: Sim.

J: Aí eu fui atrás de comprar, uma fantasia fajuta, que eu achei feia, estava dois mil reais na época.

P: Tá.

P: Isso aí, eu ainda estava no Rio, não tinha voltado, então assim, 2010 e coisa lá, não estava em uma época de crise ainda, mas ainda assim caro. Aí eu peguei e não, eu vou fazer, vou pedir inspiração pra deus e vou fazer. O pior que essa vaca ficou muito melhor que a que eu ia comprar, eu tenho ela até hoje. Vou te mostrar ela você não fala que fui eu que fiz (risos). E aí assim eu tive orientação também de um cara que eu contratava sempre pra fazer espuma pra mim e aí chegou uma hora que ele chegou pra mim e falou assim, Noir não dá pra, ficar pegando peça de teatro pra mim é complicado porque eu tenho que te cobrar muito, é uma peça única, tal, você não quer aprender a fazer? Aí o cara passou e me ensinou a fazer. Meu último trabalho eu fiz junto com o cara, quer dizer, eu pagando ele pra fazer os coisos e trabalhando junto né. A minha profissão eu coloco assim, eu realmente atuo forte, constantemente. Eu atuo, eu estou em cartaz em espetáculo, eu tenho espetáculo que eu dirigi que está em funcionamento, eu tenho espetáculo que eu estou atuando que eu dirigi. Adaptação de textos também eu tenho [peça 1] e [peça 2] até está na Biblioteca Nacional, são adaptações minhas. Tem outras adaptações em parceria com o [ator], nós fazemos pra empresas, então Teatro Empresa então que também é outro mercado. Desde que eu voltei do Rio nós paramos com o improvisado, nós só trabalhamos com texto confeccionado, então é uma peça de 45 minutos, é uma hora, o texto é inteiro confeccionado pra aquela empresa.

P: Você faz personalizado pra cada empresa.

J: É, só que assim, é escrito o texto, é decorado, é montada a peça. Se tiver que fazer, se a empresa tem três unidades a gente vai fazer dez sessões, vinte sessões vão sair todas iguaizinhas e a empresa pré-aprova. Com isso a gente teve que se desenvolver um pouco como roteirista, então uma peça de quarenta minutos a uma hora com texto pra você entregar na mão do ator pronto, que tem que agradar o público e tem que atingir os objetivos do, então é assim, é uma peça didática mas que tem que, o cara que está ali por exemplo, [empresa] que uma vez foi fazer. O pessoal nem foi, muitas vezes primeira vez que foi no teatro foi assistir nossa peça lá né.

P: Isso é maravilhoso né

J: Aí eu peguei o [peça], pus [personagem 1] e [personagem 2] e aí virou uma comédia com o tema do pessoal, então assim, a gente sempre defende uma coisa assim, que nem, o teatro empresa ficar 100% didático o dono da empresa vai amar e ninguém vai prestar atenção e não vai resolver a vida da pessoa.

P: Não vai levar a mensagem que ele quer que seja levada né.

J: Então a gente acaba fazendo uma coisa que eu acho que também é um pouco artística também nesse caso aí.

P: Sem dúvida nenhuma.

J: Porque senão o público ali, o público não quer ver um palestrante, quer dizer ele quer, mas aí você chama um palestrante e ele vai lá e fala olha, né. O neto da Maria Clara Machado, eu fui em uma, foi até em Ribeirão isso, não foi no Rio de Janeiro não, eu tive oportunidade aqui, eu tinha acabado de voltar do Rio. E aí eu ouvi uma coisa que ele falou que eu falei cara, eu me senti em comum nesse ponto, ele deu a palestra da Maria Clara Machado aí no final aí um cidadão no final foi perguntar a receita de ficar famoso, tipo, nada a ver com a palestra da mulher que o cara fez, a palestra inteira, falou coisas brilhantes da Maria Clara que eu não sabia, que inclusive ela desfez o Tablado duas ou três vezes porque inclusive ela não queria que fosse profissional, ela não queria que fosse.

P: Que legal.

J: Isso o neto dela comentando, não queria que fosse um grupo rentável assim, vivesse de, trabalhasse com o teatro e aí perguntaram pra ele. Ainda assim ele foi muito educado, falou olha cara é o seguinte, se você quer viver nesta área, o neto da Maria Clara Machado que tem a bandeira da Globo lá no Tablado né. Ele falou assim, se você não tiver, se você não for parente de alguém famoso, então é bom você saber fazer um pouco de tudo que for possível você aprender fazer, porque isso vai garantir que você tenha mais chances de estar trabalhando, entendeu? Por exemplo o cinema lá no Rio, eu não tive oportunidade como ator, até o cenógrafo era amigo do dono da produtora, o dono da produtora foi no aniversário dele, um aniversáriozinho *pocket*, que eu estava junto, ele até falou, duro que o elenco acabou de fechar pro filme, tipo, ia conflitar também, não ia dar nem pra me por no teste, mas eu trabalhei com ele na parte de cenografia. Eu fiz o [grande produção

internacional], três ou quatro diárias de filmagem onde eu convivi com uma super produção. Teve uma cena na Pedra do Arpoador que era um ator, sem brincadeira, na produção tinha mais de sessenta pessoas.

P: A gente não tem noção né João, do tamanho dessas coisas.

J: Só de gerador você tinha um trampo de sei lá quantos homens pra cuidar daquele negócio... Então isso me propiciou vivenciar uma coisa que talvez como ator eu não teria essa experiência, eu não estaria no set naquele dia pra poder ter compartilhado essa grandiosidade. Pude ver na minha frente assim, pude ver o ator, tendo que correr na Pedra do Arpoador, tendo que olhar pra cima. E ele não podia tropeçar por dois motivos, porque se ele machucasse o rosto, você imagina, aquela equipe inteira estaria dispensada naquele dia (risos)

P: Que loucura né? Deixa eu perguntar uma coisa assim, é que muito da sua formação como ator ela vem da prática e você foi complementando com o estudo da teoria que você teve na universidade e o contato com esses expoentes que você acabou cruzando pelo caminho. Mas se você pensar em uma formação ideal pra um ator, no que você fala hoje, o ator tem que se formar dessa forma, e pensar no ator que você é hoje, da sua trajetória, olhando pra ela de uma forma crítica, o que você pode falar pra mim assim, isso eu cheguei lá ou faltou alguma coisa...

J: Eu entendi, eu acho um pouco difícil, eu acho realmente que fazer um pouco de tudo tem os dois lados da moeda, por exemplo, hoje eu tenho um grupo de amigos, que eram os atores do grupo, até hoje me respeitam muito e falam pra mim que, se uma hora eu voltasse pro Rio a gente ia trabalhar junto e que não sei o que e que foram dirigidos por mim e que hoje estão em produção. Um deles inclusive foi fazer uma apresentação, não sei por quê, no Japão. É um formado na CAU, o Matias, meu grande amigo, eu não entendi direito, não consegui conversar com ele direito, foi meio recente, tal. Mas assim, eu não me arrependo por ter optado por meio que abraçar tudo.

P: Sim.

J: Porque ao mesmo tempo eu vi muitos atores no Rio de Janeiro, em São Paulo ou aqui em Ribeirão Preto e vejo que até hoje não tiveram oportunidade e só se dedicaram a isso. Então, com certeza, com certeza, o que eu gostaria de fazer é atuar, com certeza. Vai ter, eu vou te contratar, alguma coisa do tipo assim, se fosse satisfatório, dava pra viver e tal, eu acho que não só eu, meu pai também tem essa coisa meio, também é um pouco de tudo e outras pessoas que fazem isso, eu acho que geralmente fazem isso porque veem a falta de mercado ou às vezes assim, é às vezes só como ator o que você almeja, apesar de que assim, eu não posso falar que eu fazendo tudo isso eu ganhei muito dinheiro porque meu carro é um carro simples, inclusive a gente ficou de trocar. Tudo bem, eu consigo, quando eu tenho um objetivo normalmente eu busco ele. Então acho que é isso Érica, eu acho que como ator, lógico, eu me prejudico muito como ator às vezes por exemplo quando eu vou num ProAC, quando eu estou sem um técnico, eu monto o cenário, faço a produção local e estou em cena.

P: Tá...

J: E assim...

P: É muita coisa pra uma pessoa só.

J: Nunca eu tive problema, nunca eu falei assim, nossa hoje eu não interpretei bem porque... mas com certeza, com a atenção diferente. Por exemplo, se eu não estou na direção do espetáculo por exemplo, é muito mais gostoso de fazer o espetáculo.

P: Entendi.

J: Quanto eu estou, eu tenho que saber dividir as coisas porque eu também tenho que saber chegar pro outro ator e dizer, cara pelo amor de deus, agora eu estou com o figurino aqui - eu não falo bravo, falo pro meu amigo, pro meu irmão, falo - agora nós somos parceiros da cena ali, então conversa comigo nesse sentido também porque senão... acontece, já aconteceu com muitos atores que dirigem, entrar em cena dirigindo a peça.

P: Nossa!

J: Entrar em cena preocupado onde tem um problema, às vezes tem um ator substituto. E eu já caí do cavalo assim, então hoje o que eu faço, se estou em cena eu desvio, eu tenho que me preocupar com o meu.

P: Sim.

J: O outro tem que se virar, ele tem que ir com o dele. Agora é lógico, por exemplo, quando você está com um projeto patrocinado, você tem que ter lógico, a responsabilidade. Porque eles querem saber se você tem a capacidade, resistência física e mental.

P: Pra dar conta.

J: Pra suportar isso e não prejudicar o trabalho. Mas também não resolve nada, senão vira um negócio egocêntrico e o expectador não está ali pra ver você fazer tudo, então uma coisa que a gente sempre trabalha forte é o respeito por quem está lá. Pagante ou não pagante. A platéia é a mais importante ali, se tiver pouca gente ou muita gente.

P: E pensar na sua formação artística como ator, assim, você acha que ela continua, você continua se formando ou você já chegou num lugar que já está bem?

J: Continua sempre, continua.

P: E como acontece essa formação artística do ator?

J: Eu, apesar de tudo, estou na pista ainda, eu falo pro pessoal. Eu mantive meu *WhatsApp* do Rio de Janeiro até por isso, engraçado que faz quase dez anos e meu whatsapp é DDD 21. Eu tenho o DDD 21 que esse pelo qual você falou e tenho o DDD 16. Lógico que eu não posso me colocar a pré-disposição a um teste publicitário lá no Rio de Janeiro porque a chance de você entrar é 1% e eu não vou me deslocar daqui até lá pra fazer um teste, então não posso me cadastrar em agências, mas formação artística, eu há dois anos atrás gravei um longa aqui em Ribeirão Preto de terror com os [diretores], não sei se você conhece os [diretores].

P: Sim, sim, o [diretores] né?

J: É, demais. E eu falo sempre pra eles, independente do projeto ter muita ou pouca verba eu falei, cara, eu sou ator, essa é minha principal. Então gerar a oportunidade de um longa, eu falo porque eu até já vi atores mais conhecidos valorizarem tanto isso também, então eu falei cara, se você me chamar eu estarei sempre colocando na agenda a possibilidade, com um personagem grande ou pequeno. Então nesses trabalhos como ator, a cada peça que você faz, você evolui, eu me mantenho sempre estreando outras peças. Quando eu posso eu busco um curso também, por exemplo, fui buscar mais recentemente interpretação mais voltado pro vídeo na Fátima Toledo em São Paulo, foi o último curso que eu fiz, então não parei de fazer cursos. Agora na pandemia praticamente não, agora Escola Nacional de Cinema, eu quero buscar curso de interpretação que eu já vejo os dois lados. E hoje eu sou um ator que conheço as técnicas dos dois lados, eu dou aula inclusive aqui de interpretação pra TV e cinema também, pra vídeo porque não trabalhei na Globo, mas trabalhei em outras produções menores e fora os cursos, a grana que eu investi nisso, desde Wolf Maia, várias coisas, tal. Então eu acho assim, eu desacelerei esse processo, estou me cobrando de fazer um novo *book* por exemplo porque o ator sem foto não se vende, é outra ferramenta, tem gente que acha que é luxo, não é. Você ter um material de vídeo e foto é obrigatório você estar atualizado, se você cortou o cabelo, você tem que fazer outro vídeo, outro *book*. É muito sério isso, tem gente que tem a impressão que isso é ah, o cara se sente o... não.

P: Isso é o currículo do ator, não é isso?

J: É, igual ao DRT, se você não tem você não é registrado, como é que uma indústria vai te contratar se ela não consegue nem pelo menos ver seu cartão de visita.

P: Sim. Você comentou, você fez Wolf Maia também?

J: Eu fiz o Wolf Maia, não o curso técnico profissionalizante, mas eu fiz. Eram vários sábados, inclusive o [ator 2], nós fizemos juntos lá.

P: Sim, então foi uma oficina, qualquer coisa assim.

J: E aí nós estudamos, eram vários sábados e nós saíamos daqui.

P: Nossa, e iam até São Paulo só pra fazer o curso.

J: Só pra fazer o curso e foi muito legal porque eram dois palestrantes por dia, inclusive um deles era o Wolff Maia né.

P: E os professores eram bons né?

J: A gente pode conhecer bastante gente do meio lá em São Paulo, perspectivas diferentes. E nesse longa que te falei que eu fiz, teve um ator que veio do Rio de Janeiro, por sinal que eu não conhecia lá no Rio, o [ator 3], ele já fez algumas novelas. Ele não é um ator conhecido - porque tem isso também - eu tinha amigos lá no Rio que já fizeram várias novelas e você não sabe quem é. Então o [ator 3] trouxe uma outra vertente de pesquisa, de técnica de interpretação. Então nesses trabalhos que você vai fazendo, vai adquirindo formação dos outros também, você

vai trocando e eu acho que é muito legal, porque às vezes o [ator 3] poderia ser um professor de teatro, ou talvez ele seja em algum momento. Mas ali a gente estava trabalhando junto e ele resolveu trocar com o elenco principal essa ferramenta que é o *Rasabox* que é pra você ter uma atividade rápida, de entrar e sair do personagem rápido, então era uma coisa que eu não conhecia. Então a gente sempre está... não para de aprender é, não tem como. E no teatro, cada espetáculo, cada personagem é um professor, não tem jeito.

P: Você comentou agora de pesquisa. O que é pesquisa no teatro pra você?

J: Eu apesar de tudo eu leio alguns livros e eu pesquiso, a pesquisa assim que eu acho do teatro são as partes teóricas. A parte teórica em si do teatro eu valorizo muito, por exemplo, eu estou há três anos com uma frente de Brecht aqui, eu sou professor de Brecht aqui no [escola de teatro].

P: Que legal!

J: E a minha orientadora é a [orientadora] que foi assistente de direção do Abujamra, que foi um dos maiores diretores de Brecht no Brasil, um dos. Então eu acredito que ela tem uma referência. Ela sempre passou, na verdade eu tive também o Teatro Épico com a Míriam Fontana. Eu estudo muito de acordo com a necessidade também e leio, às vezes estou estudando sem perceber. No audiovisual sou assim, não passo um dia sem que eu veja um tutorial, eu vejo tutorial todos os dias. Mas não é porque ah estou no desespero de correr atrás do tempo perdido. Quando eu comecei a dar aula de Brecht eu tive que substituir um professor. Eu tinha o conhecimento da faculdade, tinha o conhecimento da USP, mas eu não tinha dado aula do tema, aí tive que ler muitos artigos, muitos inclusive que a [orientadora] me indicou, meio pré-selecionados. Depois com o tempo fui buscando podcast. Brecht era marxista, durante o primeiro ano eu não me interei. Desculpa abriu uma tela. Eu não me interei tanto dessa parte porque não houve tanto a exigência disso e outra eu falei, eu quero o lado do artista, eu não estou tão preocupado com, tal. Mas aí depois eu percebi que era necessário você, você entender melhor o texto do Brecht e aí até foi uma frustração muito grande porque depois que eu li dois livros do Marx eu falei, cara não conheço marxismo.

P: Foi entender o marxismo pra poder entender os textos do Brecht!

J: O marxismo foi enterrado e fizeram um outro negócio que falam que é do Marx, mas eu vi que não tem Marx. Mas aí me serviu pra entender melhor o Brecht.

P: Que bacana.

J: Então assim, meus últimos três anos, o que eu aprendi sobre o Brecht, e o legal é que vindo da prática que é o que a gente estava falando, e que eu acho que é uma coisa bacana porque assim, hoje eu sinto que eu tenho o meu jeitinho. Pode ser que eu até não seja um grande doutor brechtiniano, ou seja. Mas eu me identifiquei tanto com o Brecht, uma coisa que eu sempre fui, extremamente questionador e... bom já que você não vai colocar nome eu posso dizer, eu sou disléxico também, eu tenho dislexia. A dislexia, ela me atrapalhou muito na questão da leitura.

P: Um outro ator falou a mesma coisa.

J: A dislexia inclusive me atrapalhou em uns testes fortes que eu tive lá no Rio de Janeiro porque dos quatro testes que eu fiz, dois eu me dei mal por causa de uma leitura e aí, fazer o quê, sinto muito é isso aí. O fato da dislexia me tornou uma pessoa muito observadora do meu cotidiano e eu tento aprender assistindo muito filme também, com meu pai também depois sempre fui estimulado. Assisti muito, muito muito filme, especificamente Hollywood mas assim, de todo... mas Hollywood eu acho incrível porque os temas que são abordados... Tudo bem, pode não ter o artístico francês que hoje estou entendendo um pouco melhor e tal, mas eu valorizo todas as artes que sejam boas, mas apesar de ser dislexo e acompanhar menos os livros, eu conversava com pessoas que liam alguns livros e meu raciocínio estava próximo às vezes do raciocínio do que a pessoa leu de um livro. Muitas vezes aconteceu isso. Por quê? Porque eu sempre fui incomodado socialmente, pra mim o teatro, inclusive o que mais me motiva é saber que pode se modificar algo com o teatro. O que o Brecht me encantou sem querer, eu entrei no Brecht sem querer, eu nem dava muita bola pro Brecht. Gostava do Teatro Épico, eu gostava do formato, mas do Brecht em si... só que hoje eu me apaixonei pelo Brecht porque eu me identifico com o Brecht, eu me identifico com o teatro, o texto dele. O próprio Nietzsche, fui ouvir um podcast do Nietzsche, o Anticristo se não me engano, ele lógico, coloca de um jeito muito melhor explicado, mas muita coisa eu falei, cara tem umas conclusões que eu pensava da mesma forma e a gente chega... então oh, o estudar que você tinha falado aí né Érica, desculpa, eu falo demais né.

P: (risos) Está ótimo

J: Assim, o estudar eu sempre levo, a prática é muito importante pra fazer a minha teoria funcionar. Talvez pela dislexia, talvez pelo meu jeito de pensar. Então assim, se eu tenho a necessidade, eu sempre quero atingir o máximo possível daquilo que eu estou fazendo, sempre. Então se você me coloca, vamos supor, Teatro do Absurdo. Se voce me perguntar, eu conheço, mas não vou saber te falar. Agora se você falar monta um espetáculo ou no formato do Teatro do Absurdo, ou de um autor, provavelmente vai me obrigar a ter que estudar bastante. Então eu me reciclo bastante assim.

P: Vão de acordo com as necessidades, os desafios que vão te aparecendo no trabalho.

J: É porque eu já vi que assim, a carreira acadêmica pra mim, não é o meu talento, não adianta eu investir em algo que não é o meu tesão. Por exemplo, você hoje está fazendo uma carreira acadêmica, o [irmão] meu irmão por exemplo ele tem mais um talento para uma carreira acadêmica, tem um prazer. Eu acho que assim, se você não tem um prazer pelo que você está fazendo...

P: Não faz.

J: Aí, nada vai ser de verdade.

P: E João, como que é essa coisa de você entrar numa sala, no momento que você está como ator, você vai pra uma sala de ensaio e aí você vai sair de lá com um personagem que fala diferente de você, anda diferente de você, que pensa diferente

de você. Como é que é passar por esse processo da sala de ensaio e sair com esse outro que não é você? Como é que é passar por isso?

J: É um processo que às vezes é instantâneo e às vezes demora muito pra acontecer. Eu não acredito que assim, ah o ator é bom ele sempre pega rápido. Não. Depende do personagem que ele vai fazer.

P: E às vezes você sai e o diretor fala não é nada disso, volta!

J: O ator tem que ter um autoconhecimento com o tempo, eu já faz anos que eu percebi que eu sou um ator mais dramático do que de comédia.

P: Do que cômico, ok.

J: Sei que um personagem dramático vai casar melhor comigo e eu vou me sentir mais à vontade mais rápido, não que ele vai ser fácil. E se eu tiver que fazer um personagem de comédia eu sei que eu vou ter umas dificuldades muito grandes e provavelmente se eu tiver contracenando com outro que é humorista, eu vou ficar de escadinha mesmo e vai ser difícil eu me destacar porque dificilmente eu vou superar o cara. Agora realmente essa transformação eu acho que é o grande barato, eu acho que é o grande tesão do negócio é o momento de você se deparar com aquilo, aí o momento de você entrar em desespero e o momento de você finalizar né (risos).

P: (risos)

J: Eu acho que quando você entra em desespero produzindo algum personagem, você já saiu da inércia, você já saiu do começo, porque antes de desesperar você está olhando de fora ainda, sabe? Quando você começou a buscar você fala não vai, não vai sair, eu tenho o exemplo do Mercutio, que sou apaixonado. O personagem que sou é o Mercutio e eu lutei cinco anos pra meu pai montar Romeu e Julieta, na época eu tinha 19 anos eu acho, 18, aí ele não montava falava o grupo não está pronto, não está pronto...

P: Precisa ter maturidade né.

