

**A arte de ensaiar: diálogos e reflexões sobre as práticas da atuação em coletivos teatrais**

**Gabriella Baleeiro, Renato Martins,  
Sofia Botelho, Vinicius Torres Machado**

## **A arte de ensaiar: diálogos e reflexões sobre as práticas da atuação em coletivos teatrais**

### **The art of rehearsing: dialogues and reflections on acting practices in theater collectives**

**Gabriella Baleeiro<sup>1</sup>, Renato Martins<sup>2</sup>,  
Sofia Botelho<sup>3</sup> e Vinícius Torres Machado<sup>4</sup>**

---

1. Graduanda no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista «Júlio de Mesquita Filho» (IA-UNESP). E-mail: gabriella.baleeiro@unesp.br

2. Graduando no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista «Júlio de Mesquita Filho» (IA-UNESP). E-mail: renato.silva@unesp.br

3. Mestranda em Artes no Instituto de Artes Universidade Estadual Paulista «Júlio de Mesquita Filho» (IA-UNESP). Professora no Centro de Artes e Educação Célia Helena. Integrante do coletivo teatral 28 Patas Furiosas. E-mail: sofia.botelho@unesp.br. ORCID: 0000-0002-4412-8255.

4. Docente no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista «Júlio de Mesquita Filho» (IA-UNESP). Coordenador do Grupo de Estudos da Matéria Cênica. E-mail: vinicius.t.machado@unesp.br. ORCID: 0000-0002-6334-2492.

## Resumo

Com o intuito de abordar alguns aspectos da formação e o teatro de grupo desenvolvido na cidade de São Paulo, o artigo apresenta um recorte de entrevistas de atrizes e atores concedidas durante a disciplina optativa Arte de Ensaiar: processos criativos no campo da atuação, oferecida no segundo semestre de 2020 para estudantes dos cursos de Bacharelado em Artes Cênicas e Licenciatura em Arte Teatro do Instituto de Artes da Unesp. A disciplina caracterizou-se pelos chamados encontros de café da manhã, com o objetivo principal de abordar pontos relativos ao universo da atuação. Aqui, os relatos deixam entrever a relação entre criação em grupo, formação e práticas atorais, explicitadas na aplicação de metodologias da história oral.

**Palavras-chaves:** Teatro de grupo. Processos criativos. Teatro contemporâneo brasileiro. História oral.

## Abstract

In order to address some aspects of training and the group theater development in the city of São Paulo, the article presents an excerpt of interviews with actresses and actors given during the class entitled Art of Rehearsing: creative processes in the field of acting, offered in the second semester of 2020 for the Bachelor of Performing Arts and Licentiate in Art Theater courses' students at the Arts Institute of Unesp. The discipline was characterized by the so-called breakfast meetings, in which the main objective was to approach points related to the universe of acting. Here, the reports allow a glimpse of the relationship between group creation, training and acting practices, explained in the application of oral history methodologies.

**Keywords:** Group theater. Creative processes. Brazilian contemporary theater. Oral history.

## Apresentação

A disciplina optativa Arte de Ensaiar: Processos criativos no campo da atuação, oferecida no segundo semestre de 2020 para estudantes de todos os anos dos cursos de Bacharelado em Artes Cênicas e Licenciatura em Arte Teatro do Instituto de Artes da Unesp, foi elaborada conjuntamente pelo Prof. Dr. Vinícius Torres Machado e pela Mestranda Sofia Botelho. A disciplina se caracterizou pelos chamados encontros de café da manhã, em que a cada aula se recebia um(a) convidado(a) para ser entrevistado(a) através da plataforma virtual Google Meets. Deste modo, professores e estudantes realizaram o total de quatorze entrevistas, entre os dias 11 de agosto e 24 de novembro de 2020, com artistas ligados(as) ao teatro, à performance e à palhaçaria. Os e as artistas foram escolhidos(as) por possuírem trajetórias heterogêneas e, ao mesmo tempo, relevantes para as últimas décadas da cena teatral paulista. O principal objetivo ao realizar as entrevistas era abordar pontos pertinentes ao universo da sala de ensaios e aos processos de criação cênica, narrados por aqueles e aquelas que estão inseridos no exercício prático de elaboração destes contextos.