J: Aí pronto o estava pronto, faltava 3 meses pra estréia eu falei, pai eu preciso passar o Mercutio pra alguém porque eu não vou dar conta de fazer o personagem. Aí meu pai ficou puto, ele nem conversou comigo, ele nem levou a sério, ele desconsiderou eu falei, ferrou! Vou ter que fazer, vou ser eu mesmo. E aí por quê? Porque eu tinha uma visão, de um personagem, do filme do Zefirelli que era aquele Mercutio, eu queria que o meu Mercutio fosse igualzinho aquele Mercutio, na verdade eu queria aquele Mercutio dentro de mim e aí não ia dar certo. Aí a [atriz], que é uma amiga minha, você conhece também.

P: Sim sim, querida!

J: Falou assim, você está em desespero, desespero é bom porque você está desenvolvendo e foi um dos melhores personagens que eu fiz até hoje, mas o que acontece, vou mais direto no que você tinha perguntado. Eu acho assim, houve uma transferência muito grande, do Mercutio pra mim, eu fui buscando às vezes o ator tem que buscar através da gênese misturado com tudo, às vezes é do corpo. A [orientadora] dava sempre exemplo do [ator], o marido dela, ex-marido dela, já

falecido hoje, trabalhou com Fagundes, uns caras grandes aí, tal. Ela falou o seguinte, quando eles eram casados, ele tinha que ter um negócio na mão, um negócio no pé, um calçado e um chapéu, ou se não tinha um chapéu tinha que ter esses adereços. E ficava andando no corredor do apartamento pra lá e pra cá. Eu não esqueço disso porque eu á ouvi ela falar isso umas dez vezes assim em sala né. Então essa era a forma de ponto de partida que esse ator tinha, de encontrar um personagem, um ator que trabalhou com o Golias, com Fagundes, uns caras grandes. Se não me engano, posso falar agora errado, tenho que pesquisar depois, mas acho que do Boal, tem o Gesto Psicológico, que é um trabalho que a gente até utiliza no nível dois aqui, é que eu não estou dando aula de nível dois atualmente. Mas é do corpo, é você trazer o processo de fora pra dentro.

P: Pra formação do personagem?

J: É, você trazer do corpo, pra você sentir, pra você tentar sacar a sensação do personagem, pra você tentar engatar naquilo ali. Outros são pela voz, a pessoa achou o timbre da voz, às vezes no meio do ensaio... eu muitas vezes eu acho que eu tenho a ver com isso, então você pá! A gênese! E um trabalho de casa, eu acho que a preparação hoje, mais maduro como ator eu vejo a preparação, ela é essencial porque o ator quando ele inicia, ele quer fazer tudo na sala de ensaio, e na sala de ensaio é realmente onde as coisas acontecem, você está trocando com as pessoas. O estudo do texto. Sabe, de dez anos pra cá eu sou um ator que acredita muito mais no estudo do texto, que não pode ficar só nisso. Até no meu estudo individual, eu vejo que às vezes a gente não encontra o personagem porque a gente não entendeu o texto. E não é não entender a narrativa, entendeu? Ah, a história... Não, eu não entendi o texto do meu personagem, eu não entendi as intenções que ele quer dar de verdade. Ou então eu não estou considerando, eu vejo muito isso em sala de aula, quando eu trabalho Brecht (inaudível) e aí o ator por exemplo essa regra, o ator está no deserto, o personagem está no deserto, cruzando o deserto então está cruzando o deserto. Ele, que é o Patrão, o Cule que carrega as malas e o Guia. Então, às vezes só pro cara entender que a atmosfera que ele está e da realidade que aquela atmosfera precisa já é difícil demais porque, cara. Ainda mais hoje, você pega... ainda mais um ator muito jove... um ator muito recém não consegue entender esse local, não consegue. Porque você pensa assim, se você for montar a peça hoje, não montaria essa peça porque o cara não cruzaria o deserto a pé com uma bússola na mão. Então ele tem que levar para aquela época. Então o perigo que é atravessar um deserto já te dá toda condição pra interpretar o personagem, e é uma coisa simples isso que eu estou falando, mas pra sacar isso, não é simples.

P: Eu, que não sou atriz, não tinha pensado nisso. Você foi falando, eu hummm...

J: É a maior dificuldade porque a pessoa trata assim, aí tudo bem, eu estou no deserto e eu estou à beira da morte, aí, aí (finge mal passar mal).

P: (risos)

J: A pessoa não tem o negócio seguinte: tenho família? Não tenho família? Eu quero voltar pra casa? Quais são as chances de eu conseguir finalizar esse trajeto? Qual é

o clima que eu estou vivendo aqui? Eu sei que um momento o personagem não vai ter água... o que ele está passando ali, sabe? Só tem que tomar cuidado porque eu estou falando do Brecht, pode vir alguém e falar, não mas Brecht não precisa de nada disso pra interpretar. Eu não concordo, mas aí sou eu, coitado de mim, né (risos). Eu não sou nenhum grande especialista, eu sou um professor que trabalha dessa matéria, que gosta muito, mas...

P: E a gente está falando da sua experiência enquanto ator também né.

J: Esta condição pra um espetáculo que não seja brechtiniano inclusive e tal. Mas é isso que eu estou falando, entrar na sala e se transformar eu acho um conjunto das coisas, é a sua bagagem né. Agora assim, não nós vamos pra uma oficina onde vai ter exercício de improvisação, aí sim, você vai fazer uma sacação de habilidades.

P: Habilidades técnicas de ator, é isso?

J: É, do preparo de cada ator, das habilidades. Aí tem haver experiência e afinidade porque hoje eu não acredito que todos os atores vão ficar iguais, entendeu? Vai ter o ator que é melhor pra improvisar determinada coisa, e outra, o quanto o cara pratica. Aí sim, você entra numa sala, naquele momento você tem que se transformar nisso, naquilo.

P: Pra gente é interessante porque, eu estou na Educação, eu não sou atriz, você traz, você trouxe agora dimensões que, que eu não tenho ideia (risos). A gente imagina o que é, mas não sabe exatamente o que é essa experiência do ator de entrar na sala e tal.

J: Ah acho que mesmo depois do seu trabalho você podia experimentar, você está há tanto tempo no teatro.

P: Eu só sou do *backstage*.

J: Faz alguma coisa de, só de *hobby*.

P: Eu vou pensar... Escuta, não vou tomar muito mais o seu tempo, vou fazer só mais duas perguntas pra você. Quando eu falo assim "experiência no teatro", o que é experiência no teatro pra você, o que significa essa palavra?

J: Ah já sei, vou citar também a pessoa que acho que é legal, é uma caixa de ferramentas, o [ator] citou que é uma caixa de ferramentas e eu aderi isso, eu uso isso bastante, achei uma ilustração bonita. Eu acho que é isso, com o tempo, você vai trazendo mais ferramentas pra essa caixinha. E aí na hora que precisa de entrar na ação, quanto mais ferramentas você tem ali, mais fácil vai ser pra você resolver o problema que você vai ter que resolver. Um problema que na verdade não é bem um problema, você gosta de fazer, mas seria esse momento conflitante que você depara em desenvolver o trabalho, seja qual for o trabalho. Então eu acho que a experiência eu acho que é você realmente buscar o máximo de ferramentas possíveis e também saber o que que você quer fazer. Porque como eu falei, pessoas como eu faço, meio multitarefas aí, ah é teatro, tudo é teatro, só que em cada uma dessas tem uma especificação totalmente diferente uma da outra né. Na verdade não são a mesma

coisa, não é tudo teatro. O pessoal tem o teatro como o fazer teatral, você estar em cena.

P: Tá, tá.

J: Mas também saber o que que você vai querer, como você perguntou, o que você acha que deveria ter feito pro seu ator? Realmente, eu não me arrependo, mas eu sei que eu sacrifiquei um pouco outras partes, então pra eu fazer essa experiência, fazer essa caixinha de ferramentas, se você direciona, que nem, palhaço. Eu já fiz curso de palhaço, se você é um palhaço profissional você não faz outra coisa, você é palhaço. O palhaço consome muito também, cada vez você vai mergulhando mais e mais, então eu acho que é isso aí, a experiência é se preparar e saber aonde que você quer chegar. Eu não sou muito bom pra resposta objetiva, sabe?

P: Não, não tem certo e errado! É só pra... o que cada um entende!

J: Como o meu lado direito deve ser mais, um pouco mais (inaudível) eu sou mais lúdico do que... (risos)

P: (risos) É mais artista que outra coisa, tá todo mundo igual com quem eu ando falando viu, João.

J: É, artista adora, ainda mais se você pergunta dele, pronto. Quer ver um artista falar, você pergunta da vida dele.

P: Uma última pergunta, o que que te fez, como ator, o que que te fez vir, o que faz um artista, um ator vir a público? Por que essa coisa de vir até o público, a importância disso? Você comentou da importância do público pra você...Por quê?

J: Eu acho assim, eu vou falar por mim, o que me motivou a vir ao público foi o desejo de, foi me apaixonar, uma paixão que era do meu pai. Muita gente pergunta assim, ah você não entrou nisso obrigatoriamente, não sei o quê? Foi me apaixonar, foi o ato do fazer, o ato do ensaiar especialmente. Eu falo assim, o ator que é ator mesmo ele gosta de ensaiar, ele tem que gostar de apresentar, mas se ele não gostar de ensaiar, nunca vai dar certo né. Então o ato de fazer o teatro em si já foi uma coisa divertida porque pra mim quando criança era uma coisa divertida, era aquela coisa de grupo, era sempre muito descontraído e aí tinha um trabalho sério. Meu pai levava a brincadeira a sério em uma hora, de, em cena, todo mundo está sério, silêncio, silêncio e vamos lá. Mas aí deu intervalo e não sei o quê, bate papo e tal. Isso e depois essa questão que acho que passa em todo mundo de gostar de estar em cena, de ser visto, isso aí não tem como, ator gosta.

P: Sim!

J: Se falar que não gosta é mentira, senão não teria como, vai ser diretor, produtor, qualquer outra coisa. E agora hoje, da importância, eu sou uma pessoa, extremamente preocupado com o social, não levanto bandeiras. Na verdade eu entrei em uma questão política sem entrar, eu lastimo muito essa divisão social que foi gerada, que foi plantada, que foi articulada nos últimos muitos anos que a gente vem aí, a gente vê nas últimas décadas, essa estratégia safada, eu acho que é uma estratégia, pode ser conspiração, mas acho uma estratégia safada, que sempre foi

feito isso de dividir a população. Porque o teatro eu acho que ele une de alguma forma, não só o teatro, mas estamos falando de teatro, ele traz pra um grupo de pessoas uma realidade pra se pensar sobre. Também não acho legal aquele teatro que “é assim!” Jeito certo de pensar, eu sou contra absoluto, qualquer jeito certo de pensar, porque cada ser humano é uma questão da natureza. Se o artista não estiver ligado na natureza, não tiver noção que a natureza existe, então eu também não acredito muito nele, entendeu? Então eu acho assim, cada cabeça, se cada um foi feito, seja por quem foi feito, de um jeito diferente e ninguém tem um traço igual na cara, porque que a cabeça tem que ser igual? Entendeu? Então a gente tem uma máquina pra poder, agora, você tem que respeitar ética, moral e chegar em algum consenso né. Então eu acho a importância do fazer teatro pra modificar uma sociedade. É uma arma muito perigosa. A pessoa, acho que o artista deveria ter mais estudos de ética, de moral, deveria ser muito melhor orientado em ética e moral porque tem muitos, até a gente mesmo pode cometer alguns erros às vezes. Mas você está com a arma na mão também, você não pode se esquecer disso. Eu não lembro quem foi que me falou mas, parece que assim, na hierarquia dos investimentos, pelo menos há dez ou quinze anos atrás o teatro era o menor investimento propositalmente, não, propositalmente porque era uma forma de segurar...

P: Tá.

J: Isso quem me passou foi uma professora há muitos anos, foi antes dessa fomentação de ProAC acontecer e tudo o mais, mas ainda assim ainda hoje você vê que tem umas coisas que não fecham também, sabe? A gente trabalha com ProAC há oito, nove anos, ProAc ICMS, a gente tem patrocinadores que patrocinam todos os anos e a gente oferece sessenta apresentações gratuitas pra um público de duzentas pessoas a trezentas pessoas, sabe, todo o projeto. Então a gente atinge... e a gente poderia cobrar um valor simbólico, mas a gente fala assim, não meu, pra que nós vamos cobrar um valor simbólico, nós estamos levando pra pessoas de cidades do interior aqui, pessoas inclusive que vão achar caro pagar dez reais. Então acho que o teatro, o que me movimenta fazer o teatro, tem essas duas coisas, o prazer de estar em cena, o prazer de trabalhar com isso. E a importância, eu sinto que eu consigo, estando no teatro eu sinto que eu consigo fazer algo, eu consigo transcender um pouco mais, eu consigo fazer algo, seja com uma peça infantil, o [peça 1], que a gente está falando de um herói que não tem uma perna e que nem por isso ele seja mais fraco do que quem tenha duas pernas. Ou de uma peça mais didática que pode trazer uma questão de uma gravidez na adolescência, que nós levamos durante, nossa, oito anos a gente não conseguia tirar, a gente não consegue tirar. A autora até faleceu há dois anos, um ano e meio atrás, a Isabel Vieira. Mas quantos depoimentos nós tivemos na plateia!

P: Nossa que legal isso, isso é bonito né?

J: Não é?

P: É legal você ter esse, você conseguir esse retorno do público.

J: Isso é outro combustível, porque o aplauso é muito legal, lógico que a gente quer aplauso, mas quando você vê que tocou de verdade alguém aí, aí é forte.

P: João, era isso. Só confirma pra mim, qual ano você foi pro Rio?

J: Foi final de 2008 a 2014 porque eu voltei quase em 2014 mas foi esse período aí, eu estava em fase de mudança. 2014 foi época da copa né?

P: Não lembro (risos)

J: Eu acho que sim, porque estava virando um furdunço aquele Rio de Janeiro lá, eu falei meu...

P: Nossa, é verdade.

J: Estou vazando. (risos)

P: Querido era isso, João, te agradeço muito.

Martinália, 60 anos, graduada em Pedagogia, com graduação incompleta em Artes Cênicas

PESQUISADORA: A primeira coisa que eu gostaria de saber, como é que surgiu na sua vida o interesse pelo teatro, como é que isso pintou?

MARTINÁLIA: Essa história eu sempre conto e ela é estranha né, porque eu invejo as pessoas que falam com três anos de idade eu já ia interpretar na frente do espelho, eu vestia roupas, eu queria ser a princes... eu, eu fico impressionada de alguém já saber que queria ser atriz ou ator. Eu demorei muito tempo pra isso e foi um acidente de percurso porque, eu estava no colegial, sempre fui muito CDF. Mas no colegial eu comecei a me desinteressar assim, me cansar pela escola né, aquela educação formal de aulinha, e tinha uma super grande amiga, Nanci Carpi e nós começamos bagunçar, mas, bagunça de menina é muito educada né. A gente ficava conversando em sala de aula, trocando bilhetinhos em sala de aula e na aula de português nós estávamos estudando gênero, estudamos o lírico, o épico. E quando chegou no dramático tinha uma cena do Frei Luís de Sousa e aí bateu na nossa cabeça um jeito de escapar das aulas, a gente ia propor pra professora que a gente ia encenar aquela cena, fazer aquela cena. Quando a gente chegou com essa proposta pra professora, proposta que, uma proposta que acho que em toda carreira dela nunca alguém tinha falado, ela aceitou imediatamente. Só que a nossa condição, porque a gente não tinha tempo, era ensaiar durante as aulas. E aí, ninguém queria pagar esse mico né, de fazer parte da cena porque nós duas não íamos atuar, a gente ia dirigir.

P: Aaaaah tá.

M: Claro, você acha que a gente ia pagar o mico de subir no palco? A professora, encantada com o projeto falou quem fizer parte do projeto ganha um ponto na média, uma coisa assim. Então todos os maus elementos (faz aspás com as mãos e ri) que precisavam de nota foram fazer todo o projeto. E nós duas tão cara de pau, a

gente botou óculos de sol, na cadeira a gente escreveu diretor, formou uma fila imensa no corredor. Entrava um por um e a gente falava (com voz dramática) vá até a janela, e aí a pessoa ia. Veja algo suspeito, oh! Chore (chora). Esse era o teste, ou seja, qualquer pessoa com o mínimo de inteligência caiu fora e quem ficou foi quem precisava mesmo nota na média, mas nós conseguimos fazer a cena e apresentamos de manhã, de tarde, de noite. Foi um sucesso na escola, algo que nunca ninguém tinha feito, por iniciativa de aluno. E o grupo de teatro da cidade ficou sabendo disso e falou aquelas duas gostam de teatro, vamos convidar pra entrar. A Nanci é da área de artes plásticas, hoje é pintora, tudo e eu fui ver do que se tratava. Pronto. Botei o pé, nunca mais saí.

P: (risos) E esse interesse que você teve, ele continua hoje?

M: Ah, claro. Bom, o da cena, o da cena da escola era um completo desconhecimento, foi uma brincadeira. Mas quando eu entrei no grupo de teatro, o diretor, ele tinha formação, tinha preparo, tinha estudo. Era um pianista que gostava muito de teatro e ele morava em Itu dando aulas de piano determinados dias da semana e os outros dias ele morava em São Paulo, acompanhava produções, estudava. Era uma pessoa preparada. Ainda bem. Então a iniciação que eu tive com esse grupo de teatro Cenasom tinha qualidade.

P: Então sua formação no teatro começa aí.

M: Sim.

P: E como ela acontece? Ela começa aí e como se deu a sua formação no teatro?

M: Então, ela começa aí com esse diretor, o nome artístico dele era Toni Camargo o nome oficial Maro Antonio Camargo e ele estudava muito, repartia os estudos dele com a gente. Como ele era pianista, ele gostava de fazer musical, então ele escrevia os espetáculos, também compunha as músicas e nós ensaiávamos quer seja atuando e cantando o quanto conseguíamos. Dentre as pessoas que compunham o elenco também tinha quem tocava um violão, tinha uma outra atriz, Guaraciaba, que cantava muito bem. Então de alguma forma esse musical que ele pretendia, de algum jeito era realizado. E eu não me lembro exatamente, tenho que fazer conta, mas acho que eu fiquei uns três anos com ele, só que eu estava saindo do colegial, fiz o meu cursinho, entrei no meu primeiro curso na UNICAMP que foi Estatística. Nesse tempo, pra você ver como eu não pretendia ter uma carreira profissional no teatro. Era claro, um *hobby*, não era bem visto pela minha família, meu pai não via a hora que eu saísse dessa turma de maus elementos que estavam desvirtuando minha cabeça, me tirando da igreja, essa coisa toda. E quando eu fui pra UNICAMP, o curso de estatística foi derretendo, eu vi que aquilo não era minha praia, não ia dar, mas a Unicamp abriu cursos de Extensão Universitária e lá eu fui pra dar continuidade pro trabalho que eu fazia com esse teatro amador em Itu que se chamava Cenasom. Então nos cursos de Extensão Universitária eu tive aula com Paulo Betti, Eliane Giardini, Waterloo Gregório, Adilson Barros, gente legal, o Pessoal do Victor que era convidado pelo Celso Nunes, diretor desse Departamento de Extensão Universitária em Teatro. Fiz lá algumas montagens, duas principais que se completaram e que eu gostei muito foi Divina Decadência dirigida pelo Waterloo

Gregório, com a Eliane Giardini, Jogos na Hora da Sesta, que foram duas produções deliciosas, muito boas. Aí eu saí da Estatística, entrei na Pedagogia, concluí o curso, nesse meio tempo eu vi que eu estava em processo de montagem e o processo de montagem bateu com uma disciplina da Pedagogia, que se eu não fizesse eu não me formaria. Aí eu falei, acho que se eu não me formar agora meu pai me mata. Então pela primeira vez eu deixei o teatro em segundo plano, me formei, quase fui trucidada pelo grupo, do elenco, mas não tinha jeito, ali eu tinha que me formar. E logo depois que eu me formei em Pedagogia, abriu o curso formal de Teatro da UNICAMP, então eu prestei, passei, entrei e comecei o curso oficial da UNICAMP. Eu não concluí, nunca fiz a conta certa, mas devo ter feito uns 85, 90% do curso. E como o Fora do Sério se formou na UNICAMP e todos fizeram o curso regradinho e vieram pra Ribeirão Preto eu optei por vir junto com o grupo do que concluir o curso na UNICAMP. Na época eu trabalhava e eu não tinha disponibilidade de horário pra fazer todas as disciplinas.

P: E aí sua formação continua na prática né. Não só, mas...

M: Não só. Você diz, depois que o [grupo de teatro] veio pra Ribeirão?

P: Sim.

M: Bom, o [grupo de teatro], como todos os integrantes saíram de uma universidade, pelo menos a formação inicial, nós tínhamos esse compromisso com o estudo, com a seriedade, embora o nome fosse [grupo de teatro] (risos), tinha essa preocupação com, eu vou usar a palavra, excelência, que era a meta. Um patamar que nunca se atinge, mas se busca. E houve um momento do nosso curso da UNICAMP que foi chamado “Nas Coxas Não”. Na verdade a historinha é a seguinte: estávamos com o curso em andamento aí houve uma greve assim, gigantesca dentro da UNICAMP, geral. Greve geral é professores, alunos e funcionários, todo mundo entrou em greve. Essa greve se estendeu por mais de quatro meses, estava uma situação insustentável, aí final de novembro, meados de dezembro a reitoria baixou um decreto ou volta às aulas ou funcionário que não voltar está demitido, professor que não voltar está demitido, aluno que não voltar está exonerado, foi uma coisa assim, drástica. E aí tem o calendário semestral, se nós, era segundo semestre, se nós não concluíssemos o curso em dezembro, janeiro e meados de fevereiro a universidade não teria condição de iniciar o primeiro semestre do ano seguinte de forma natural. E aí ia encavalhar uma disciplina que eu precisava fazer com quem estivesse chegando, da turma anterior. Ia ser um colapso universitário. Aí os professores que voltaram, e voltaram todos começaram a dar o curso, só que nós alunos sabíamos que ia entrar Natal, Ano Novo, ia ser tudo nas coxas. E o que a gente falava, Fulano de Tal a gente estuda no livro, conhecimento está lá, mas teatro, ou é a prática ou não tem. Então principalmente os cursos de Teatro e Dança lideraram o movimento Nas Coxas Não, se recusaram a fazer as disciplinas e se recusaram a se inscrever no próximo calendário. Aí veio o troco da Reitoria, se vocês não se matricularem e terminarem essas disciplinas, nós não ofereceremos as aulas do segundo semestre e vocês vão perder um ano de vida escolar. A gente peitou, falou eles não vão ter coragem, não nos matriculamos, eles tiveram coragem e perdemos um ano escolar. Só que pro Fora do Sério, ironicamente, isso foi excelente, porque em junho nos

tínhamos estreado o espetáculo e agosto, setembro iniciou a greve, então nós viajamos em festivais pelo Brasil, importantes festivais, Brasília, Porto Alegre, Londrina, mas festivais assim, internacionais. E lá nós conhecemos trabalhos de qualidade que deixavam a gente de queixo caído no pé, foi quando nós tivemos contato com a maioria dos grupos de Teatro de Rua de excelência do Brasil, grupos internacionais, Yuyachkani, do Brasil o Galpão, Tá na Rua... bom a memória agora tem que funcionar (risos). Os melhores, Ói Nós Aqui Traveiz, Imbuça, Oikoveva e por aí vai, e isso embora não seja uma aula imediata de estudo, conteúdo, aquilo te dá um horizonte, uma meta, um nível artístico a ser perseguido. E acho que os maiores mestres do [grupo de teatro] foram o grupo Yuyachkani do Peru e o Grupo Galpão do Brasil, esses eram nossos parâmetros e isso norteou nosso estudo, a nossa busca.

P: E pra atriz que você é hoje, pensando em toda a trajetória de formação que você teve, você acha que essa formação tem alguns pontos que poderiam ser melhorados e você falou não, em vários pontos eu consegui atingir o que eu buscava. Pensando nas expectativas que você tem pra formação na área.

M: Olha, claro, estou com cabelo branco, sessenta anos de idade e a gente sempre fala o que poderia ter sido melhor né. Eu poderia ter estudado mais. A juventude tem uma confiança no peito, é linda né, se atira no abismo e acho que o [grupo de teatro] fez isso algumas vezes. Ao organizar o Zerinho, o [encontro 1] e o [encontro 2], que foram marcas aqui do teatro em Ribeirão Preto.

P: O que foi o Zerinho? Desculpa.

M: O Zerinho, ele aconteceu ainda quando estávamos finalizando o curso em Campinas, ele aconteceu na cidade de Vinhedo num mosteiro. Nós convidamos representantes de grupos, daqueles grupos de teatro do Brasil que a gente conheceu, foram vários pra lá, uma ou duas pessoas integrantes de cada grupo. Ficamos três dias lá dentro, o Lume foi fundamental nesse momento, Luis Otávio Burnier porque ajudou a gente a organizar esse encontro em conteúdo, filme pra gente assistir, debate pra gente fazer. E de lá a gente saiu com os princípios que foram norteadores para a organização do [encontro 1] que nós fizemos em Ribeirão Preto, que eu classifico como um milagre. Porque a gente chega em janeiro, em junho o Encontro é realizado, de porte nacional, não conhecíamos a cidade, não conhecíamos os dirigentes das instituições culturais da cidade e a gente conseguiu fazer aquilo. Eu classifico como um milagre. Mas o Zerinho foi isso, um encontro norteador de princípios. E, estava falando das ausências, embora a gente sempre tenha estudado, depois que eu entrei como professora na Faculdade de Artes Cênicas da Barão de Mauá eu tive que estudar muito pra poder dar aula e aí eu senti falta de ter estudado mais, sabe? (risos). A gente na juventude você quer festa, folia. Tudo bem, você estuda, faz, mas o quanto der pra ocupar com festa e folia está ótimo. (risos). Eu falei caramba, como a gente não enxerga né, a necessidade profissional que vem pela frente. Se eu soubesse, acho que eu teria estudado mais, os teóricos, eu senti falta de estudo mesmo.

P: E essa formação, você acha que continua hoje ou você acha que já...

M: Continua, não, é contínuo, é pra sempre. Porque o conhecimento teatral assim como todas as áreas do conhecimento humano é um universo e é impossível você dominar um universo. E quando você opta por um caminho artístico, você de certa forma, exclui os outros, porque, a não ser que você seja um gênio Charles Chaplin que consiga escrever, atuar, dirigir, compor, cantar, dançar... mas de certa forma, a normalidade não é essa genialidade, então você esbarra nos seus limites e você fica concisa dentro de um escopo, de um leque. Então pra cada montagem é muito estudo, muita referência, muita busca, esforço.

P: Como você identifica essa necessidade de aprimoramento, é a cada montagem? Como que isso acontece?

M: Olha, na história do teatro a gente identifica a valorização de cada época. Então vamos pegar aqui no Brasil séc XX, aquelas primeiras Companhias, o pai da Bibi Ferreira que tinha uma Companhia, ele era o grande ator. Então o diretor ensaiava o elenco sem o grande ator porque, pra que que ele ia lá, né. Perder o tempo da vida dele e se relacionar com os ínfimos. Então ele estudava sozinho, o diretor deixava o centro do palco pra ele, na verdade o diretor era uma espécie de diretor de trânsito. Você anda aqui, você anda lá, você faz isso. Um pouco antes da estreia o grande ator chegava, fazia dois ou três ensaios, ele tinha o texto de cor dele e acabou. Então nesse momento o que era necessário, você ter a memória, você ter a palavra, a impostação, essas eram as exigências. Na segunda metade, quer dizer, claro, desde o final do século XIX, mas não vamos entrar em detalhes. Na segunda metade do século XX, principalmente no Brasil, o mundo já estava fervendo, mas no Brasil as revoluções chegaram, o diretor já cumpria outro papel, outra função, as várias necessidades do palco já estavam ali postas, o figurino, a iluminação e blábláblá. Então tinha concepção artística e gradualmente o corpo foi ganhando espaço. Então a preparação corporal do ator era fundamental e eu vejo que isso só se acentuou, hoje em dia se o ator não está preparado corporalmente ele não atende as exigências necessárias. Por exemplo, eu trabalho com [atriz], a [atriz] é uma atriz circense que na infância fez ginástica olímpica e que o trabalho corporal dela é excepcional. Eu não tenho o trabalho corporal da Isabela, ponto. Entretanto, nós duas, a gente consegue um diálogo e embora eu não ponha a minha perna na orelha, não faça um espacate, lira, trapézio e por aí vai, eu sinto que eu tenho uma comunicação corporal para a interpretação que responde as necessidades da representação. Então é com esse meu vocabulário corporal, aliado ao entendimento da palavra que pra mim é muito forte e é mais forte em mim, a gente, eu e ela principalmente conseguimos um trabalho em comum, que é o atual [peça]. Mas é por isso que eu citei o Chaplin, é muito raro você ter um ator que, como nos Estados Unidos, tenha a formação teatral, da dança e do canto. Lá qualquer aspirante a ser ator, atriz aos quatorze, quinze anos já tem que saber atuar, cantar e dançar e aí ele vai procurar sua carreira.

P: Agora pensando um pouquinho na sua trajetória profissional. Como foi sua atuação profissional dentro do teatro? Você começou lá em Itu com esse grupo, depois foi pra Campinas, fez aqueles trabalhos de extensão, aí UNICAMP e veio pra cá com o [grupo de teatro]. E a partir daí, como foram seus trabalhos dentro do teatro?

M: Eu falo que eu escolhi o teatro como profissão e como amor de vida. Claro que a gente opta pelo sucesso e esse sucesso é o reconhecimento do trabalho que é feito, ter público pro seu trabalho, mas hoje eu tenho o teatro e a arte como companheiros de vida. É o que sustentou minha existência nesse mundo e que eu acho que se eu não tivesse esse caminho sei lá se eu seria mais... mais não, se eu seria muito infeliz, se eu seria triste, se eu teria depressão, embora eu já tenha tido aí um período de depressão mesmo estando no teatro (risos). Enfim, mas abençoadamente, com ajuda familiar também nos períodos de crise eu sempre sobrevivi, com trabalho assim, com trabalho assado, foi possível sobreviver e os trabalhos foram acontecendo os chamados foram acontecendo, eu fui aceitando e trabalhando. E a vida é um instante, então desde que eu cheguei aqui até hoje, desde que eu cheguei aqui em Ribeirão até hoje já se passaram trinta anos e você fala nossa! Mas tudo isso pra dizer que em prol de um grande trabalho de teatro eu varro o chão. Ah, vai acontecer e não tem que varre o teatro, eu varro, pode deixar. Teatro é equipe. Em prol de um grande trabalho eu aceito fazer o que for necessário e em busca disso, dentro do leque do teatro eu desempenhei várias funções. Em Campinas eu fazia iluminação, com poucos conhecimentos, mas fazia e tivemos bons resultados, aqui em Ribeirão Preto cheguei a fazer iluminação. Dirigi, atuei, dei aula, teve o período de [teatro], fui gerente artística lá, então no que era necessário e onde havia oportunidade eu aceitava os desafios, muitas vezes doloridos porque você falava e agora, aceitei, tenho que fazer, mas ia lá, ralava e fazia. E acho que isso que construiu a minha trajetória, aceitando os desafios por necessidade, porque tinha que viver, trabalhar, ganhar um tostão. Eu não sei se eu respondi sua pergunta.

P: Respondeu, porque você fez várias coisas diferentes, você não ficou restrita a...

M: Não, foi exata... e principalmente aula né. Aula, oficina, aula pra criança, curso disso, curso daquilo, as aulas sempre tiveram ao lado. Por exemplo, comparando de novo com a [atriz] que ficou vinte anos em São Paulo. Ela foi do [grupo de teatro], foi pra São Paulo e agora recentemente retornou a Ribeirão. Em São Paulo ela conseguia sobreviver só com trabalhos artísticos. Ao chegar em Ribeirão Preto, também por necessidade de vida, o que ela está fazendo hoje? Atuando no [grupo de teatro] e dando aula, acho que até o contrário, dando aula e o tempo que resta atuando no [grupo de teatro]. Porque o mercado de trabalho em Ribeirão é muito restrito.

P: Você atua como atriz profissional desde quando? Você lembra, sabe me falar?

M: Eu teria que abrir minha carteira de trabalho pra te dizer, mas eu vou te dizer rapidinho... deve ter sido na década, no ano de 90, no máximo 91. Porque? Quem se forma no curso de Artes Cênicas ganha um DRT, ganha não adquire, conquista um DRT que é seu registro profissional na Delegacia Regional do Trabalho. Como eu não concluí o meu curso eu precisava da segunda possibilidade que é procurar o Sindicato dos Artistas, mostrar o meu histórico e solicitar o DRT e isso eu fiz rapidinho. Como eu quase completei o curso e como eu já tinha presença e atuação tanto no Cenasom que era o teatro amador como os festivais que o [grupo de teatro] já tinha passado foi praticamente automático o meu DRT porque pra outras pessoas, você tem que responder uma prova, fazer uma cena e eu nem passei por essas

etapas, o DRT já veio. Então eu considero que no momento que eu tive o meu Registro Profissional como atriz eu iniciei minha carreira profissional e foi logo que cheguei em Ribeirão Preto porque o Grupo participou, o Grupo buscou uma atuação profissional vendendo seu trabalho, seus cursos. A gente dava muito curso associado a apresentação. Curso não, oficina, *workshop* associado às apresentações teatrais.

P: O que é pesquisa no teatro pra você, falou de estudo, mas no teatro pesquisa...

M: Olha, acho que qualquer coisa que eu fale não vai estar dentro do escopo acadêmico.

P: Nem precisa estar.

M: Pesquisa. Você tem um propósito, como a gente trabalha muito buscando recursos através de editais, ao preencher um edital você já dá início a pesquisa porque você tem que justificar teu objetivo, a fundamentação desse objetivo, dizer quem é a ficha técnica e os participantes desse projeto, você tem que entregar o cronograma, você tem que entregar o orçamento e assinar este contrato (faz aspas com a mão), dizendo eu me comprometo mediante o recurso a realizar esse projeto e você já entrega o estudo desse projeto. Então a pesquisa, vamos dizer, tendo ou não tendo um edital por trás, tem que basicamente partir desse estudo prévio do projeto que você quer realizar. Claro que se a gente tem um, claro que para o edital você vai fazer isso com mais fundamentação, seriedade, biriri bororó, do que só se você falar ah, vou fazer. Mas os princípios são os mesmos, você tem que desenhar teu caminho. Pra uma realização artística você se bas... e as suas escolhas artísticas você se baseia em fundamentações teóricas. Por exemplo, você vai definir uma gestualidade, você vai definir uma linha estética e principalmente pra isso a gente vai atrás de referências e você cria a cama da tua referência, o teu teórico, quero ir por esse caminho. Basicamente, vamos supor, você, vamos lá pras pontas antagônicas ou o realismo ou o fantástico, isso já vai definir a tua linha de pesquisa. Ai pelo amor de deus realismo nunca mais, fantástico, bom, mas o leque do fantástico é imenso. E aí você vai diminuindo as escolhas e optando por uma, um caminho, uma trajetória. É isso o que eu chamo de pesquisa.

P: Você comentou dos editais, você já teve que fazer algum curso, alguma formação, alguma coisa assim em outras áreas que não fossem artística pra gerir a carreira. Não sei, alguma coisa na área de administração, de contabilidade, alguma coisa assim?

M: Eu sempre tive vontade, mas eu nunca fiz porque a gente apanha muito!

P: Imagino.

M: Pra dar conta dessa contabilidade, dessa administração, da publicização do seu trabalho. Quando você tem recursos, você consegue aumentar o leque de profissionais que estão junto. Então você vai contratar um assessor de imprensa, você vai contratar uma pessoa que vai cuidar das mídias digitais, você vai contratar um diretor musical se ele não fizer parte do elenco e por aí vai. Eu já tive vontade,

muito, de saber mais de questões jurídicas, de questões contábeis, mas cursos mesmo nessas áreas não. Procurar saber, mas curso não.

P: Voltando pra essa coisa do ator, como é que. Bom, pra gente que, estou na Educação, não tenho ideia do que é essa experiência artística. Como é essa coisa de entrar numa sala de ensaio e sair de lá com um personagem que fala, anda e pensa completamente diferente de você, correndo o risco do diretor ainda falar pra você não é nada disso, volta e constrói tudo de novo. Como que é essa construção, como é passar por isso?

P: Olha, é tão engraçado porque eu já encontrei mais de uma pessoa na minha vida que ao perguntar sobre ensaio, nossa, quando eu falo que às vezes um processo dura meses. O [peça] durou mais de ano pra ser feito. Ai, vocês ficam repetindo a peça todo dia, fazendo a peça? Falei não, a gente começa um pedacinho de cada vez. Pedacinho?! Mas vai emendando?? Eu fiquei tão absurdada com esse pensamento da pessoa achar que o negócio está pronto e a gente só ensaia o pronto todo dia. Isso que me surpreendeu: não foi uma pessoa, já foram mais do que duas, três, assim. O susto quando você fala que é de pedacinho em pedacinho. Aí vai muito do caminho que o diretor traça, porque a gente parte de estímulos e referências. Então, o caminho do [peça], a gente partiu de fotografias, no final de, era um conto, não era uma peça de teatro, pra cada parte do conto nós fizemos uma fotografia, isso no estudo. No final do conto a gente tinha uma sequência de vinte fotografias, sei lá, não lembro direito o número. Ah vamos fazer um traçado corporal entre uma fotografia e outra? Foi nascendo um caminho, uma marcação, tudo. Foi a primeira vez que eu trabalhei com essas fotografias, eu me lembro que no [peça 1], a [dançarina] que era a dançarina, ela buscou referências nas estátuas gregas, como ela era a dançarina do trabalho, ela pesquisou várias estátuas gregas de mulheres e no traçado do espetáculo ela tinha essas imagens das estátuas e nos detalhes, a mão, o dedo, a cabeça. Às vezes, por exemplo o Lume, que é uma referência nacional e internacional, a grande base do trabalho deles é a *mimesis corpórea*. Eles saem a campo, fazem entrevistas, vivências, encontram pessoas reais, aquilo os alimenta, os abastece e aquela pessoa real vai ser uma referência para a criação da, para a criação do ator em relação ao personagem que ele vai criar. No caso do [grupo de teatro], a gente trabalhou muito tempo com a Commedia Dell'Arte, nós tínhamos a descrição dos personagens. O Arlecchino já vem descrito como ele é, a Franceschina já vem descrito como ela é, então era muito mais um trabalho investigativo corporal pra chegar aquilo no que o personagem é. Eu, por exemplo, o meu caminho sempre foi a palavra, mas hoje cada vez mais você primeiro cria ações corporais, desenvolvimento de ações corporais e depois aquilo vai ganhar o texto, é quase que um caminho inverso, então normalmente é o diretor quem vai imprimir um caminho artístico. Nesse último ensaio online que tivemos do nariz, que é o que a gente está em processo, o [diretor] que é o diretor falou, eu quero uma peruca estrambólica, não foi esse o termo que ele usou, vermelha. Tem alguma justificativa, nenhuma. Então tinham lãs vermelhas com franja, tinham echarpes fazendo um cocar vermelho, toca de banho. Não tinha uma justificativa que falasse isso é fundamental para a concepção do trabalho, mas sei lá por que, ele deve ter as razões dele, ele falou quero todo mundo com uma peruca vermelha.

A hora que você vê o conjunto, aquela imagem ganha uma teatralidade, uma plasticidade engraçada, diferente, diferenciada. Os caminhos são infinitos.

P: Bacana. Bom, não vou tomar muito mais o seu tempo, vamos pra uma última pergunta aqui. O que leva, Martinália, você como atriz, a ir ao público, por que essa escolha?

M: Olha, eu devo dizer que nesses últimos anos de Brasil, não só agora com a pandemia, não só agora com Bolsonaro, mas um agravamento financeiro, parece que o povo, o povo, a grande quantidade de cidadão, está cada vez mais com a corda no pescoço e aí uma população ínfima, riquíssima, bilhardária. Eu já participei, eu nunca tive uma grande produção, extraordinária, milionária, nunca, sempre foi de acordo com nossas possibilidades, mas tivemos um [peça 2], um [peça 3], que o transporte era um caminhão. E hoje em dia, cada vez mais, porque cada um está no seu desespero de sobrevivência, a permanência de um grupo de teatro foi ficando cada vez mais difícil. Então as produções foram ainda mais diminuindo o seu orçamento, a quantidade de pessoas, os grupos de sete, oito pessoas foram baixando para quatro, cinco, foram baixando pra dois, três! E nesse processo de redução eu sempre tive um sonho de ter um trabalho que fosse eu e a minha maletinha e nesse meio tempo o ofício do contador de história ganhou também muito destaque. Essa vontade aliada a esse ofício que ganhou força no Brasil, por causa disso eu comecei a desenvolver o ofício de contadora de história que, bem claro, pra ser um contador de história não precisa ser formado em teatro. Aliás qualquer pessoa pode ser um contador de história, não é necessário uma formação formal, mas toda a minha formação em teatro embasa o meu trabalho como contadora de história, eu não consigo deixar de usar o que eu já aprendi e o que eu sei no ofício de contadora de história. Mas eu fui partindo pra esse trabalho individual, embora a gente tenha um grupo de contadora de história e que trabalha nessa troca, é isso que é muito louco. A arte, eu particularmente gosto do grupo, da equipe, da troca, eu não sei trabalhar sozinha, vou dizer por exemplo [companheiro], companheiro de vida e de arte, ele adora trabalhar sozinho, é ele, é ele. Não sei se um escritor realmente precisa estar lá no seu casulo pra compor, escrever, eu gosto de troca. Eu perdi o raciocínio de por que eu comecei tudo isso.

P: Por que o artista vem a público. Por que vir a público?

M: Ah, então, exato. Eu, como contadora de história descobri isso. Porque quando uma história bate forte dentro de mim, ela busca o caminho da expressão e isso aconteceu com o [peça]. Quando eu li aquele conto [conto] eu falei eu preciso fazer isso. É uma coisa que pede pra ser expressa. Foi mais forte isso no ofício de contadora de história, mas eu fiquei muito feliz quando isso aconteceu com o [peça]. Por exemplo, e aqui eu vou pedir o sigilo mesmo (risos). O [peça 4], O [peça 4] é um projeto do [diretor] que a gente falou ah tá bom vai, vamos lá. Ganhou! Ganhou e agora? Você tem que fazer! Mas espero que o tesão baixe, venha, aconteça, exploda, mas por enquanto, né. Foi muito mais uma necessidade de expressão dele do que minha, mas eu estou na equipe e estou fazendo.

P: Então essa vontade, pelo que entendi é como o texto, o conto, alguma coisa que bate e você, isso eu preciso levar!

M: Isso eu preciso fazer.

P: Não tem uma razão assim.

M: Exatamente. Eu não sei, eu não sei o quanto. O [peça], você assistiu?