Os encontros, com duração de duas horas, tinham o café da manhã como disparador de uma convivialidade, mesmo que intermediada pela tela dos nossos computadores ou celulares. Todas as terças-feiras pela manhã, entrávamos na casa de parceiros/as importantes de trabalho e buscávamos criar um “ambiente” confortável para nossas conversas<sup>5</sup>. As perguntas tratavam desde sobre o início de suas formações teatrais; por onde começam o processo de criação em um novo trabalho; até chegarmos em alguns detalhamentos de como seriam as fases do processo de criação de cada um e cada uma. As questões foram se tornando ainda mais preciosas, ao revelarem aspectos íntimos da prática cênica como, por exemplo: o que lhes ajuda a aproveitar um ensaio; como se preparam - corpo, voz, mente e espírito - para iniciar um ensaio; o que é um ensaio “bom” e um ensaio “ruim”; o que tira o “tesão” em um ensaio; qual a pior parte do processo de criação; como se relacionam com o(a) diretor(a) em ensaio; como trabalham com as emoções/sensações/afetos nos ensaios; o que verdadeiramente afeta/move/desloca em um ensaio, etc.

Nesta miríade de informações valiosas, para o presente artigo operamos um primeiro recorte que traz as falas conectadas ao fazer teatral em grupo. Isto não quer dizer que as outras e outros entrevistados/as não trataram da relação de grupo, pois o tema permeia a formação de todos e todas, mas estas mostraram-se mais coerentes para tratar o assunto. Foram selecionados trechos das entrevistas com Naruna Costa, Dani Nega, Denise Weinberg, Mariana Senne, Luah Guimarães, Rodrigo Bolzan, Danilo Grangheia e Nilceia Vicente; atrizes e atores, em sua maioria, que se formaram e iniciaram suas carreiras entre os anos 1990 e 2000 e possuem em comum o fato de terem suas trajetórias desenvolvidas junto a grupos de teatro importantes da cidade de São Paulo. São eles: o Grupo Clariô (Taboão da Serra), o Grupo Bartolomeu de Depoimentos (São Paulo), o Grupo

5. Os/as convidadas e convidados foram: Gilda Nomacce, Dani Nega, Danilo Grangheia, Pascoal da Conceição, Denise Weinberg, Rodrigo Bolzan, Nilceia Vicente, Luah Guimarães, Naruna Costa, Mariana Senne, Juliana Monteiro, Renata Carvalho, Marcio Douglas e Thiago Antunes.

T.A.P.A. (Rio de Janeiro - São Paulo), a Cia. São Jorge de Variedades (São Paulo), a mundana companhia (São Paulo), a Companhia Brasileira (Curitiba), a Cia. do Latão (São Paulo) e o Grupo Folias d'Arte (São Paulo).

Através das vozes dos atores e das atrizes aqui transcritas, é possível compor um retrato com características vivas e dinâmicas de um importante período histórico e artístico do teatro na cidade de São Paulo - o nascimento e desenvolvimento do chamado Teatro de Grupo. Evidenciam-se também aspectos importantes na estreita relação entre os elementos sociais (políticas públicas para o teatro, espaços e instituições de formação teatral) e os elementos pessoais contidos nos depoimentos dos e das artistas entrevistados/as.

Por fim, cumpre destacar que, apesar de cada entrevista ter sido realizada separadamente, elas foram aqui organizadas em blocos que, versando sobre temática semelhante, abordam aspectos diversos do fazer teatral em sua relação com a sociedade.

\*\*\*

## Primeiros passos

**Sofia Botelho** - A primeira coisa que a gente gostaria que vocês nos contassem, é sobre como começaram a fazer teatro e os principais pontos que quiserem destacar sobre a trajetória de vocês.