P: Claro, mais de uma vez (risos)

M: Então, o [peça], eu não sei se ele se tornou um espetáculo elitista, que ninguém entende nada, ah a elocubração de... porque acho que a forma que a gente escolheu, se a pessoa não tem o contato com o teatro ela não vai decifrar rapidamente. A pessoa precisa ter um preparo, precisa conhecer o ambiente teatral pra assistir esse espetáculo. Embora a gente já tenha feito pra estudante secundarista que [vídeo trava]

P: Martinália?

M: Que acabou ficando difícil o público, entretanto quando eu tomei contato com o conto, uma mulher que foi estuprada por um familiar de dentro da casa, isso é uma condição assim frequente no Brasil. As meninas são estupradas por seus padrastos, tio, vizinho, e é uma situação abjeta, horrível. Às vezes estupradas por anos até que elas consigam botar tudo aquilo pra fora e essa questão de gênero que hoje é fundamental pra discutirmos, conversarmos. Um homem, isso no conto, um homem o [homem], que foi educado como mulher, não por escolha dele, mas porque a mãe dele foi expulsa por uma gravidez indesejada, não tinha o que fazer com ele, botou num convento, escondeu o sexo da criança até doze anos então até doze anos de idade ele pensava que ele era uma mulher. Ele só foi descobrir depois, só que... então esse personagem homem/mulher e essa situação escancarada de um estupro por um familiar, eu falei eu preciso, preciso investigar isso, preciso, quero falar sobre isso. Então nasce uma vontade de você dialogar com a sociedade porque a arte serve pra isso, não é pra, pra ninguém adorar o artista, se isso existe pra mim é um equívoco. Essa história de fã, de idolatria, de ficar uma semana dormindo no relento e na chuva pra pegar o primeiro lugar pra ver o show de Fulano é uma doença, na minha cabeça é uma doença. Tudo bem que isso acontece mais na cabeça dos jovens, mas no exterior essa situação é, é muito esquisita, essa idolatria, sei lá. Apesar de que os artistas estelares, Madonna, Michael Jackson, aí acho que no mundo inteiro tem essa fissura. Mas eu acho que a arte não é pra isso, não é pra essa idolatria do artista, é pro diálogo. A arte ajuda a dialogar e pra gente entender melhor as nossas vidas, as nossas, do artista e do público, estamos trocando, estamos dialogando.

P: É isso querida, muito obrigada.

Quixote, 60 anos, graduado em Administração, mestre em Psicologia da Educação

PESQUISADORA: Como é que surgiu pra você, na sua vida, como que surgiu o interesse pelo teatro?

QUIXOTE: Espera aí que eu vou te mostrar uma coisa.

P: Ah!!

Q: Olha, esse desenho eu fiz ontem.

P: Ontem?

Q: (mostra o desenho na câmera). Consegue ver?

P: Consigo! Uma abóbora!

Q: Está vendo?

P: Estou vendo, uma calça tudo de... retalho, um chapeuzinho...

Q: Uma coincidência, porque eu fiz ontem, desenho simples, porque às vezes eu pinto. Na verdade é assim, eu tenho uma lembrança da minha infância que eu, primeiro brincava muito, jogava muito, de imaginar e representar. Muito. No banheiro, no box, fechava o box, enchia de água, criava mil estórias, enfim. Mas teve um fato que aconteceu quando eu tinha dez anos que é a primeira memória que eu tenho de teatro e é interessante porque foi uma festa junina no colégio Alcides Corrêa de Ribeirão Preto, eu tinha dez anos, estava no quinto ano e eu fui colocado pra fazer o pai da noiva na entrada da festa junina e tudo o mais. E aí eu me caracterizei, não me lembro direito, é isso que eu representei aqui brincando, ontem e eu tinha umas abóboras na mão, umas morangas, nem sei quem pegou isso aí, acho que foi a professora, sei lá. E na hora que nós... ensaiamos, tudo, e na hora que nós entramos pra fazer a apresentação, era um pátio aberto, coberto mas coberto e no fundo tinha uma um anfiteatrozinho. Nós entramos em fila, o padre, a noiva, o noivo, o pai da noiva, tudo. E eu comecei, não sei por que, intuitivamente, comecei a andar igual ao Mazzaropi.

P: (risos)

Q: E eu percebi que a plateia riu. E eu percebi que eles estavam rindo de mim.

P: Sim.

Q: Quanto mais eles riam, mais eu exagerava, mais eles riam, mais eu exagerava. E quando eu cheguei lá na frente eu percebi o que tinha acontecido. Então foi a primeira vez que eu tive uma percepção dessa relação, entende, a consciência desse jogo entre palco e plateia. A relação do ator que provoca e recebe e é provocado, provoca no melhor sentido da palavra. Depois eu fiz diversas coisas em escola de brincadeira, quando eu estava no ensino médio, eu tive um professor de artes chamado Jorge, que era uruguaio e ele era um cara década de 70, 1970. Ele era um cara muito arrojado pra época e nós fizemos lá duas peças de teatro e eu fiz duas peças de teatro com ele e foi como uma iniciação e a gente ficou muito amigo, muito próximo. Depois eu participei de teatro em movimento de igreja, eu participava de um movimento de igreja cristão aqui em Ribeirão Preto e na década de 1970 teve um filme que é um musical muito lindo chamado Godspell. Primeiro teve o Jesus Cristo Superstar que era mais conturbado, revolucionário e tal. O Godspell era de uma beleza poética linda e se passa todo no Central Park com uma linguagem toda

pop, com maquiagem, roupas coloridas e tal. E nós reproduzimos esse espetáculo e se chamava Maranata, traduzimos as músicas, gravamos as músicas e nós apresentamos muito, muito. Em festivais, ganhamos prêmio, viajamos pelo sul do Brasil inteirinho.

P: Com o grupo do ensino médio?

Q: Com o grupo da igreja.

P: Da igreja.

Q: Da igreja. E a gente tinha o objetivo de evangelizar e tal, mas era um trabalho delicioso que era livre, era solto, era todo, enfim, uma gostosura. E eu fazia Jesus, fazia o Cristo, também era todo poético e também foi uma experiência maravilhosa. Então eu tive essas experiências no que há de melhor no amador. O amador mesmo. Isso já deu uma percepção de talento, de identidade, de vocação. Porém fiquei adulto, virei gente séria e fui fazer Administração de Empresas. Trabalhei como administrador muito tempo, me casei muito cedo e vivi um bom período, até os 25 anos, porque eu comecei a trabalhar muito cedo, comecei a trabalhar com quatorze.

P: Nossa.

Q: É, e até uns 24, 25 anos eu tinha desencanado, mas aí eu tive uma série de mudanças na minha vida, pessoais. Me separei etc e tal e veio de novo esse desejo do teatro. Eu me lembro que um dia, eu trabalhava no [local], era gerente, o [ator] que era do [grupo de teatro] foi lá fazer uma outra coisa e eu falei [ator] você está fazendo teatro ainda? Porque eu o conhecia. Ele falou vai lá hoje à noite, nós estamos montando Romeu e Julieta e eu fui no Teatro Municipal e conheci o [diretor].

P: Ah!

Q: O [diretor] era o diretor, a gente tem uma amizade de irmão até hoje, mas ele é muito delicado ele me jogou o texto assim toma aí o texto (risos). E aí eu fiz umas participações no Romeu e Julieta, já me destaquei foi muito legal e tal, mas ainda amadoramente. O [grupo de teatro]. Mas aí teve um lance interior muito forte que foi realmente a vocação. Essa voz começou a falar muito forte dentro de mim, eu já estava estabilizado, ganhava um baita salário, independentezinho, enfim. E me deu nessa bituca porque outra pessoa apareceu lá no hotel organizando um evento e ela conhecia o Antunes Filho. E aí eu falei eu vou lá fazer um teste no Antunes Filho e ela arranhou pra eu fazer o teste. Isso foi dezembro de 82, eu fui fazer o teste no Antunes, era Romeu e Julieta também. No teste eu contracenei com a Giulia Gam, que estava começando.

P: Nossa!

Q: É, era o primeiro trabalho dela, ela tinha dezesseis anos e fui fazer o Conde Paris. E naquele ano tinha mais ou menos três mil pessoas feito teste lá no Antunes e só umas quarenta tinham entrado e eu entrei. Liguei pro dono do hotel que era muito amigo e falei, olha [amigo] é o seguinte, você segura a onda aí que eu vou

passar uma semana aqui em São Paulo, entrei no teste. E aí dia 24 de dezembro eu voltei, cheguei na noite de Natal. Em uma semana eu me desfiz de tudo, tudo. E larguei tudo e fui pra São Paulo fazer teatro do nada. Meu pai e minha mãe acharam que eu tinha ficado louco porque larguei o emprego, larguei apartamento, larguei tudo.

P: Meu deus!

Q: Foi assim... tchum! E aí eu fiquei com o Antunes um tempo, foi a iniciação, morando com o meu primo. Logo em seguida... que foi uma grande iniciação, eu não cheguei a ir pro palco com ele, mas aí eu aprendi mesmo princípios muito fortes que me seguiram. Logo em seguida eu fiz uma oficina de dois meses, de três meses com dois alemães do Teatro Livre de Munique no próprio Sesc e também foi muito legal, mas aí eu já tinha o contato com o [diretor] a gente tinha a ideia de montar a nossa Companhia, foi em 1983. Então, se eu tivesse que colocar pra você como foi esse processo, pra mim é muito claro, Érica, que é um processo de vocação. Não é uma opção profissional (risos)

P: Aquele...

Q: Contrariando a ideia dos teus sociólogos que eu sou um trabalhador, não. Eu sou um vocacionado. O trabalho é uma consequência dessa vocação, aí eu fui trabalhar o fazer teatral e aprender a fazer teatral, mas efetivamente o meu processo é um processo vocacionado. O que que eu entendo por vocação? Existia dentro de mim uma coisa, uma voz, de vocare mesmo, de chamamento, que me impulsionou pra um talento, pra um potencial que eu acho que foi a grande contribuição que eu pude realizar na minha vida. Entende? Aí isso exigiu depois toda a formação, aí sim, mas, mas é isso. E eu sempre digo, porque eu trabalho há muitos anos com muitos alunos, mais importante que talento a pessoa tem que ter vocação. Eu conheço vários, que tinham talentos imensos, mas não seguiram, que não eram vocacionados. Conheço vários que não tinham tanto talento, mas tinham muita vocação (faz sinal de positivo com a mão) e seguraram o rojão. Então se a pessoa é chamada pra isso, é assim que eu percebo, ela, ela já tem mais da metade do caminho vencido, a minha vibe vai por aí.

P: Não é uma opção por um trabalho...

Q: Não. Não é nem um sonho, não é um sonho, é um... é uma vocação. É assim, eu sou talhado pra isso. Ou eu vou ser isso, ou eu vou ser isso! Se eu não for isso, vai ser um horror! Não sei se eu vou ganhar dinheiro, se eu não vou ganhar dinheiro, se eu vou ser reconhecido, se não vou ser reconhecido, isso tudo é secundário se eu tenho que fazer isso. Eu tenho que fazer isso. Essa é a minha vocação e essa é a minha missão, são dois termos religiosos né e eu compreendo as duas coisas muito próximas.

P: Eu tenho um amigo muito querido que diz que o dharma do açúcar é adoçar...

Q: E não é?

P: O dharma do ator é atuar...

Q: Não pode querer ser sal... tudo bem, servir pra tapar buraco na parede, está certo também, mas... (faz sinal negativo com a cabeça)

P: Esse interesse que você teve no começo, ele continua ainda hoje ?

Q: Esse interesse?

P: Não é um interesse, é uma vocação...

Q: Sim, sim, agora essa vocação, ela se desenvolveu. Então usando uma imagem Aristotélica ela existiu em uma coisa que era em potência, que encontrou um terreno e essa potência se desenvolveu enquanto... isso pro processo de educação, pro trabalho é maravilhoso. Descobrir por exemplo em um jovem qual é a vocação dele é uma coisa que raríssimas escolas fazem. Permitir com que o jovem experimente para descobrir a vocação dele.

P: Sim...

Q: Nossa, porque tudo é dado né, tudo é dado.

P: Tudo é dado.

Q: Porque se você descobre isso cara, como eu disse, mais de 50% é resolvido. Então isso se desenvolveu, se desenvolveu graças à Deus muito amplamente, em várias direções. Se tornou uma árvore bacana, bonita e hoje eu já vivo talvez alguns florescimentos bem mais maduros dessa vocação, que já me levaram também pra uma coisa ampla, maior até, que até transcende a arte. Mas a vocação continua sendo, eu acredito plenamente nesse caminho (risos). Aí trabalhamos muito, trabalhamos até hoje, nos esforçamos e nos formamos, mas enfim é assim.

P: Estou pensando no seu percurso de formação, todo o trabalho formativo que você fez, você falou que fez o Antunes...

Q: Fiz os alemães

P: No SESC, veio pra Ribeirão e aí você começou a trabalhar na prática com o grupo...

Q: No teatro. Eu acho que o teatro amador já foi um tipo de formação

P: É verdade.

Q: Acho importante destacar isso viu? Porque o trabalho amador, ele não pode ser desprezado, ele é uma base muito bacana, a gente aprende muito fazendo teatro amador, muito. Depois eu tive essa iniciação com o Antunes, tive esse trabalho que me deu uma série de perspectivas com os alemães e aí nós partimos para fazer o teatro. E o teatro é uma coisa, quem vai pro palco né, quem se torna teórico de teatro é outra coisa, mas quem vai pro palco. Quem é ator, quem é diretor, quem é cenógrafo, quem é dramaturgo... é prática, não tem outra forma. Mesmo as aulas, se você vai pra uma faculdade de formação em Artes Cênicas, grande parte dessa formação em Artes Cênicas ela é de ordem prática, você tem que fazer. Porque o teatro é fundamentalmente ação. O ator, a própria palavra já diz é aquele que atua, é aquele que age, não é aquele que reflete, não é? O Antunes falava o ator não

pensa, o ator é pensado. O pensamento no ator, ele é orgânico, é uma forma diferente de pensar, não é um pensamento conceitual, o conceito brota da vivência e não o contrário, e não o contrário. Então na prática do fazer a gente foi aprendendo muito, só que a gente conciliava a prática do fazer mesmo com estudos específicos às vezes de forma autodidata, às vezes direcionados por alguém e também com oficinas.

P: Esses estudos eram teóricos e práticos, artísticos?

Q: Teóricos que se aplicavam na prática, vou dar um exemplo pra você. Eu estudei sistematicamente, por dez anos, todos os escritos do Stanislavski.

P: Uau!

Q: Então capítulo por capítulo, meio que lendo a Bíblia assim, verso por verso, parágrafo por parágrafo. Tinha capítulo que eu tinha às vezes vinte páginas de um assunto, eu tinha cem páginas de anotação, entende?

P: Com profundidade mesmo.

Q: É porque eu tinha muito essa autodisciplina e era uma necessidade, então eu cheguei a ter quase que um livro de anotações só sobre as coisas do Stanislavski. Só que o Stanislavski é de um período, que é o grande mestre do século pra todos.

P: Sim, pro ocidente né

Q: Dos últimos 120 anos. Ele, como ele era naturalista, ele não descreve uma metodologia ele, não sei se você já leu os livros dele, ele faz como novela. Então ele conta a história de um pessoal que está entrando... ele é um ator, que ele está entrando em uma escola de teatro, é um romance, é uma novela. Ele não teoriza, tudo o que ele vai narrando pra você, a primeira aula como é que aconteceu, aí entrou o professor, é tudo prático porque é vivencial, não é teórico, ele não teoriza. O que é maravilhoso porque você mergulha naquilo, ao mesmo tempo que é uma teoria, é uma teoria, como ele era naturalista, a partir da vivência dele. Ele era um grande ator, ele observou na natureza dele como acontecia o processo de criação do ator, transcreveu isso em forma de novela. E ele também observava isso nos seus atores, que iam descrevendo pra ele o que acontecia, então não tem um método, ele sistematiza uma vivência.

P: Eu sabia que ele não tinha método, mas não sabia que eram novelas.

Q: Maravilhoso, aí você percebe que essa sistematização não é um método, ele mesmo dizia que não era, mas é como se ele... ele sistematiza e ele se torna extremamente didático e você mergulha. Então aquilo que eu ia aprendendo com ele, eu estava praticando no palco e aí eu verificava se era daquela forma ou não e fazia confrontamento. E eu ia percebendo que era aquilo ali, era aquilo ali. Passava às vezes um ano, um ano e meio eu chegava aonde ele tinha proposto. Então era muito gostoso porque a teoria e a prática elas se misturavam, era uma teoria incorporada, é uma pedagogia encarnada. Não é uma pedagogia aqui (mostra o topo da cabeça). E aí você começa a, a gente pode dar, meu mestrado foi em cima dele na Psicologia da Educação aí.

P: Aí, tá você começou...

Q: Aí nós fomos praticando e formando, aí tinha oficinas, por exemplo, oficina de trabalho da voz, a gente fez com várias pessoas. Oficinas de trabalhos específicos com fonoaudiólogas com o grupo inteiro, praticando coisas voltadas pro teatro. Oficinas corporais, desde processo de reconhecimento, de expressão, de relaxamento, de alongamento, enfim. Então esses trabalhos, eles foram nos dando uma base de formação que não era acadêmica, mas que ia acompanhando a prática e isso influenciava diretamente no progresso do que a gente estava fazendo. Entendeu?

P: Entendi. E aí, depois na academia você procurou o mestrado pra fazer o mestrado e trabalhar se...

Q: Não, aí fui... eu fiz o mestrado com cinquenta anos.

P: Foi depois.

Q: Fiz o mestrado faz quatorze anos atrás, dez anos atrás.

P: Qual o tema da pesquisa Zé?

Q: O tema da pesquisa é assim, quando eu comecei a fazer o mestrado na Psicologia da Educação com a [orientadora] que é uma figura maravilhosa...

P: Aqui em Ribeirão?

Q: É, aí na USP.

P: Legal!

Q: É. Ela me deu uns textos do padre Antonio Vieira sobre Os Sermões, tem um dos sermões dele que eu achei maravilhoso que é o Sermão da Sexagésima, que é uma referência depois eu fiquei sabendo em arte da oratória, em que ele faz uma pregação para os pregadores de como uma pregação deveria ser e porque a pregação não convertia as pessoas. E quando eu fui lendo os tópicos que ele aborda, fui identificando os mesmos tópicos no Stanislavski com relação à arte da palavra para o ator. Então o que ele falava para os padres, os pregadores, o Stanislavski falava para os atores. Aí falei assim pra [orientadora]: [orientadora] tem um negócio aqui esquisito, ela falou então vamos pesquisar. Aí eu comecei a fazer baseado em blábláblá (faz som incompreensível), não vamos aqui mencionar todo mundo porque é chato essas coisas, uma comparação entre a arte da palavra no ator e a arte da palavra no pregador, porque que essa palavra que um pregador fala, converte uma pessoa e porque essa palavra que um ator fala gera uma catarse na pessoa que está na plateia. E aí eu descobri no mestrado.

P: E vai ter o doutorado?

Q: Você á ouviu falar do Eisenstein que é o pai do cinema?

P: Sim

Q: Eisenstein foi ator do Stanislavski, teve a formação dele com o Stanislavski, só que o Eisenstein descobriu o Santo Inácio de Loyola que é o fundador dos jesuítas,

de quem o padre Antonio Vieira era, jesuíta. E o Santo Inácio desenvolveu uma coisa chamada exercício espirituais que é praticada até hoje, muito, onde ele mapeou em 1.500 as potências psíquicas humanas como a imaginação e a memória e ele trabalha com a imaginação e a memória afetiva a partir das imagens bíblicas pra você vivenciar aquelas imagens. E ele desenvolve uma coisa chamada *compositio loci* que é se colocar no lugar daquela imagem e viver aquilo com todos os teus sentidos, então eu vou lá no presépio de Jesus, eu entro na cena, quando eu comecei a ler isso eu falei mas é isso que a gente faz em teatro, é isso que o Stanislavski faz. E o Eisenstein faz uma comparação entre o Stanislavski e o Santo Inácio e fala no final nós temos que tirar a coroa do Stanislavski e passar pro Santo Inácio porque ele falou isso quinhentos anos antes.

P: Mas um não se baseou no outro né? Stanislavski não se baseou...

Q: Essa que ficou como interrogação no meu mestrado. Aparentemente o Stanislavski não cita. Aparentemente não, ele não cita. Se ele se baseou, ele escondeu porque na época do comunismo isso não seria aceito. Se ele não se baseou é mais maravilhoso ainda porque os dois chegaram no mesmo lugar partindo de pontos completamente diferentes e é impressionante porque é exatamente a mesma coisa só que um tem um objetivo, o outro tem outro objetivo. E o padre Vieira com certeza usava dessas técnicas, então quando ele pregava ele via o que ele estava falando, que é como um ator, que quando está no palco falando uma coisa ele está vivendo aqui dentro, é a mesma coisa. Por isso que essa palavra tem essa potência.

P: Você falou isso, do ator estar vivendo, pra quem não é ator, atriz, né, no caso. Como é que é essa coisa de entrar dentro da sala de ensaio e sair de lá, não completamente, mas com um andar que não é o seu, uma voz que não é sua, um corpo que não é o seu, um pensamento. Você criar uma personagem que é um outro que não é você. Como que é passar por isso?

Q: Então, não é você mas é você. Por quê? Porque a arte do teatro Érica, ela é fundamentalmente a arte do encontro Eu e tu. Eu só existo, aí é uma visão filosófica. Eu só existo na relação com você, eu não existo sozinho. Eu só existo a partir do tu ou da relação com o tu. Por exemplo, eu nasço, primeiro eu já nasço de uma relação de duas outras pessoas, então eu já sou o fruto de um encontro, de uma relação. Eu vivi dentro de um útero, então a minha relação é visceralmente tu. Eu e tu. Eu nasço e dependo do peito dessa mãe e quando eu estou no colo dessa mãe ela me olha, o meu rosto se forma no rosto dela. Essa relação é a minha existência, eu não existo fora dessa relação, e a relação humana ela é inteirinha eu e tu, eu e tu o tempo inteiro. Não existe (risos), tem um psiquiatra amigo que fala, o maior engodo do século XX foi essa coisa do eu, que outros traduzem como ego, o ego que atrapalha tanto a gente. Esse ego é um equívoco, ego no sentido do isolamento não existe. Eu só existo na relação. Agora, eu estruturo a partir dessa relação a minha estrutura pessoal, a minha pessoa, que tem questões genéticas, a minha história, questões do ambiente, questões de temperamento e pra quem acredita, outras questões, espirituais, etc que me dá uma identidade única, mas essa identidade única só se realiza na relação com os outros, sempre. O ator é

essencialmente isso. Por exemplo, a partir do meu encontro com a Teresa, minha esposa, eu continuei sendo eu? Sim. E não. Mudou. A partir do nascimento dos nossos filhos... você continua sendo a mesma a partir do nascimento da sua filha?

P: Sim e não (risos)

Q: Sim e não! É uma outra Érica, quando ela tem quinze anos é uma outra Érica, quando tiver trinta é uma outra Érica! Por que, porque eu sou sempre... mas tem coisas que são mantidas as mesmas ao mesmo tempo, é uma coisa dinâmica, não é uma coisa estanque, eu tenho coisas que são minhas desde que eu sou menininho, eu me lembro, mas as coisas vão se construindo, isso é maravilhoso! O ator vive isso constantemente. Eu me encontro com o Quixote, o Quixote é um outro, é um tu, só que o Quixote que eu vou desenvolver é o Quixote que vai brotar da relação minha com esse Quixote. Se você for fazer o Quixote do mesmo texto, vai sair outro Quixote. Então na verdade sou eu? Sou eu. É ele? É ele. O que importa não sou nem eu nem ele pro teatro, o que importa é essa síntese que é o número três, que vai virar uma personagem, eu vou emprestar pra ele meu corpo, minha voz, meu jeito, meu temperamento, ele vai emprestar pra mim os sonhos dele, a maneira dele, a época dele. Nós vamos nos misturar e vamos brincar de faz de conta, então agora eu era o Quixote, pronto. Em última instância, toda criança faz isso constantemente, ou em primeira instância. Então na verdade é um jogo, é um jogo. E quanto mais eu visto as máscaras das personagens transformando meu corpo, minha voz, meu gesto, mais eu vou ampliando o espectro do meu próprio rosto, eu vou percebendo que eu tenho um espectro humano enorme dentro de mim, essa humanidade em mim me torna cada vez mais humano, cada vez mais amplo, isso é uma delícia! Isso em nada me despersonaliza, ao contrário, reforça quem eu sou. Você não trabalha aí... o Piaget não fala que a criança que não brinca está doente? Porque ela não está entrando no universo lúdico, a criança para estruturar o eu dela ela precisa ser os outros, ela precisa o tempo inteiro ser o lobo, ser a Chapeuzinho, ser a mãe, ser o pai, nessa experimentação de ser o outro ele estrutura ele mesmo, é isso que o ator faz. Agora se você fala, mas não existe o perigo da pessoa perder a sua personalidade? Aí nós não estamos falando mais de arte, aí é um problema de saúde mental.

P: Sem dúvida nenhuma.

Q: Aí a pessoa teve um surto, a pessoa desenvolveu uma coisa que não é saudável. Pode acontecer? Pode, pode acontecer sem teatro também.

P: Pode, sem teatro. Votando um pouquinho, a gente estava falando um pouco atrás sobre a sua formação, o que você acha, pro ator que você é hoje e pra o que você pensa que é o ideal pra formação de um ator, a sua trajetória de formação, se você for fazer uma análise dela, o que você acha que foi do jeito que você buscou e você conseguiu alcançar e o que você acha que de repente ficou faltando nesse caminho de formação?

Q: Só complementando, depois do trabalho que a gente fez com a [grupo de teatro 2] eu fui trabalhar com um grupo de euritmia de São Paulo, tive uma outra formação muito ampla. Depois da euritmia eu fui trabalhar com o [grupo de teatro 3] que nós

pesquisamos com o Odin Teatret, com o Eugenio Barba, fui pra Dinamarca com mais de cinquenta anos fazer outra formação. Então a formação, ela continuou a vida inteira, até recentemente.

P: E ela continua ainda?

Q: Como ator especificamente não, ela continua em outros aspectos, porque também sempre teve questões de ordem teórica juntas. Essa formação sempre foi de ordem teórica e prática, teórica e prática, teórica e prática, vivencial. Algumas áreas que foram fundamentais e que estiveram juntas, não só as específicas do teatro, corpo, voz, palco, texto, fala, enfim, desenvolvimento de direção, desenvolvimento de senso estético, enfim todas essas coisas, mas tudo o que eu podia aprender da psicologia tanto em teoria quanto em prática em terapia, em terapia de grupo, em psicodrama, isso ajudou demais no teatro, como apoio. Tudo que eu pude ler de cunho filosófico ajudou demais na formação da arte, por quê? Porque a arte é assim com a psicologia (entrelaça os dedos), a arte é assim com a filosofia (repete o gesto), não estão separadas. Tudo o que eu pude ler em termos de educação e que me ajudou como arte-educador e que foi uma outra formação específica, mas que também me ajudou muito no processo porque eu também compreendo todo o processo de arte como um processo de educação, eu sou formado até hoje. Então essas áreas, psicologia, filosofia e educação, elas me ajudaram muito na compreensão dessa arte como um todo, fora isso tem as outras questões que aí não foram bem formações mas é de cunho ideológico, político, etc e tal que também me ajudam a formar como um todo. Quer dizer um artista de teatro teria que ter um espectro bem amplo na minha percepção, não apenas um espectro técnico.

P: Uma formação humana né

Q: Por quê? Porque ele vai representar qualquer tipo de personagem, ele de repente vai fazer uma personagem que é biográfica, ele tem que saber o contexto que essa figura está, como é que foi o histórico, politicamente onde estava, blblbl (faz som incompreensível).

P: (risos)

Q: Entendeu? Então é uma arte extremamente abrangente, maravilhosa, humanizadora no sentido mais amplo da palavra e eu tive um privilégio enorme de fazer isso. Com relação ao que teria faltado na formação, se eu fosse começar tudo de novo eu acho que eu começaria indo pra uma universidade (risos), olha que interessante.

P: Por quê?

Q: Porque eu acho... na minha época praticamente não tinha.

P: Não tinha, é.

Q: A Débora (Duboc) foi da primeira turma de Artes Cênicas da UNICAMP, tinha a EAD em São Paulo e só. Então o ator realmente se formava na prática, os grandes atores brasileiros, a maioria deles se formava na prática, tinham escolas e tal, mas

era diferente. Porque eu acho que essa coisa da formação acadêmica ela é muito importante no início, acho bacana.

P: No começo.

Q: Você vai ver várias disciplinas, várias matérias, vai ter contato com vários professores, formar um círculo, ter acesso a várias linhas teóricas, eu acho muito bacana isso. E talvez como eu não fiz fica assim, ah, sei lá fazer uma faculdade né, seria legal e tal, entendeu? (risos)

P: Entendi (risos)

Q: Eu acho que é isso. Eu não teria uma coisa que eu possa dizer assim, ah eu sinto que ficou faltando. Graças a deus eu sinto que cheguei na minha idade, já terceira idade, a velhice está começando mesmo, sem dever nada...

P: E como você identificava a necessidade de aprimoramento nesses caminhos assim, era conforme você ia montando, como é que era?

Q: Sim, especificamente. E isso era muito gostoso, por exemplo, vamos montar um espetáculo de Molière, então mergulha no Molière, quem era o Molière, tatatá. Vamos montar um espetáculo de Tragédia Grega, mergulha na Tragédia Grega, como foi a origem, onde surgiu, blábláblá, e o grupo fazia. E era feito em estudo e trazia gente pra falar, entendeu? Então cada projeto era uma, uma formação.

P: É isso que é pesquisa, o que é pesquisa em teatro pra você?

Q: Depende, por exemplo eu posso fazer uma pesquisa numa determinada linguagem, Commedia Dell'Arte, vou me especializar, pesquisar, pesquisar, pesquisar, aprofundar, aprofundar e continuar praticando etc, etc etc, que envolve teoria e envolve prática. Eu posso me especializar em trabalho vocal para o ator. Vou pesquisar, pesquisar, praticar, praticar, enfim. Mas tem outros tipos de pesquisas que são pesquisas experimentais, por exemplo, de 2007 a 2013 nós fizemos um mergulho com o [grupo de teatro 3], não sei se você chegou a assistir o espetáculo que nós montamos.

P: Lá no Santarosa!

Q: Você assistiu?

P: Assisti.

Q: Do [peça 1]? Do [peça 1] não, do [peça 2].

P: Do [peça 2], sim.

Q: [peça 2]. Aquilo foi o resultado de seis anos de experimentação e pesquisa, três a quatro vezes por semana, de três a quatro horas cada vez. Aí nós pesquisamos a partir dos elementos da natureza e criamos uma linguagem teatral. O que é uma linguagem? Uma forma específica do ator construir seu trabalho, que nós temos aplicado por exemplo no Projeto [projeto] há quatro ou cinco anos eu, [ator 2] e a [atriz] e os atores entram e fazem um trabalho maravilhoso, é uma linguagem, mas aí foi um trabalho de pesquisa e experimentação.

P: Pesquisa e prática.

Q: E experimentar, nós experimentamos, como experimenta mesmo (faz gesto de comer com as mãos). Vamos trabalhar a terra, vamos trabalhar a água. Experiência porque não tinha um dado prévio, eu como era mais velho já sabia mais ou menos por onde eu queria caminhar fui conduzindo o grupo, mas o que surgiu foi muito além do que nós podíamos imaginar.

P: Foi uma imersão muito intensa.

Q: Muito, como, não é a mesma coisa pelo amor de deus, guardadas as devidas proporções, como Stanislavski desenvolveu uma linguagem, como o Grotowski desenvolveu uma linguagem, como o Odin Teatret desenvolveu uma linguagem, nós desenvolvemos uma linguinha.

P: (risos) Que bonitinho...

Q: (risos) Entendeu Então isso também é uma pesquisa, mas eu posso partir pra fazer uma pesquisa de cunho teórico.

P: Entendi.

Q: Vou mergulhar só na origem do teatro na Grécia antiga, vou me especializar em Ésquilo, aí é uma pesquisa de cunho teórico. Mas olha, o teatro é tanto prática, Érica, que nem a dramaturgia é considerada por muitos teóricos como literatura.

P: Ela não é nada sem a prática, né?

Q: Ela não é pra ser lida, é pra ser representada. É muito chato ler Shakespeare você já leu?

P: Já.

Q: As peças de Shakespeare? É chato porque não tem uma indicação é só diálogo, se você não tem a prática de imaginar a cena, você acha muito chato.

P: Não, e no palco é maravilhoso né, diferente de ler.

Q: Isso, então. Porque ela não foi feita pra ser lida, ela foi feita pra ser representada, ela tem que se tornar viva no palco, o teatro é uma arte... outra coisa que eu falei, do eu e do tu né. O teatro, diferentemente de outras artes, ela depende do outro. Por exemplo, não existe teatro se não existe plateia, literatura existe, artes plásticas existe, mas o teatro só acontece quando tem um ator e um expectador, senão não é teatro, é exercício teatral, ensaio. O teatro precisa do outro.

P: Você pode fazer exatamente o espetáculo, mas se não tem plateia não é espetáculo.

Q: Não é espetáculo, não é teatro.

P: Sim!

Q: Eu preciso do outro ator que está comigo no palco, normalmente eu preciso do diretor que está me olhando de fora, então o teatro é uma atividade de relação com

o outro, diferente de uma escultura, que eu posso viver no meio do mato fazer esculturas fantásticas, nunca ninguém descobriu. Morri, cem anos depois descobrem e falam nossa que coisa maravilhosa, pronto. E quando eu morrer acabou a minha obra, ela só existe no presente.

P: No fazer.

Q: Ela é efêmera, por isso que ela é tão impactante. Mas tem os filmes lá que nós gravamos da tua peça, aí já não é mais teatro.

P: Não é a mesma coisa né.

Q: Ela tem uma similitude com a vida muito próxima, muito próxima.

P: Quixote, há quantos anos você é ator como profissional?

Q: Como profissional agora quarenta.

P: Quarenta anos! Me conta um pouco da sua atuação como profissional, porque foi ali da [grupo de teatro 2] pra frente?

Q: Da [grupo de teatro 2] a gente desenvolveu muito trabalho, muitas apresentações, junto com a [grupo de teatro 2] nós também trabalhávamos o [grupo de teatro 4], que era o [grupo de teatro 4] que era do [diretor], era mais ou menos o mesmo elenco, trabalhamos também o [grupo de teatro 5], que era da USP.

P: É verdade, eu lembro!

Q: Não é, era tudo ao mesmo tempo. Teve época da gente apresentar em sequência quatro espetáculos em temporada.

P: Jesus amado...

Q: É, total assim. Ficar dois ou três meses apresentando, uma coisa que não existia na década de 80, 90. A gente foi precursor de um monte de coisa. Fizemos espetáculos em bares, primeiros espetáculos de bares que foi o [peça 3] depois o [peça 3], apresentávamos dentro dos bares em Ribeirão e foi uma experiência maravilhosa. Era o Magno, a Débora, o Nezinho, o Dino, eu, o Cacalo, o Toninho, vários seguiram o caminho profissional.

P: Sim, o Cacalo, o Toninho...

Q: Foi uma escola pra muita gente, muita gente saiu dali. O Gusto Albanez começou com a gente, a Debora começou com a gente, enfim, uma verdadeira escola.

P: E você foi referência pra uma geração que não trabalhou direto, mas que assistiu.

Q: É... aí eu parei o trabalho da [grupo de teatro 3] e fui chamado em seguida pelo [diretor] para trabalhar com o grupo de Eritmia em São Paulo, que é ligado às escolas antroposóficas, que foi um grande presente. Trabalhamos seis anos juntos, fizemos quatro, cinco espetáculos, três turnês internacionais.

P: Legal.

Q: Então eu tive o privilegio de ir pra Alemanha, Suíça, Holanda, Itália, Estados Unidos, México...

P: Eúritmia é lindo!

Q: É, foi um presente, foi um presente. Fazendo Guimarães Rosa, O Grande Sertão Veredas. Apresentávamos em dezessete, vinte cidades em cada turnê, foram experiências únicas, maravilhosas, maravilhosas assim. Como pessoas, como arte, renovou minha arte completamente, eu passei a ser outro ator a partir daquilo. E depois, de grosso modo, esse trabalho com o [grupo de teatro 3], que foi o [grupo de teatro 3] que a gente começou dentro da ONG Ribeirão em Cena depois a gente se separou, se desvinculou e aí, além do grupo ser maravilhoso eu tive o privilégio de fazer as oficinas com o Eugenio Barba e com a Renata Carreri e com a... não vou lembrar, duas oficinas aqui e aí eu fui pra Dinamarca, fiquei lá quatorze dias em imersão num grupo grande, foi maravilhoso e isso também foi um outro momento de reinvenção, sempre trabalho de grupo. Depois de 2014 até o ano passado eu desenvolvi o meu primeiro trabalho totalmente solo, mas um trabalho muito de cunho intimista, um trabalho muito, muito pessoal que eu apresentei até que várias vezes, mas sempre em lugares muito pequenininhos pra muito pouca gente, por quê? Porque paralelo a todo esse trabalho artístico pra mim teve essa questão do sagrado, e o sagrado foi caminhando junto e se mesclando e cada vez mais se mesclando até que chegou uma hora que se misturou muito o sagrado e o artístico. Na eúritmia já apareceu bastante, no [grupo de teatro 2] isso foi muito forte, muito intenso e aí essa questão do sagrado, religioso mesmo, sagrado, e o artístico se fundiu pra mim e sem nenhum conflito, sem nenhum problema já na maturidade. E esse trabalho que eu fiz se chama [peça 4] que é um termo grego, [peça 4].

P: Que lindo.

Q: Que é uma homenagem a José de Anchieta. Então eu fui trabalhando corporalmente na linguagem que a gente desenvolveu, os gestos dos santos, das suas histórias e trabalhando o movimento das flores, como as flores que abrem, morrem, crescem. E aí eu terminei dançando com cinquenta santos no palco e com umas trinta, quarenta flores formando uma partitura corporal que era a base do meu trabalho, na qual eu coloco os textos de Anchieta. Foi uma experiência muito... pra mim a flor mais bonita que eu já, que eu já produzi. Mas é muito íntimo e muito doce também, muito maduro. Um privilégio que eu agradeço demais a todos esses tus que me ajudaram a me formar, então se a gente vai falar de formação de ator pra mim a formação do ator é a formação da minha pessoa, da minha pessoa. Não é uma formação só de cunho técnico, isso é o mínimo, o mínimo que eu enquanto artista devo fazer, é o mínimo necessário pra eu ser um trabalhador, pra eu ser um profissional.

P: Sim.

Q: Sim? Agora fora isso a arte te proporciona uma formação humana, humanitária em todos os aspectos, físico, psicológico, espiritual, afetivo, social, político, de relacionamento muito grande, muito grande.

P: Que bonito... agora pra eu não te segurar muito mais...

Q: Não, não, desculpa porque eu falo muito...

P: Eu amo! (risos)

Q: Eu falo demais, falo demais

P: Eu só tenho a agradecer, cada uma das suas palavras... assim, o que que te leva, como ator a vir a público ?

Q: A?

P: A vir a público. Por que essa, é uma opção... por que ator, por que vir ao público, por que isso?

Q: Olha isso é uma coisa que eu vasculho até hoje em mim.

P: É mesmo?

Q: É, porque eu acho essa pergunta muito complexa, muito complexa. Ela tem no mínimo doze faces, no mínimo né, dizendo assim. Eu acho que tem desde coisas profundamente luminosas até coisas muito sombrias (risos). Entende? Tem um lado que por exemplo, eu acho que já falei bastante aqui que é o lado luminoso: a minha vocação, a minha alma poética, a minha função social, que é isso, eu contribuo com isso, sinto que eu pude contribuir e contribuo como ator, como professor, como educador na formação humana, humanitária humanista. Tem o lado do sonho, do desejo, da busca do sagrado, do inatingível, do invisível, do misterioso que é uma coisa que nós artistas trazemos na alma, isso é humano, talvez uma das coisas mais humanas. A gente vai pra Lua, a gente pesquisa Marte, a gente quer saber de todas as coisas do organismo humano, a gente penetra na matéria e faz essa coisa aqui fantástica, o artista ele quer ficar no colo de deus, é isso, eu quero ficar no colo de deus. É onde eu quero... onde eu me sinto mais tranquilo (risos). Tem uma coisa bacana que a nossa avó do teatro, a Sêmele, a Sêmele é a mãe de Dionísio na mitologia, é nossa avó né? Dionísio é o pai do teatro, então...

P: Sêmele é avó (risos).

Q: Sêmele é nossa avó. A Sêmele quanto ficou grávida de Zeus, ela pediu pra Zeus se mostrar pra ela em todo seu esplendor e glória. Esse é o desejo que eu tenho da minha avó, eu herdo dela, eu quero ver deus no seu esplendor, na sua glória, não me contento com menos, entendeu? Artista não é pretensioso né?

P: Não...(risos)

Q: Mas essa é a nossa angústia, os artistas são angustiados também por causa disso, é o lado sombrio. E aí o Zeus falava pra ela assim, olha, não dá e ela como uma boa mulher foi insistindo, insistindo e ele falava olha, não dá, cuidado, tanto que ele falou então tá, vou fazer o que você está me pedindo, se mostrou, ela derreteu literalmente. Ele pegou Dionísio e escondeu na coxa dele, terminou de gerá-lo na coxa. Ela morreu porque ela viu a glória de Zeus. Então eu sinto às vezes que os artistas trazem esse desejo, o desejo da transcendência mesmo, então nós temos essa missão, essa função de falar do que é invisível, de falar do que é poético, de falar do que é transcendente, da possibilidade sempre que se abre seja no cunho

que for, então isso pra mim, é o meu desejo. Eu acho que tem a necessidade de dividir com os outros o que eu penso, o que eu sinto, o que eu observo, o que eu critico, e é o meu canal de comunicação, eu venho a público dessa forma. O professor vai a público na sala de aula, não é isso? O diretor da empresa vai a público com os funcionários dele, como ele faz isso, cada um sabe de si. Então tem esses lados que eu chamaria de lados luminosos, eu tenho uma necessidade de criatividade, de expansividade, é do meu temperamento, mas acho que tem algumas questões de cunho sombrio. Sombrio que eu digo assim, algumas coisas que ficaram lá atrás, aí vamos usar bem na psicologia nos seus moldes mais clássicos e que talvez também sejam impulsos, assim, a necessidade de ser visto, a necessidade de ser acolhido, a necessidade de ser aplaudido, a necessidade de ser valorizado, que eu acho que tem raízes lá na minha infância na relação com os irmãos, na relação com o pai, com a mãe, nas ausências, nas carências que graças a deus se transformou nisso, podia ter se transformado numa coisa pior né (risos).

P: Mas acho que esse é o retrato de todo o artista...