**Naruna Costa** - Eu lembro que quando era criança, a gente (eu e minhas irmãs - somos em três mulheres e um homem que é bem mais novo, de uma geração), nós três criávamos pequenas encenações para o Dia dos Pais, para mostrar para o pai e para a mãe. Então a gente já exercitava essa encenação em casa, no campo da brincadeira, sem saber que existia isso como ofício. E aí me apaixonei desde então; assistia peças; fui atrás do grupo de oficinas e fui descobrindo isso. Na própria cidade (de Taboão da Serra) existiam pequenos coletivos resistentes e a duras penas comecei a fazer teatro, mas ainda não tinha noção política. Puramente por uma necessidade existencial. Queria. Entendia que poderia ser artista, que tudo aquilo que eu gostava de fazer poderia existir como profissão. E fui fazendo, assim. Só que não me sentia... não tinha coragem de dizer que era atriz. Isso depois de, sei lá, uns quatro anos já estudando, fazendo peças que a gente ensaiava durante um ano e apresentava uma vez. A cidade não tem nenhuma estrutura, até hoje, que abarque a cultura, as artes. Não tem Casa de Cultura; não tem teatro; não tem nada disso, então era sempre muito difícil. A gente entendia que era pelo encontro e pelo ensaio, muito mais para a construção da peça do que pelas apresentações, porque não tínhamos acesso. E um grupo de teatro majoritariamente de pessoas negras, pessoas periféricas... também não tinha acesso aos festivais; não conseguia se desenvolver muito dentro de tudo isso. Mas aí eu quis continuar, e descobri que existia uma escola de teatro que era gratuita e que eu poderia tentar me formar. Era a Escola de Arte Dramática, na USP.

**Dani Nega** - Eu comecei a fazer teatro no grupo de jovens de um centro

espírita que eu frequentava e um amigo desse grupo [...] já estudava na Escola Livre (de Teatro de Santo André) e a gente fazia um espetáculo de teatro nesse grupo de jovens. Tinham algumas oficinas, oficinas de dança, de música e eu fazia parte da oficina de teatro e aí ele falou: “Dani, vão abrir as inscrições para a escola de teatro que eu estou fazendo em Santo André, é uma escola assim e assado, e tal”. E aí fui lá fazer o teste, passei e fiz um ano de Escola Livre. Fiz um teste para entrar no Núcleo Bartolomeu de Depoimentos que, para quem não conhece, é um coletivo de Teatro Hip Hop daqui da cidade de São Paulo que faz uma fusão da linguagem do teatro com o Hip Hop, e fiquei durante seis anos no Núcleo Bartolomeu. Depois, fiz algumas parcerias com alguns coletivos de teatro negro aqui em São Paulo: Os Crespos, Coletivo Negro, Clariô, As Capulanas e por aí vai... Hoje, não faço parte de nenhum coletivo; acho que eu atuo mais como parceira mesmo, agora assumindo um pouquinho mais [...] a direção musical. Tenho uma pesquisa com a palavra, com o spoken word, com o samba, com a música eletrônica sampleada de diversos lugares, e essa pesquisa está um pouquinho mais presente nessas produções de teatro desses coletivos que eu sou parceira hoje. Eu até achei um pouco estranho (vocês me chamarem), porque acho que a minha relação com o teatro hoje, tem relação um pouco mais direta com a música do que com a atuação... teve o Gota D’água (Preta)<sup>6</sup>, que eu estava em cena como atriz, mas os últimos trabalhos, acho que a maioria deles, ou estava fazendo a direção musical ou criando trilha. Enfim, deu até um gelo quando vocês falaram que era sobre atuação, falei: “Ai gente, Meu Deus do Céu”, mas enfim! Comecei lá no grupo de jovens com quinze anos, e aos dezesseis, já estava na Escola Livre, acho que era a mais nova da turma, não entendia p\*\*\* nenhuma de nada que acontecia naquele lugar; mas foi uma experiência incrível, foi tudo muito lindo. Acho que comecei a entender o que é teatro no Núcleo Bartolomeu, na prática mesmo, numa linguagem que era um pouco mais próxima da minha realidade. Acho que conversava um pouco mais diretamente comigo, e aí fui embarcando nesse rolê.