Q: Não é? Mas eu sinto que não é só isso, veja bem, porque eu sinto que existe uma tendência no século XX de psicologizar demais as coisas e de subjetivar demais as coisas, a arte não é só isto e esse é um caminho perigoso pros artistas. Quando eu começo só falar da minha subjetividade eu perco a arte, a arte está muito além destas questões. Aliás arte não é subjetivismo, ele tem subjetividade, mas arte não, a arte é uma matéria muito maior que a minha subjetividade. Quando eu falei do Quixote, eu falei do Quixote, quando eu falei do Prometeu eu falei do Prometeu, quando eu falei do Édipo eu falei do Édipo, não falei de mim, nesse sentido mim egozinho... aí porque meu pai, então vou fazer o Édipo, só por causa disso, isso é ridículo, isso é perigoso. Então eu não posso psicanalisar e psicologizar porque eu reduzo a arte ao psicologismo, isso é o perigo do século XX, a arte é mais ampla do que isso, agora como se trata da minha pessoa com certeza eu trago tudo o que eu tenho de sombra e de luz e contribuo nessa linguagem. Agora se a gente for ficar analisando tem mil questões. E teve aí a partir de um momento uma questão de cunho de sobrevivência, aí entra o trabalhador, isso se tornou meu ganha pão, se tornou meu sustento, se tornou a minha profissão, o sustento da minha família junto com a minha esposa que também trabalha então isso ganhou um cunho muito prático, muito concreto. Eu preciso apresentar, eu preciso dar aula, eu preciso fazer oficinas, eu preciso ganhar o dinheiro pra poder por o pão na mesa, ter saúde, etc, etc, etc. Então tem esse dado que é um dado concreto, por isso que eu preciso de ir ao público também porque isso que é a minha função, essa é a minha profissão, se eu não for a público eu danço e isso é muito importante.

P: Muito obrigada pela colaboração.

Horácio, 33 anos, graduado em Biologia e Artes Cênicas

PESQUISADORA: Então, a primeira coisa que eu queria saber é como na sua vida surgiu o interesse pelo teatro, como isso pintou?

HORÁCIO: Nossa, meu interesse pelo teatro ele surgiu, muito incrivelmente que apareça assim, no lugar onde estou hoje que é na educação, o meu interesse pelo teatro surgiu dentro da escola e isso é muito significativo porque é onde eu atuo hoje em dia, porque onde eu estudava eu tinha aulas de teatro e foi um lugar muito de expressão assim pra mim, eu meio que eu não cabia na sala de aula e aí o teatro era um lugar de onde eu poder expandir assim. Eu comecei a fazer teatro dentro da escola e como era uma atividade extra, não era uma atividade que fazia parte da grade curricular, então fazia quem quer. Então ele tinha, pra mim hoje em dia com um pouco mais de maturidade sobre isso é um ponto a favor, um ponto interessante um ponto não porque ter teatro dentro das outras matérias ali é super interessante, mas o fato de não ser ali fazia a gente ter uma liberdade criativa muito grande, tem esse outro lugar assim. E aí eu comecei a fazer e nunca mais parei porque eu me encontrei ali, fazendo teatro, aí eu fui até o ensino médio fazendo teatro todos os anos.

P: Você era criança então, você começou pequenininho?

H: Isso, comecei com 10 anos, a primeira peça que eu fiz foi Romão e Julinha que era uma versão de Romeu e Julieta pra crianças, não sei se você conhece, do Oscar Von Pfuhl e aí eu fiz essa peça e a partir dali, quando eu tive essa primeira experiência de me apresentar publicamente eu meio que senti ali que aquilo tinha a ver comigo né, mas ainda em processos inconscientes eu fui seguindo.

P: Que bacana! E esse interesse que começou lá atrás continua hoje?

H: Como assim?

P: Porque você, pintou esse interesse pelo teatro.

H: Sim.

P: E ele continua hoje ou ele hoje é uma outra coisa, você percebeu o teatro de uma outra forma...

H: Nossa, continua, nunca deixou de existir assim, porque hoje eu trabalho profissionalmente com isso. A diferença é que eu não enxergava aquilo como um caminho profissional porque eu não conseguia entender como na educação a gente entender que trabalha o prazer, profissão e desejo caminham muito juntos né. Então eu não entendia o teatro como profissão, eu entendia como algo que eu gostava e uma hora eu vou ter que escolher uma profissão, as duas coisas não colavam comigo, porque acho que enquanto educação existe uma fala muito grande, até tem hoje em dia né. E o acesso à informação era muito mais limitado nos anos 90 que hoje em dia a gente tem em relação à internet e tal e aí eu fui no meu ensino médio, orientava a seguir uma área, aquilo que eu estudava cotidianamente com o que eu me identificava, que era Biologia. Então eu saí do ensino médio e fui estudar Ciências Biológicas, que eu gosto, tenho prazer, me formei em Biologia, mas... eu me formei em Biologia, saindo do ensino médio fui fazer Biologia só que eu nunca parei de fazer teatro. Enquanto eu estava me formando em Bio... cursando Ciências Biológicas foi quando eu comecei a me profissionalizar com o teatro, aí eu tive um grande divisor de águas, porque eu trabalhava no zoológico, no Bosque e ao mesmo

tempo eu comecei a dar aula de teatro no colégio e aí eu tive que escolher, porque o Bosque pediu pra eu trabalhar os dois períodos e eu fazia o colégio também, eu tinha que definir. Aí eu lembro que nesse dia não sofri na minha decisão, aí eu...

P: (risos) Não sofreu...

H: E eu escolhi, aí eu sabia que profissionalmente eu não seria biólogo.

P: E me fala um pouco da sua formação como ator. Você fez o ensino médio e aí você fez a Biologia e continuou, como foi essa continuidade no seu trabalho como ator.

H: Aí comecei a fazer Biologia, cursei o Ribeirão em Cena que foi a, você conhece e tal, comecei no Ribeirão em Cena em 2005 e aí depois do Ribeirão em Cena surgiu a [grupo de teatro] que foi onde a gente iniciou e eu fiz parte da formação e aquilo foi quando eu comecei a entender o teatro profissionalmente. E aí quando eu falei pra você que eu tive esse divisor de águas, que eu entendi que eu seria artista eu falei eu quero uma formação acadêmica em teatro, não que eu entendia que isso era essencial porque nós podemos ser autodidatas e eu não acho que a academia ela é essencial pra formação do artista, mas eu acho que pra aqueles que desejam, ela contribui muito. E eu desejava, porque ela permite uma prática diária, ela permite uma pesquisa incessante e eu queria tanto que assim que eu me formei em Biologia, no ano seguinte eu ingressei em Artes Cênicas, tipo eu não quis que deu... uma lacuna. Eu ingressei em Artes Cênicas no ano seguinte e fiz quatro anos de Artes Cênicas e aí eu tive minha formação nas artes da cena o que pra mim foi muito significativo porque ampliou uma visão em relação ao teatro porque eu tinha a formação do [grupo de teatro] e aí eu entrei nas Artes Cênicas já com cinco anos de grupo de teatro, também já com 20 anos de idade, então já não era 17 mais, eu já não tinha aquela adolescência tão... eu já estava um pouco mais velho, já tinha passado por uma formação então eu consegui aproveitar o curso de Artes Cênicas com outra... com outro lugar, o que pra mim foi muito significativo porque eu cheguei com outra sede pro teatro, entende?

P: Você já chegou então como ator profissional, você já tinha DRT, já estava trabalhando...

H: Já tinha. Então não era um desejo de DRT, não era um desejo de ser profissional, era um desejo de estudo. Era esse meu lugar na formação, era estudar.

P: Você lembra desde quando você tem o DRT?

H: Lembro. A gente tirou o DRT, deixa eu ver, foi em 2006 ou 2007 se não me engano. Porque o [grupo de teatro], tinha sido um convite pra apresentar no Sesc só que a gente tinha que ter o DRT, foi quando a gente comprovou por experiência. Então eu tive que coletar todo o meu portfólio pra conseguir comprovar e na época você tinha que pagar um salário mínimo, ir lá pro SATED em São Paulo e fazer o curso e aquela coisa toda que a gente conhece. Só que na época o [grupo de teatro] foi junto mas eu não pude ir porque eu dava aula de teatro e no dia eu não consegui a liberação de onde eu dava aula e eu também era muito inseguro pra pedir tal e aí

eu não fui. E aí eu consegui uma outra data pra ir e eu fui sozinho morrendo de medo de só eu não conseguir, sabe? Porque todo mundo tinha conseguido.

P: (risos)

H: Eu consegui também, direto o definitivo, não precisei passar pelo provisório.

P: Você também já tinha uma carreira né. Depois que você cursou Cênicas, pensando em formação, você continuou a sua formação na prática, no [grupo de teatro]?

H: Sim, enquanto eu cursava Cênicas o [grupo de teatro] continuou a todo vapor, era um período que o [grupo de teatro] também estava num momento de expansão porque a gente estava começando a ingressar nos editais públicos, porque o [grupo de teatro] ficou cinco anos fazendo teatro muito na raça e com cinco anos de formação foi quando o [grupo de teatro] ganhou o primeiro edital público que foi com o PIC municipal inclusive, que era o Programa de Incentivo Cultural.

P: Ah, eu lembro!

H: É, e aí que a gente ganhou esse primeiro edital público com [peça], aí isso foi em 2010, então isso já foi tipo, quando eu entrei na faculdade de teatro em 2009, então eu já estava no segundo ano de Artes Cênicas, a gente ganhou o edital municipal aí no ano seguinte a gente ganhou a circulação de um dos espetáculos nossos pelo ProAC, então eu comecei a viajar muito. Então tinha essa vida de viajar com o [grupo de teatro], circular e fazer faculdade, conciliar a vida profissional e o curso de teatro ao mesmo tempo.

P: Vocês chegaram até a viajar pra fora do país né?

H: Sim, mas esse foi depois, porque também ao mesmo tempo, na faculdade começou a surgir a [grupo de teatro 2], eu tive o feliz encontro de uma turma que se entendia como um grupo, não apenas como uma turma.

P: Então não foi com o [grupo de teatro], foi com o [grupo de teatro 2] que você viajou?

H: Não, viajei internacionalmente foi com o [grupo de teatro].

P: Tá, desculpa, eu te cortei.

H: Não, imagina, foi com o [grupo de teatro], mas o [grupo de teatro 2] também surgiu... a gente está falando de grupo né, o [grupo de teatro 2] surgiu na faculdade, pegando os trabalhos que a gente fazia na faculdade como teatro estudantil e universitário, a gente começou a viajar com os festivais estudantis e universitários, a gente foi pra Blumenau e a experiência que eu tive com o [grupo de teatro] me ajudou muito na faculdade porque eu comecei a atuar como produtor dos espetáculos, mas sem saber que eu estava sendo o produtor assim, sabe? Tipo eu puxava a coisa porque eu tinha esse ímpeto assim, sabe? Não só eu, mas a [atriz] na época tinha já essa experiência também e a gente se engajava nisso. O espírito de grupo aconteceu muito fortemente na [grupo de teatro 2] assim porque o grupo se deu muito bem, então eu acabei, sei lá, formando um outro grupo, que eu nunca

imaginei que eu teria um outro grupo, mas dentro da própria faculdade. A faculdade foi um espaço, bem prático, muitos grupos se formam a partir de encontros seja em universidades, seja em cursos livres, mas o momento de encontro de pessoas, muito significativo é uma chama pra formação de grupo. Eu sempre penso por aí. Aí a faculdade riscou essa outra faísca.

P: Que massa. E estou pensando assim, na formação que você teve pro profissional que você é hoje. Talvez a formação que você teve e o que você pensa do que é o ideal pra formação de um ator, você consegue me falar assim, não, cheguei lá onde eu penso que tem que ser e não, tem algumas lacunas que eu ainda quero preencher, você consegue olhar assim ?

H: Olha, do ponto de vista é assim, é sempre um lugar de onde... e estou até um pouco nesse lugar hoje em dia. Quando a gente atinge um certo... quando a gente chega num ponto, eu não quero chamar só de conforto ou zona de conforto, onde os nossos referenciais começam a se repetir um pouco eu acho sempre importante essa busca, não precisa ser necessariamente por exemplo a busca acadêmica, mas com o [grupo de teatro] eu cheguei num ponto que a gente já estava ali há cinco anos e estava sendo muito bom, mas eu precisava experimentar algo que eu não alcançava e aí a universidade ela trouxe esse lugar, aí a [grupo de teatro 2] surgiu e a gente veio. Ribeirão Preto também é uma cidade que oportunizou isso no sentido de que, depois de que a universidade também me saciou a gente tinha, vou estudar música, vou estudar as artes plásticas, vou estudar as artes visuais, o que a gente consegue cada vez mais abrir de poro sabe, pra formação enquanto artista. Eu acho que isso é um ponto assim. Então pra mim, pra formação ideal é você entender essa falta um pouco. São sei se estou te respondendo, não sei se estou viajando muito.

P: Não, está. Você, eu ia fazer essa pergunta agora, como você entende a necessidade de fazer o aprimoramento. Então durante a sua carreira você foi entendendo ou existiam os buracos e você foi correndo atrás...

H: Buscar referências, tinha essa coisa com referência, então era assim tipo, tinha referência ali do [grupo de teatro], na época o [diretor] dirigia muito o trabalho e aí eu queria trabalhar com outras pessoas, eu queria ser dirigido por outras pessoas, depois eu quis ter experiência de dirigir trabalhos, pra ver se eu me identificava com aquilo, se eu gostava daquilo, se eu não me identificasse, como era passar pela experiência pra depois atuar e saber como era atuar depois dessa experiência. Então buscar novos referenciais também é importante, às vezes o referencial ele vai estar na academia, às vezes o referencial vai estar numa pesquisa, às vezes o referencial vai estar em você experimentar outra manifestação artística, que aquilo possa te fazer entender naquilo que você mais sente como pleno, se eu me sinto pleno no teatro, eu vou experimentar às vezes outra forma artística de estar no mundo pra que eu possa voltar pro teatro. Eu penso que a referência pra mim é sempre muito importante porque a gente não sabe das coisas, a gente não é gênio então eu preciso de referência, entendeu, preciso ouvir quem faz, mais ou menos isso.

P: É uma formação humana, uma formação completa né Horácio, você não vai ficar só no texto e no teatro, você falou que foi pra música e foi fazer outras coisas que não são só exatamente. E olha que o teatro tem muita coisa.

H: E redes de contato, pra mim isso é muito significativo também.

P: Como assim?

H: Ter redes de contato eu acho que é importantíssimo porque a gente sobrevive em bando assim, ainda mais sendo do teatro (risos) então eu penso que isso é uma característica muito em Ribeirão eu penso. A gente conseguiu entender um lugar de cultura, até participando dos Fóruns, eu tive mais ativo nesse lugar, a gente tinha um diferencial que era se entender enquanto um coletivo que não compete, que se constrói junto. Então quando a gente faz uma rede de contato a gente começa a ver o que eu tenho, o que eu posso oferecer, o que eu preciso e aprender um com o outro né e isso ultrapassa o teatro, ultrapassa. Então é na... corredores culturais mesmo, pensar a cultura um pouco mais ampla e eu acho isso muito significativo pra nossa formação, então eu vou participar de um evento que eu não domino nada, mas que eu estou ali observando isso me complementa como artista. Eu sempre penso mais como artista às vezes do que como ator de teatro, eu acho que isso é um grande espectro.

P: Que bacana isso, tão completo, eu não sei se os professores conseguem abarcar uma coisa tão completa assim. Mas agora pensando no trabalho, você fez teatro na escola, enquanto estava no [grupo de teatro] estava dando aula de teatro em escola também, trabalhando profissionalmente como ator, viajando que nem um louco, aí viajou com o [grupo de teatro 2], com o [grupo de teatro], deu aula, [grupo de teatro 2] né.

H: Isso.

P: Como é que foi daí pra frente, o que mais dentro do teatro você desenvolveu até hoje, até perto de hoje.

H: Aí veio a minha experiência pra trabalhar a formação de ator, porque antes eu estava dando aula de teatro na escola pra criança e adolescente o que pra mim sempre foi muito significativo, aí veio a oportunidade de eu dar aula pra formação de ator que foi quando eu ingressei a docência no SENAC e pra lá foi uma mudança. O que acontece, uma coisa é dar aula de teatro outra coisa é dar aula de teatro para quem quer se formar, quem quer ser né, profissional disso e aí eu falei nossa né é uma outra pira porque aí mais uma vez me tira desse conforto aí, eu tenho que voltar a estudar, eu tenho que constantemente estudar e aí esse é um lugar pra mim que sempre está nessa busca das faltas. E trabalhar por projetos, a gente trabalha muito, então qual o projeto dessa turma, desse aluno, então às vezes eu vou ter um projeto que eu não domino então eu vou precisar estudar junto com ele, o que pra mim é muito significativo na formação do artista. E eu sempre tive comigo, e aí eu fui me apaixonando por ser educador, que eu fui me descobrindo, só que eu nunca quis abandonar e nunca quis diminuir nem um pouco a minha experiência enquanto artista de teatro, enquanto ator, pra mim hoje as duas coisas coexistem no mesmo grau de protagonismo. Eu me consideraria um professor mais medíocre se eu não fosse ator de teatro e artista e também um ator mais medíocre se eu não fosse professor, porque o meu ser professor mudou muito conforme eu fui me profissionalizando no teatro e eu como ator também mudei depois que eu tive um

olhar de educador, aí as duas coisas começaram a coexistir muito em mim e no Senac eu comecei a trabalhar com esse lugar que foi uma paixão também.

P: O SENAC abriu o curso aqui em Ribeirão você sabe há quanto tempo?

H: Ele abriu se não me engano, a gente está agora na 13ª turma, é isso mesmo. Mas ele abriu em 2007 se não me engano.

P: Você está lá há quanto tempo?

H: Estou lá desde 2013.

P: Nossa, faz bastante tempo, que bacana!

H: Vai fazer 8 anos lá.

P: E agora você está na coordenação do curso.

H: Não, o SENAC agora não tem um coordenador do Curso de Teatro, tem a coordenadora que ela é de diversas áreas, ela é de Teatro, Moda, Fotografia, tem várias áreas juntas que ela coordena, não tem um coordenador específico do Teatro, antigamente tinha o docente coordenador, hoje em dia eles não tem mais esse cargo, entendeu?

P: Entendi.

H: E eu comecei a atuar também na aprendizagem que é outra coisa, isso foi muito novo pra mim agora, uma nova mudança que foi a partir do ano passado que é o Programa Jovem Aprendiz que nem é do Teatro, nem é sobre teatro que foi uma outra perspectiva pra mim em relação à vida.

P: Bacana, são aqueles meninos que ficam no contraturno né?

H: Jovem Aprendiz, eles tem o primeiro emprego, eles trabalham nas empresas, eles recebem um salário pra trabalhar nas empresas, eles ficam três dias na semana trabalhando profissionalmente e dois dias na semana eles fazem a prática pedagógica e aí eu acompanho essa turma, sou o tutor deles e a gente trabalha diversos assuntos em relação a visão de mundo, relação a sua prática profissional, o desenvolvimento enquanto pessoa e como eles podem participar na sociedade, então eles cumprem a carga horária deles da semana inteira, então é um lugar mais de atuação social. Eu busco trazer muita arte obviamente, não tem como, mas é um outro lugar de estudo, pra mim é muito novo também.

P: Você está falando de estudo agora, que você tem que estudar pra poder se preparar pra isso e você falou um pouquinho antes também que a hora que você chegou pra começar a trabalhar com formação de atores profissionais no caso do SENAC você também falou é um lugar de muita responsabilidade, eu tenho que começar a estudar muito aqui. O que pra você, Horácio é pesquisa no teatro? Como é, o que é? Você pesquisa no teatro?

H: Sim, o que que é pesquisa pra mim? Olha pesquisa é... legal essa pergunta. Pesquisa, ela é essa experimentação constante da expressão por diversas camadas, seja prática, passando pelo conceito, pela teoria, mas é essa

experimentação que você traduz cenicamente. Então o que que é o pesquisar? Eu estou em uma sala de ensaio uma semana, estou pesquisando. Às vezes eu nem sei o que eu vou traduzir com aquilo, mas isso é uma pesquisa, seja pesquisa do meu corpo, seja pesquisa da minha voz, minha pesquisa em relação ao espaço, isso é pesquisa no teatro. Às vezes intuitivo, tem muitos artistas que às vezes não vão saber dar nomes pra aquilo, que não vão entender do conceito acadêmico, mas que eles estão em uma pesquisa sublime sobre aquilo. E tem aqueles que são mais conceituados que vão conseguir traduzir em palavras genialmente que também tem o seu valor, eu acho que tudo isso é pesquisa e a arte sabe às vezes lançar mão de tudo isso e atribuir valor a tudo isso, entendeu? É isso.

P: E se a gente pensa na palavra experiência no teatro, o que vem pra você?

H: Experiência? O que vem de experiência no teatro? Experiência me vem escuta no tempo, você, acho que abrir um pouco a percepção, acho que isso traz muita experiência de você escutar e quando digo escuta não é só aqui (aponta para os ouvidos), eu digo a escuta sensorial pras coisas isso traz muita experiência e o tempo pras coisas maturarem, quando eu digo tem todos os aspectos por exemplo, a gente ai entrar em cartaz, você estreia uma peça, ela tem um lugar, depois de um ano qual a experiência você teve, qual a experiência desse trabalho? Ela passou por um tempo, esse tempo traz experiência e se você está aberto, absorveu que esse tempo trouxe de qualidade você adquiriu essa experiência, porque às vezes você pode ficar também o tempo inteiro com isso e não está com tua escuta aberta e isso ter sido um ganho pequeno. Então é o quanto você também abre seus poros pra absorver o que o tempo pode te trazer de qualidade de experiência. Então por isso que eu fiz essa mistura entre o tempo das coisas com a escuta aberta.

P: Eu vou talvez voltar um pouquinho aqui, você acabou de falar, mas só pra ficar um pouco mais claro porque a gente que não é do teatro é uma coisa muito louca pensar nessa coisa de que o ator entra na sala de ensaio e tem esse trabalho que ele vai, grosso, muito grosso modo, sair dali em uma vez ou em dez vezes que ele passa pela sala com uma personagem que é outro, é um andar diferente, uma voz diferente, um gestual diferente, é um pensar diferente. E como é passar por isso? E às vezes você sai do outro lado e o diretor fala não desmonta tudo porque tá tudo errado. Mas como que é esse desmontar e montar o outro, como que é passar por isso? A construção da personagem?

H: Ah entendi, quando você faz essa pergunta eu me corto em uma linguagem específica eu estava tipo, uma abrangência muito grande. Mas nesse lugar específico da construção de uma personagem, nessa busca, porque aí vem um pouco da sua pergunta de pesquisa primeiro, isso é uma pesquisa. Então eu tenho uma pesquisa de uma *persona*, uma identidade e de uma construção e aí eu tenho um trabalho a ser feito a partir disso e a experiência ela vai vir a partir do momento que eu, é uma entrega, acho que é um pouco nesse lugar assim. Queria entender um pouco a sua pergunta, qual é essa sensação de um diretor falar não é isso e como é pro artista, pro ator lidar com isso, é isso um pouco a sua pergunta?

P: É como é esse processo de construção, acho que é mais esse processo de construir e depois desmontar, é o processo de construção e conseguir fazer isso. Às

vezes você vai fazer uma pessoa que tem pensamento, que a gente agora está numa dicotomia tão... se eu tivesse que fazer uma bolsonarista por exemplo eu teria um problema muito sério, eu não ia fazer. O ator faz, ele faz um personagem que ele odeia, ele é aquilo, como é que você consegue fazer isso?

H: Entendi, é um processo muito agriado porque ao mesmo tempo que ele é prazeroso ele é dolorido. Porque às vezes também pra construir essas coisas você precisa entrar em contato com muitos lugares em si mesmo, certo? E com seu entorno, porque eu não acredito muito quando a gente discute muitas coisas em relação à uma figura, uma dramaturgia sem passar por você, sem te atravessar, sabe você ou sem perceber o seu entorno porque senão fica um lugar de distanciamento. Às vezes, invés de criar um ideal e me aproximar desse ideal, eu penso o que essa figura tem a ver com a minha realidade e mesmo que ela se distancia muito. Um personagem bolsonarista por exemplo, ele pode ser muito diferente de mim, mas ele tem muito a ver com a minha realidade porque as figuras bolsonaristas afetam o meu entorno então eu fico pensando o que essa figura tem a ver comigo. Tem a ver, em vários lugares, o que ela causa em mim, e ao invés de eu julgar essa figura, porque o julgamento vai fazer com que eu não consiga realizá-la, em nenhum lugar eu vou conseguir realizar essa figura, eu vou entender o que de mais interessante tem em realizar essa figura na discussão da obra porque ao realizar essa figura com maestria, a obra vai trazer um ponto interessante de discussão e é nesse ponto que eu, Horácio, me agarro pra construir esse eu persona que é muito diferente de mim. Então eu, Horácio, me conecto com o ideal da obra e falo quanto mais perfeccionismo, quanto mais potência eu trazer pra essa figura que nada tem a ver comigo, mais eu aproximo do ideal do meu Horácio que é a discussão da obra e aí eu consigo ter o tesão. (risos) Não sei se eu me expliquei.

P: Super, super.

H: Então ela é bolsonarista, ela está num lugar, numa camada de discussão muito interessante. Então quanto mais escroto, vou usar essas palavras agora vai, pra pesquisa ficar mais... eu for, mais eu consigo atingir o todo da discussão. Então eu, Horácio quero atingir esse todo da discussão então eu vou me conectar com esse lugar da escrotidão sim, entende? Aí eu não julgo mais essa figura, eu vou me apaixonar por ela e vou ter, você entende, e vou entender as camadas do que ela tem a ver comigo e como elas me afetam, sabe essa... eu não sei explicar um pouco... e aí esse processo é muito interessante porque você vai passando por, tem dias de ensaio que você vai sair arrasado, tem dias de ensaio que você vai sair bom. Quando você tem uma figura de direção que vai te trazer caminhos isso é muito interessante porque o ver de fora é um ponto de vista muito significativo pro nosso trabalho, é igual na psicanálise quando a gente se vê, a gente vê de fora nós mesmos num processo terapêutico por exemplo. Num processo artístico, que é outro viés, o diretor vê de fora coisas que às vezes você não está conseguindo encontrar e ele dá caminhos. Então se você está num caminho fora às vezes você fala poxa, tem aquela frustração, mas se você tem o prazer pela pesquisa, porque aí vem, porque aí vem, o que é pesquisa? Eu não estou com foco só no resultado, estou com foco na experimentação diária e isso sim é o nosso trabalho é como se fosse um trabalho, é igual a um carpinteiro, é igual um músico, igual a um bailarino, tipo a

peessoa não tira uma pestana do dia pra noite, o bailarino não abre um espacate na madrugada, se ele não ficar ali todos os dias. Então por que é que eu vou construir essa persona na hora do almoço? Ou como é que eu vou dar um texto com uma qualidade que ele merece decorando ontem e vai ter que decantar o tempo que leva pro saxofonista encontrar a embocadura.

P: Sim... que bacana! Horácio, eu não vou te segurar muito mais, vou te fazer uma última pergunta.

H: Eu estou falando muito também, você fala eu fico achando que eu estou viajando, você precisa de coisa concreta...

P: Não, você está falando coisas maravilhosas, de verdade, pra mim é maravilhoso. Olha, eu queria perguntar pra você, Horácio como artista o que te faz vir a público, por que não foi ser contador e ficar atrás de uma máquina? (risos) Por que vir a público, por que essa necessidade?

H: Nossa, o que me faz vir a público? É uma pergunta que me faz pensar muito, a primeira resposta que me veio sem pensar é essa necessidade do encontro, a primeira coisa, superficializando assim, nossa, a necessidade do encontro, nós enquanto artistas temos com o espectador. Depois eu quis aprofundar um pouco mais que era, por que eu tenho essa necessidade do encontro com o espectador? Aí que eu comecei a pensar um pouco mais, digamos assim. Mas eu acho que a gente... vários lugares, como tem um lugar mais individualista, a gente também fica brigando com nosso próprio ego né, mas que é prazeroso fazer teatro por exemplo, divertido. Pra mim, eu faço porque eu também me divirto, porque eu também gosto, mas porque também acredito nessa manifestação enquanto expressão pro mundo, certo? Eu acho que ela tem essa natureza supérflua no sentido de que, se não existir teatro as pessoas vão sobreviver, vão continuar fazendo as outras coisas, mas talvez mais tristes, talvez mais depressivas, talvez assim sem cor. Então vir a público é oportunizar aquilo que a gente às vezes acha que não faz sentido, que não é necessário, mas que quando a gente encontra a gente se sente bem, então vir a público é um pouco isso assim, dizer você pode nunca ter vivido com isso, mas a partir do momento que você vive com isso você vê que pode ser bom então eu faço por esse motivo e também por mim. Então vir a público é encontrar comigo e com o outro. Ai caraca, que pergunta Érica!

P: (risos) Mas, muito obrigada pela resposta... tudo bem você responder?

H: Essa me fez pensar muito assim, eu... aprofundar assim né, é isso.

P: Era isso Horácio, muito obrigada

Ana Silva, 36 anos, graduada em Artes Cênicas e pós-graduada em Antropologia da Infância

PESQUISADORA: Ana, por favor queria saber de como surgiu na sua vida o interesse pelo teatro.

ANA SILVA: Quando eu resgato na memória tem um gosto muito profundo pelo faz de conta em geral que me fez chegar nessa trajetória de atriz, de contadora de histórias. Inclusive nesse trabalho que eu acabei de concluir, nessa pós graduação que fala um pouco desse eu contador eu acabo percebendo que eu me salvei muito na própria imaginação na minha infância, sempre tive esse lugar como refúgio. E aí acho que eu fui pegando um gosto por isso, de ir percebendo que era possível devanear o mundo, olhar o mundo a partir dessa visão e criar e ter espaço político, ter espaço de crítica, ter espaço de transformação dos seres humanos a partir desse contexto também. E aí quando eu era adolescente lá em Sertãozinho que era minha cidade natal, o Teatro Municipal tem uma grande formação de iniciação ao teatro com o Américo Rosário de Souza, é um senhor fabuloso, sempre levou pelo seu amor, ele tinha uma função dentro do Teatro Municipal, mas essa ação dele de formar era muito mais do que sua atribuição ali no Teatro e eu comecei a ter contato com ele e ir lá assistir os ensaios e de repente eu comecei a fazer aula lá também. Foi muito precioso né, foi muito precioso, foi o primeiro lugar de fato. A primeira experiência com teatro aconteceu dentro de catequese né, claro aquela coisa você está fazendo uma catequese, vamos fazer uma peça de teatro sobre... e também dentro de escola, alguma coisa, que eu me recordo uma coisa dentro de escola, uma coisa dentro de catequese, mas eu sinto que é algo que tinha muito a ver comigo, esse lugar de transpor, um espaço de afeto, um espaço de tempo que se alarga na experiência do encontro do que a arte proporciona, essa expansão dentro-fora. E sinto que foi isso, então a formação inicial foi o Américo o grupo de iniciação, o curso de iniciação ao teatro lá do Teatro Municipal de Sertãozinho e em seguida eu já tive desejo de fazer Artes Cênicas, eu não tive uma, em nenhum momento eu pensei uma outra possibilidade de formação profissional. Tive algumas oportunidades, eu lembro que na época eu fiz aquelas formações de jovens trabalhadores, que a gente começava a trabalhar com quatorze. Com dezesseis eu trabalhei num escritório de arquitetura e fiquei muito lá dentro, fiquei lá um tempo como jovem aprendi... jovem profissional até fazer dezoito e continuei lá, não, até fazer dezoito? Isso. E continuei lá depois e eles tinham, gostavam muito de mim, falaram não, a gente pode pagar a sua formação em arquitetura, mas mesmo assim eu não tinha, não tinha esse desejo, embora dialogue tanto né, porque depois quando eu já estava no teatro e comecei a estudar um pouco da cenografia e todas as questões relacionadas eu vi o quanto que contribuiu aquela vivência na verdade, contribuiu muito assim. Mas eu nunca pensei em ter outra formação acadêmica que não o Teatro, já foi uma coisa que eu saí ali do ensino médio e já enveredei pra essa formação. Não sei se você vai perguntar outra coisa ou se eu sigo.

P: Sim, esse interesse lá do começo ele continua hoje?

A: Esse interesse continua muito, continua muito assim, eu sinto que é uma profissão creio que como todas e a gente vai se forjando constantemente eu não acredito numa conclusão de uma formação pessoal muito menos profissional, então é um interesse. Agora, claro ele se amplia na multiplicidade do ser que vai tomando vários caminhos, como o próprio teatro também que tomou vários caminhos, então hoje em dia são tantas linguagens! A gente começa com uma formação base e de repente a gente vai encontrando linguagens que a gente se encontra, dialoga né, eu mesma tenho uma relação muito forte com a manifestação tradicional, com as culturas

tradicionais. Então sempre fez parte do meu interesse dialogar com essa corporeidade, com esse tipo de manifestação, com as figuras presentes nas manifestações tradicionais trazendo a cena. Então o desejo ele é profundo e continua, ele se ampliou na perspectiva de que tem muitas coisas que eu desejo, inclusive a arte narrativa, olhar dali a partir da contação de histórias sendo um outro lugar, eu não coloco dentro do pacote teatro, eu acredito na contação de histórias como uma outra linguagem, então do mesmo modo eu acredito nas pesquisas que eu desenvolvo nas cultura das infâncias como um outro lugar e claro, o meu espaço de ser atriz, a minha formação contribui pra aquilo, mas já se ampliou, não tem tudo função de teatro...

P:Por... desculpa, conclui.

A:Não, é isso, não está dentro né, por exemplo, quando a gente sai de uma faculdade, quando eu saí de uma faculdade de Teatro, a primeira grande... um dos espaços possíveis pra além do trabalho que eu desenvolvi em grupo, que no começo não nos sustentava obviamente, a contação de histórias era um primeiro caminho. Era um jeito de você ali ganhar um dinheiro às vezes sozinho, um determinado cachê, sempre tem uma programação de contação de histórias dentro de escolas ou mesmo dentro das instituições culturais que pagam, inclusive com uma programação às vezes mais frequentes semanal do que um espetáculo. Às vezes eles vão contratar um espetáculo por mês, mas contação tem todo fim de semana, então é muito automático esse processo de sair de uma escola de teatro, de uma formação de teatro com essa crença na contação como algo que ah é possível eu fazer porque eu sou atriz, mas não, com o tempo eu fui entendendo que são outros caminhos. Então hoje em dia eu tenho a minha paixão imensa pelo teatro, na verdade eu posso chamar mais pelas artes da cena porque eu me considero mais que uma atriz hoje em dia eu me considero uma artista da cena. Eu dialogo com música, com música pra infância, eu dialogo com músicas tradicionais, eu dialogo com danças tradicionais, tudo ali em cena, mas não está totalmente em função do teatro embora ele tenha sido esse grande disparador, esse grande desejo e o lugar onde eu ainda me apaixono cotidianamente, quando eu pego pra estudar de novo eu falo gente, eu amo mesmo o teatro, como é incrível embora às vezes eu estou fazendo alguma coisa muito mais na contação, muito mais na música, eu tenho esse negócio, esse comichão.

P:Só pra eu entender a trajetória da sua formação. Começou no Américo, você prestou Artes Cênicas e aí você fez um trabalho dentro de um grupo de teatro e aí você começou a fazer esse trabalho de pesquisa popular é isso? Me fala assim, essa linha.

A:Foi meio concomitante, na verdade foi assim, teve o Américo, aí eu fui fazer cênicas, ainda fazendo cênicas eu trabalhei bastante com teatro educação, eu trabalhei na Transerp no setor de educação para o Trânsito, eu fiquei ali dois, três, na verdade eu fiquei cinco anos lá, só que como estagiária eu fiquei dois e depois fiquei mais três anos, isso durante a minha formação. Foi o que me, foi o que bancou a minha vida, eu ter mudado pra Ribeirão, então eu estagiava inicialmente e já trabalhava em uma área que era um teatro mais educativo, tinha uma função da

educação pro trânsito ali, mas foi muito importante. Então eu estagiei ali depois eu me tornei responsável por aquele setor na parte da criação dos espetáculos, das esquetes e tudo mais e fiquei um tempo lá, inclusive foi muito prazeroso, eu percebo o quanto eu aprendi naquele lugar em que não tinha o foco do artístico, da estética, mas que me ensinou muito sobre escrever um projeto, me ensinou muito a fazer com o que tinha ali. Essa coisa de trabalhar em um lugar que não está olhando pra questão artística no sentido mais conceitual, mas utilizando aquilo como meio pra outra coisa, que também é algo que acontece muito, não entender ou não escolher valorizar a coisa em si, mas ela como meio. É uma coisa que eu não gosto, mas pelo qual eu também passei como muitos artistas passam, vai fazer teatro empresa, vai fazer teatro educativo ali né, por conta de necessidade e às vezes por gostar, tem gente que escolhe isso né. Então eu fiz isso, durante a minha formação eu trabalhei na Transerp nessa vertente do teatro mais educativo e claro né, vários trabalhos pipocando, você faz um espetáculo aqui com uma companhia, muito aquele começo. Quando eu concluí a gente já automaticamente já formou o [grupo de teatro]. Eu me formei em 2006, o [grupo de teatro] nasceu em 2007, mas na verdade a gente já tinha tido eu o [ator] e o [ator 2] na época um começo de [grupo de teatro] ainda não assumido, cada um fazendo outras coisas, mas tentando. Então, a trajetória da cultura tradicional, da cultura popular ela já começou durante a minha faculdade, então eu já tinha uma relação de ir pras Folias de Reis, já tinha uma relação de ir pra os Batuques de Umbigadas. Em 2006, 2007, é, eu saí da Transerp em setembro de 2007. A gente considera, a viagem do [grupo de teatro] pelo Vale do Jequitinhonha foi em nov... dezembro, novembro de 2007 e eu já estava enveredada em várias coisas, então a minha trajetória com a cultura tradicional eu considero que ela começou em 2006, quando eu saí da faculdade e comecei a poder viajar mais, inclusive porque meu último ano de Transerp eu fazia uma carga horária reduzida, eu pedi demissão e falei bem, eu não, não quero estar mais aqui, não é mais possível e aí eu recebi uma proposta de fazer alguns dias por semana só e aí foi quando eu fui pro Brincante fazer a primeira formação, naquela época ainda tinha um curso que era A Arte do Brincante para Intérpretes e não era ainda voltado só pra educadores. Então eu fiz 2007 pra intérpretes, 2009 pra educadores e aí indo pra comunidades muito né, fui pra Natal. Antes do [grupo de teatro] começar a montar a primeira peça, entre a viagem e o começo da montagem eu fui pra Natal, fiquei lá numa comunidade junto com um músico de lá que eu conheci a partir de um amigo de São Paulo por causa do Brincante, nem conhecia o cara, ele tem um projeto que chama Pau e Lata lá, tipo o Toque de Lata aqui do Deva?

P:(acena positivo com a cabeça).

A:Então fiquei lá nas comunidades tradicionais, eu ensinava Jongo, Batuque de Umbigada e eles me ensinavam as coisas de lá. Então muitas experiências de viagem, meses aqui, meses ali. As idas pra Pernambuco sempre, sempre foi Minas, Pernambuco, Natal foi só naquele, Rio Grande do Norte ali né foi só nesse momento pontual, as tradições dali. Mas sempre foi São Paulo, Minas e Pernambuco com mais força, então foi meio concomitante, sabe? Foi meio concomitante e aí no começo enveredei muito nessa pesquisa, o trabalho do ator, que foi nosso primeiro espetáculo dirigido pelo Lume, as idas anuais, mensais, a gente morou em Campinas pra montar esse espetáculo alguns meses e a gente enveredou nessa

pesquisa do trabalho do ator, da musculatura, passando muito perrengue né. Eu lembro que a gente, nossa, é isso pagava do bolso pra viver aquela vida e depois quando a gente abriu a sede do [grupo de teatro] que a gente alugou acho que foi em 2009, começo de 2009 né porque no fim a gente já fez o [evento], eu lembro de a gente dividir um marmitex. Um marmitex em cinco pessoas assim, que era a nossa realidade, então foi isso. Aí um trabalho muito focado ali no [grupo de teatro] por onze anos seguido, mas com uma vida muito ativa e concomitante de outras coisas, produzindo as coisas de cultura tradicional, trazendo pra Ribeirão o pessoal da [grupo de teatro 3], do [grupo de teatro 4], coisas que eu acreditava assim, e que sempre foram outro lugar né. E a trajetória da contação de histórias também paralela, percebendo que era uma outra arte, um outro espaço muito mais humano, mas que sim, que eu utilizava dentro de um espaço artístico e carecia de um pouco mais do que a narrativa cotidiana. Então eu sinto que foi, eu não sei nem te falar, porque como foi, eu sempre fiz muitas coisas ao mesmo tempo e sempre foi muito fácil fazer muitas coisas, a própria questão da produção cultural que antigamente eram muita, eram pouquíssimas pessoas que faziam né e inclusive pouquíssimos artistas que tinham um lugar de um, um lugar ruim de aí se a pessoa se produz ela não é artista de verdade sabe assim? E é um equívoco porque na verdade a produção sempre nos ajudou a saber ainda mais do nosso trabalho, quando eu tenho que defendê-lo eu ganho mais propriedade. E o Lume foi um lugar de a gente aprender muito sobre isso porque a gente foi pra lá, eles tinham logicamente, eles são vinculados à UNICAMP, então eles já tem uma estrutura de certa forma ali que ampara. (fala de criança) Jajá eu dou, tá? Acharam uma estrela.

P:Quer ir lá?

A:Não, eles estão na janela, tranquilo, espera aí. (conversa muito rapidamente com os filhos). Ensinou muito sobre isso também porque eles tinham produtores já, mas eles contavam que durante muitos anos embora eles fossem, eles são né a referência do trabalho de pesquisa do ator, uma dedicação, várias horas (criança chama) Oi filha, eu já vou, um beijo! Eles eram, são a referência desse trabalho de entrar em sala, ficar horas, experimentar musculatura, vocal, tudo. Embora eles sejam essas pessoas eles contam muito de que eram eles que atendiam os telefones, eram eles que escreviam os projetos, então pra gente ajudou muito nesse lugar dessa formação de que o ofício do ator ele caminha lado a lado com a defesa do seu projeto, com a defesa do seu trabalho, inclusive eu acredito muito que ele se fortalece. Eu saber escrever, defender o meu trabalho, inclusive as experiências que a gente teve com produtores assim no começo foram muito difíceis porque a gente falava assim ah chegou uma produtora, ela vai resolver nossa vida, ela vai fazer tudo, mas a gente tinha que estar ali lado a lado pra que a pessoa não falasse teatrinho, pra que a pessoa soubesse falar coisas mínimas que diz respeito a um estudo e uma linguagem, então no fim a gente acabou começando a fazer. A gente falou não, a gente vai fazer e foi demais fazer.

P:Além do [mostra] está no site de vocês, porque vocês fizeram um monte de eventos em Ribeirão, tem lá?

A:Eu não sei o quanto que está atualizado, mas a gente fez vários projetos.

P:Consegue me falar?

A:O [mostra] que é uma mostra, começou em 2009, depois a gente fez, a gente chamava de...

P:O [mostra] foi até quando, você lembra?

A:Foram cinco edições, cinco ou seis edições, mas não foi linear, eu até posso te mandar assim, porque foi meio picado, a gente aproveitava um projeto pra colocar o [mostra] no meio, mas foram cinco ou seis, acho que seis edições que foi a última que foi o [mostra 2]. É, então foi isso, uma, duas, três acho que nessas três a gente teve o apoio do SESC, depois a gente fez a quarta dentro de um projeto, a quinta dentro de um projeto que foi o [mostra 3] também e a sexta a gente ganhou um edital que foi o [mostra 4] que a gente ganhou um ProAC e aí a gente ao invés de fazer seleção a gente meio que homenageou alguns grupos de teatro de Ribeirão e aí cada um apresentou um espetáculo. Eram grupos que tinham espaços, que desenvolviam nas suas comunidades um trabalho que a gente acreditava relevante por isso essa coisa do [mostra 2], que dava frutos. Então a gente fez o [mostra 1] que foi a primeira, começou em 2009, depois a gente fez, a gente fazia uma mostra de repertório que era Temporada de Maio, foi o título que a gente colocou a gente fez duas ou três edições, a gente fez o [mostra 3] reconhecendo o centro da cidade, aí foi em 2012, 2013 e 14 porque pegou meio picado, a gente fez o Projeto [projeto] que era um projeto que tinha uma vertente da educação ambiental então atendeu 108 escolas com espetáculo e a gente fazia uma formação de educadores durante todo aquele ano, veio José Pacheco, foi demais assim. Foi isso. Ah, claro isso sim, falando em produções em realizações, mas de espetáculos muito mais, teve as circulações dos espetáculos, então a gente teve os infantis que foram frentes muito bonitas que a gente chama de [peça], que era uma mescla dos nossos saberes, acho que foi a coisa que o [grupo de teatro] mais fez onde ele descobriu a sua linguagem, porque a gente tinha a coisa das brincadeiras e da tradição que eu tinha muito forte, tinha coisa da literatura que a [atriz] tinha muito forte, eu também tenho essa relação com a escrita, com a coisa da infância a [atriz] também tinha, porque o primeiro ela que dirigiu. Tinha a questão da música que tinha o [músico], essa coisa da arte e do ator que o [ator] e o [ator 2] levavam mais essa pesquisa do ator, os objetos que o [ator 2] criava, a gente sempre tinha essa coisa de redimensionar um objeto como a criança faz e ele ser utilizado pra uma coisa que ele não é utilizado normalmente, então a gente teve os trabalhos infantis, teve os espetáculos que eram coletivos, teve os solos que surgiram no meio disso e aí depois a gente se enveredou pra um outro lugar que é esse lugar da ocupação urbana, gerado um pouco pela própria vivência no centro da cidade e aí o [ator] traz isso mais forte a partir dos estudos dele de performance e a gente vai pra Floripa e mora lá um tempo também, fica lá montando o espetáculo com o Carrera, então assim, muitas coisas né, muitas produções a gente não cessava e o mais legal é que tinha uma coisa muito forte de fazer junto, mas também tinha uma coisa muito forte do fazer individual.

P:Pra atriz que você é hoje se você pensar em toda essa formação que você teve, todo o trabalho que você desenvolveu, uma visão crítica assim, o que você acha que

ficou de buraquinho, faltando, o que você acha que não, aqui eu acessei, eu consegui fechar. Consegue fazer uma visão crítica, falar um pouquinho?

A: Ah eu tenho assim, eu sinto que chega um momento que logicamente a prática abandonou um pouco da teoria. Então assim, você vai tanto pra prática, pro fazer que a gente para um pouco de estudar e atualizar no sentido das teorias que chegam. Claro, a gente foi se enveredando, foi muitas vezes fazendo, mas particularmente às vezes eu estava mais na ação do que era trazido às vezes por... acho que isso também não considero negativo eu considero meio que natural porque do mesmo modo que outros integrantes do Engasga enveredaram por caminhos que eu me aprofundi sem às vezes ter se aprofundado, mas eles foram, eu também fui por caminhos que eles estavam estudando mais profundamente um ou outro e de repente eu não estudei tanto a teoria daquilo então eu sinto que tem uma questão que é a prática, ela ganha a frente e às vezes não dá tempo de se atualizar em profundidade em tudo o que está acontecendo. Talvez aqui um tanto de tempo a gente vai olhar e vai falar assim, se eu for pegar aquela teoria que eu não acessei inicialmente eu vou falar nossa, mas eu fiz tudo isso? Sem o recheio... sem saber, sabe? Sem saber que estava fazendo né. Sei lá, é como a maternidade, você tem uma experiência de maternidade e um dia você vai ler um livro, você não estudou sobre aquilo, mas você fala tudo isso eu fiz. Então, mas eu sou uma pessoa que tenho uma necessidade de consciência mental também, sou muito ligada no físico, na experiência, mas eu tenho uma necessidade do, eu nem vou falar do intelecto em si, do conhecimento formal porque eu acredito demais nas sabedorias que se fazem nos vários tipos de saberes, mas eu tenho necessidade desse espaço de consciência então tem coisas que não deu tempo de fazer, de estudar que eu sinto que foi um pouco falho, que talvez seria mais eficaz porque não, por ter estudado um pouco mais, sabe? Então eu sinto isso assim como falta. Se eu tiver que falar de buracos eu falaria isso, a sobrevivência ela às vezes te faz fazer coisas que você nem está querendo tanto... eu lembro que um dia a gente fez uma autoanálise assim do [grupo de teatro], a gente falou a gente faz tanta coisa, a gente promove tanta coisa, eu lembro que no [mostra 3] a gente fez 6 meses de projeto todos os dias tinha uma coisa no centro da cidade. Podia ser um grupo que vinha de fora, de outro país ou um carrinho que a gente descia ao ar livre com um sebo pra doar livros, então assim todos os dias. E a gente um dia falou assim, a gente estava fazendo tanta coisa, mas às vezes vem o artista e a gente nem consegue sentar pra tomar um café com ele. Então eu sinto que são falhas que vão acontecendo e que tudo bem porque assim pro intuito maior do que a gente deseja com a nossa arte pra além da nossa realização pessoal, mas no que a gente acreditava como transformação que a arte proporciona pra sociedade, naquele projeto específico, o reconhecimento do cidadão com o espaço urbano mais do que um espaço de consumo ou transição, mas um espaço de afeto né e a gente sabe que a arte, ela faz essa liga né. De repente eu passo pelo calçadão, está tendo um espetáculo e eu me divirto, eu sinto um sentimento, eu vou lembrar daquele espaço de certa forma, se um dia de repente aquele espaço for destruído eu vou falar nossa, há muitos anos atrás eu assisti um espetáculo aqui... então crava né, na pessoa. Então pra isso a gente sente que a gente foi muito eficaz, as que a gente às vezes deixou de viver coisas em prol desse objetivo maior e aí é uma coisa que eu pessoalmente

também sinto como um espaço de falta que é esses espaços, nossa, e as relações afetivas com todo mundo que veio aqui, será que a gente conseguiu dar conta delas também? Então eu sinto que tem esse espaço sim de coisas que faltaram então hoje em dia pra atriz que eu sou, pra artista que eu sou, eu tenho que prezar mais por esses momentos porque eu sei que isso e faz melhor artista. Então ser melhor ali no convívio também me faz melhor artista e estar mais presente, a gente fala tanto de presença cênica, mas a presença não está só no momento que eu estou em cena, então eu sinto esse lugar assim. Que mais, tinha uma pergunta do positivo? É porque eu falei mais das faltas do que do positivo.

P:É...

A:Ah o positivo eu sinto que é isso assim, um sentimento de que é possível criar em qualquer situação, é possível, se eu estou com o desejo dessa criação não tem situação que seja inóspita o suficiente para que esse ser criador não apareça. Eu sinto que formar-se assim desse jeito, passar por tantas experiências eu olho e falo assim, gente. Claro né, vai ter coisa que eu vou ter maior facilidade, menor facilidade, coisas inclusive que eu gosto, não gosto, mas sempre tem espaço interno pra tirar uma nova criação, sabe. Porque é muito, ah, é isso, não sei é um sentimento disso, estou agora trabalhando eu, a [atriz] e a [atriz 2] em um novo projeto que tem a ver, contratadas né, uma coisa que tem a ver com mediação de leitura e aí a gente fala assim, gente, tudo o que a gente está fazendo aqui de certa forma a gente já sabe fazer. Não, sabe, não com a prepotência de ah eu sei, mas as dificuldades, os percalços, eles vão (criança conversa e Ana Silva repete para a entrevistadora). O dia está lindo pra brincar na árvore. (para a criança) Está sim, mas agora é hora do almoço e o sol está muito forte, mais tarde tá. (risos)

P:(risos) Que delícia!

A:Como disse ele o dia está muito lindo, tem que ir pra árvore, a defesa é ótima. Então é isso assim, é um sentimento de que a gente, não é nem a gente, mas que a arte, o teatro, ele vai ser possível em qualquer situação, sabe. Parece que é isso as dificuldades, os prazeres, as várias experiências, as lembranças das coisas boas e ruins que ficam tudo no corpo dá um sentimento de que... de resistência, é um sentimento de resistência, é bem isso. Acho que cada vez mais o corpo artístico, a essência artística quando a gente vai se formando e se abrindo pras experiências, ela te faz um ser que encontra possibilidades, mesmo nas situações mais inóspitas.

P:Você comentou agora em experiências, o que são experiências no teatro pra você?

A:Ah todas as experiências, desde o que diz respeito à parte mais técnica né, a formação do ser artista, do ator, todas as experiências que a gente se propõe de trabalhos físicos, vocais, criação de um repertório de habilidades desse corpo-instrumento que é nosso instrumento de trabalho, desde isso, claro ele te prepara né. Desde essa experiência até as experiências que são as experiências emocionais das frustrações ou os próprios processos de catarse que a gente experimenta montando ou passando por processos criativos, por processos que nos atravessam, a gente não faz só pro outro a gente também é atravessado por aquilo

e as experiências de sobrevivência, de produção, do próprio trabalho, dos encontros que o teatro proporciona, das aprendizagens, de uma elaboração de um projeto, de uma gestão de um projeto, de uma prestação de contas. As experiências de ter que se adequar às várias situações, um teatro mais voltado para a educação, um teatro empresarial, de ter que vestir a postura empresarial pra ir falar com o empresário que vai patrocinar o seu projeto. São muitas, elas estão tanto no âmbito da criação, da preparação e da formação do artista, mas também estão aí dialogando com a existência, então os encontros... é muita coisa, eu sinto que nossa, eu sinto que é isso assim, essa coisa de ter um corpo como instrumento e ter que estar com ele preparado pra fazer, ter o emocional, ter... a gente ficava rindo muito, quando a gente montou um espetáculo infantil em 2009 com todos novinhos, dez anos depois daquele espetáculo a gente já estava bufando pra fazer o espetáculo, a gente falava gente, vai ter um momento que não vai dar mais, daqui dez anos esse espetáculo a gente, já não vai ser possível fazer esse espetáculo e é uma questão assim, não é um instrumento externo, é você. Você fala, ah meu deus! Isso é um negócio que pega né, fala wow meu instrumento sou eu, eu não vou comprar um novo, ah eu vou comprar um computador novo. Ah eu trabalho com carro, então vou comprar um carro novo. Eu abro mão desse espetáculo ou eu vou ter que moldá-lo ao que eu sou agora.

P:Você fez uma pós agora, você começou o ano passado? Como foi?

A:2019, dois anos.

P:Dois anos e o que que é, pós em que, me conta.

A:Antropologia da Infância.

P:Antropologia da Infância. E é uma formação voltada pra essa ideia de contação de histórias. Não?

A:Não, é uma formação voltada pra escuta e observação das crianças, é um trabalho, eu gosto de pensar que ele é anterior às coisas artísticas que eu faço. Porque eu trabalho muito o brincar, a cultura da infância no sentido do que a infância manifesta e as criações que eu faço destinadas às infâncias também. Mas esse trabalho da Antropologia da Infância diz respeito mais a lugares de ética no trabalho com as crianças, a escuta, a observação, então por exemplo o sentimento das crianças, um espaço mais de vez e voz pra aquelas crianças, então é um, o meu trabalho particularmente, trabalho mais as questões de postura em estar com as crianças no espaço de pesquisa. Atravessamentos éticos, atravessamentos de aceitação do é ou não é autorizado a estar, a preservação da imagem das crianças, como as crianças estão nesse momento de isolamento dentro das suas casas. Eu tive até que suspender meu ser artístico e aí foi o meu espaço de transformação de postura porque fez parte da minha formação ter esse lugar de olhar algo e já criar em cima. Eu já olhava uma coisa e já criava e aquilo de certa forma se distancia às vezes da verdade, então eu fiz um exercício da observação da coisa em si, do fenômeno. Eu tive que suspender por vez o meu ser criativo, embora toda pesquisa seja um processo criativo também, mas eu tive que na escuta e observação suspender esses devaneios, esses devaneios criativos e tentar ser o mais... é isso é

um atravess... eu sinto que é um atravessamento da ética, algumas coisas né. Não colocar a minha criação, não colocar aquilo em função da minha criação, não colocar as minhas próprias complexidades da minha infância à frente do meu olhar embora sim, muitas coisas aflorem e tem uma outra coisa que é muito forte que eu distingo que é não ser propositiva porque esses passos da pesquisa antropológica ali destinado às infâncias ela não propõe, eu não estou indo ali pra apresentar algo, pra brincar ou pra propor o que eu quero que aquela criança faça. Às vezes inclusive o que eu quero que apareça ali não vai aparecer e eu vou ver o que eu faço com aquilo e também uma questão que eu sinto que foi muito forte que é assim, se aquela relação estabelecida ali não cumpriu com o ancoramento mais ético possível eu corro o risco de inclusive abrir mão daquela pesquisa porque eu não estou sendo, talvez eu não seja quista ali. Eu tive uma experiência de uma criança que ela não sabia porque eu estava indo ali, a mãe não comunicou e eu percebi que eu não fui bem aceita, minha presença foi assustando ela. Não minha presença foi assustando ela, ela achou que eu fui pra conversar com a mãe, quando ela viu que eu estava mais com ela foi estranho, foi incômodo e então esses atravessamentos que são coisas que às vezes a gente não dá muito valor na relação com a criança. Se a criança se incomoda, se eu tiro foto, a autorização pra essa imagem, a autorização... o retorno da pesquisa pra que a criança veja também. São coisas que eu sinto que são anteriores ao meu trabalho de artista embora eu trabalhe muito com as crianças porque muda agora meu rumo de trabalho, inclusive. Muda um pouco, não que a gente não tivesse, como artistas a gente sempre buscou criar de um jeito que respeitasse as crianças, poupar aquelas piadas, aquela coisa. Sempre teve um lugar assim na gente muito forte como criadores ali, falando de [grupo de teatro] e pessoalmente de mim a partir do [projeto] que é o meu carro chefe agora que eu criei ainda quando tinha o [grupo de teatro] em 2013, então ele vem concomitante também, e aí tinha...

P:E o que é [projeto]?

A:[projeto] é o meu projeto atual, eu não uso muito o meu nome hoje em dia, eu uso [projeto]. Quando eu comecei a dar as formações de contação de história eu criei esse título. Tinha o [grupo de teatro], mas eu já tinha [projeto], eu sentia que era necessário nomear, então era meu trabalho relacionado a cultura tradicional, cultura das infâncias, tradição oral, que são coisas que eram muito particulares em mim, mesmo dentro do [grupo de teatro], foi em 2013 que eu comecei a fazer as [evento], comecei a fazer as formações de contação, que eu trazia alguns mestres da tradição. Comecei a dar esse nome ainda muito dentro das coisas do [grupo de teatro], mas que hoje em dia, por exemplo é o nome que eu dou, a logomarca que tem. Não é um grupo eu chamo mais de projeto de ações, embora tenham ações que tenha o [músico], o [músico 2], o [músico 3], eu não sei se eu tenho um desejo muito de ter um grupo fixo. Eu gosto de ter as frentes, eu acho que é isso assim, estou nesse lugar. Então tenho as frentes, a frente de show, eles são [projeto] também, mas essa experiência de onze anos de grupo pra mim foi, acho que foi suficiente.

P: E Ana Silva, o que pra você é pesquisa no teatro? A gente falou aqui várias vezes, a pesquisa apareceu, a pesquisa artística né e no teatro o que é pra você como atriz, ou como você falou como artes da cena né, você está se identificando mais.

A: Eu sinto que ela pode caminhar por vários lugares, então por exemplo quando a gente começou o trabalho ali de estudar mas ainda influenciado pelo Lume, eles já se chamavam de ator-pesquisador porque na verdade não desassocia esse ser pesquisador do ser ator, então acho que a pesquisa assim na verdade, se eu pudesse falar de uma forma bem grosseira, não tem como ser um ator se você não for um pesquisador e aí ele pode ter várias frentes porque por exemplo pode ser desde uma pesquisa relacionada à sua própria formação, à preparação do ator, então eu posso de repente posso pesquisar matrizes corporais ou vocais, eu posso pesquisar a construção, a formação dos personagens. Então eu posso ter desde uma pesquisa que diz respeito ao meu forjar de como ser artista e por isso esse ator pesquisador, mas a cada criação uma nova pesquisa vai ser feita. A defesa de uma criação artística é como a defesa de um trabalho acadêmico, eu vou precisar me embasar... ah eu quero falar, tem aquele grupo de teatro o XIX, XIX o nome deles? Não sei, a gente pode conferir, eles vieram muito no SESC, eles pesquisavam o grupo surge, depois se você for colocar você até confere por favor, mas eu acho que é isso. Eles pesquisavam os grandes acontecimentos históricos do século XIX, então assim, pra pessoa se propor a fazer isso é uma grande pesquisa, então eles tem o espetáculo por exemplo que se chamava Histeria que era essa coisa da mulherada que era tida como histérica, um sobre higiene, então qualquer pesquisa na verdade... nós fomos pesquisar, sei lá, nós fomos pro Vale do Jequitinhonha a partir do livro do Guimarães e de repente a gente se dá conta, chega numa comunidade onde tem as viúvas de maridos vivos, que são as mulheres que ficam quando os cortadores, os maridos vem cortar cana aqui na nossa região. Então assim vira um lugar de pesquisa, preciso aprofundar pra colocar isso, qualquer criação artística é uma defesa de um olhar. Claro que às vezes eu vou fazer uma coisa mais sutil que não demanda tanta coisa, mas ah vamos montar um espetáculo sobre Manoel de Barros, eu vou me debruçar na vida desse homem, no que ele cria, no que ele propõe. Porque senão mais uma vez acaba perdendo a coerência então eu sinto que é isso, pesquisas elas são infinitas elas são desde o que você vai fazer pra sua própria formação, em que lugar você vai se aprofundar e também a partir da sua criação o que você vai defender, o que você vai escolher colocar no mundo. É isso, agora fico pensando que talvez por isso que talvez não se desassocia esse ser pesquisador. E aí passa a ser um jeito de estar no mundo, sinto que é isso quando você escolhe como ser um educador né, eu não estou educador. Ah hoje eu estou educador, eu estou indo dar aula e hoje eu estou educador e amanhã eu vou pra outra área e de repente eu deixo... você não deixa de ser educadora né, você não consegue... não é possível deixar de ser ator, deixar de ser atriz, de ser artista porque vira um jeito de olhar o mundo mesmo. Você não olha mais uma pessoa e não percebe a respiração, a postura, aquele lugar onde que a voz... claro que a gente não fica teorizando, mas você percebe, nossa ele tem uma voz aqui nasal né. Então é um jeito de estar mesmo, eu sinto que esse ser pesquisador ele é constante.

P: você travou... ah voltou.

A:Pra mim você travou, eu acho que é a minha internet.

P:Uma última pergunta, eu não vou tomar mais o seu tempo. Por que essa escolha de ser artista, por que vir a público, Ana Silva?

A:Nossa, eu não sei... porque assim, não existe outro caminho pra mim, eu gosto de gente (risos), embora eu goste muito da preservação do meu espaço, do silêncio, da minha casa eu sou um ser coletivo, eu sou um ser coletivo, a minha existência é coletiva. Eu vou percebendo cada vez mais, eu falei sobre isso com alguém da minha, da família do [companheiro], não me lembro. Mas essa coisa assim de, talvez, a gente estava conversando sobre política né, logicamente um momento ali de atrito e eu falei talvez se você não tiver, se seu patrão não te pagar você não vai trabalhar, eu não vou deixar de trabalhar se eu não tiver recebendo porque eu tenho um lugar... claro que talvez eu não vou apresentar em uma instituição que escolhe não me pagar, mas eu não vou deixar de fazer teatro, fazer as minhas ações se eu não estiver recebendo porque o meu ser é coletivo. Sabe, então assim pra mim não faz sentido pra mim não fazer uma coisa pelo coletivo então eu gosto dos encontros, sempre foi... eu gosto de produção porque eu gosto de fazer pontes, de proporcionar encontros de outras pessoas, mesmo que não seja eu que estou em cena ali na hora, mas me interessa esse espaço dos encontros. E aí claro, quando a gente está em cena o atravessamento afetivo, o sentimento da expansão do tempo, aquela coisa cravada no corpo que fica, muito mais que um sentimento sutil que a gente não consegue tocar. Não, pelo contrário, é no corpo que a gente sente e eu não sei viver sem, sabe. E é isso pra mim... tenho meu espaço preservado do pessoal, mas a minha atuação em vida em não penso de outro modo.

P:Querida, muito obrigada pelo seu tempo.