**Nilcéia Vicente** - Eu comecei a fazer teatro muito por acaso, assim mesmo. Eu estava aqui em Araraquara na época, acho que foi 2001, talvez [...] Teve um período que teve um curso pensado por um ator para levar cursos para os bairros periféricos aqui na cidade de Araraquara. Esse curso foi subsidiado pela Secretaria de Assistência Social; nem tinha ligação com nada de cultura, porque a cidade não tinha ligação com nada de cultura mesmo. Então foi um projeto que ele conseguiu viabilizar através da Secretaria de Assistência Social; e foram para os bairros esses cursos, e veio aqui para esse bairro. E aí eu não estava fazendo nada; estava trabalhando e tal, mas não estava mais estudando... e aí decidi fazer esse curso, que era um curso muito simples. Um pouco mostrava para os alunos e as alunas a importância de ler outras coisas, literatura dramática e tudo mais, e a possibilidade de fazer arte, sem verba mesmo, sem estrutura, do tipo: “você pode fazer teatro no fundo do teu quintal, se for do teu desejo”. Então ensinava a fazer cenário com jornal, sabe? Coisas muito simples que, de fato, as pessoas teriam acesso... esse era o conceito do curso, mais para mostrar para os adolescentes, crianças e adolescentes - era a partir dos 10 anos - que existia a 6. “Gota D’água Preta”, espetáculo teatral dirigido por Jé Oliveira que estreou em Fevereiro de 2019 no Itaú Cultural, em São Paulo, com Dani Nêga, dentre outros atores e outras atrizes, no elenco.

possibilidade de criar arte ou de desenvolver interesse por arte com coisas muito simples - e eu fiz esse curso e não saí mais [...] e foi dessa forma que comecei.

**Denise Weinberg** - Minha irmã conheceu o Eduardo Tolentino, que é o diretor do grupo T.A.P.A. O Eduardo Tolentino, aos dezessete anos de idade, fazia cursinho aqui em frente a onde eu estou (no Rio de Janeiro), onde eu moro, onde ele mora, e foi muito amigo, muito irmão da minha irmã. Frequentava minha casa; saíamos e fizemos um grupo. E a gente adorava teatro; adorava também cultura; íamos ao cinema, depois a gente andava, era programa de adolescente aos dezessete, dezoito anos. E ele escreveu uma peça infantil chamada “Apenas um conto de fadas”. Um dia, eu já indo para a faculdade, ele estava na casa dos meus pais onde eu morava com minha irmã, trabalhando. Minha irmã batendo a máquina, datilografando o texto que ele estava criando; eu passei para ir para faculdade, olhei e ele disse: “Ó Denise, tô escrevendo um papel aqui, tem um papel de uma fada para você”. Aí, eu fiz: “Ah, ta bom, ta, tudo bem”, e fui embora de jaleco, para a faculdade, biologia, laboratório, outra história. Casei cedíssimo, casei com dezoito, dezenove anos, e aí continuei brincando. E a gente começou a brincar! De noite a gente ia para um clube aqui perto - o pai do Eduardo era meio gerente lá, sócio do Banco do Brasil -, e a gente ensaiava numa sala à noite; brincava de fazer teatro. E foi assim, e fizemos uma apresentaçozinha num clube, uma coisa super, super, super amadora.

**Nilceia Vicente** - E aqui na cidade (Araraquara) de fato, quando eu comecei a fazer teatro, era uma cidade muito empobrecida neste lugar cultural. Tinha um Governo que não tinha nenhum tipo de ação para essa “pasta”. Tinham várias questões; o teatro de arena da cidade tinha virado pátio de ambulância, sabe? Umas coisas bem doidas assim, bem de interior [...] Mas, pouco depois, veio o SESC para a cidade, e isso ampliou muitíssimo as possibilidades de fazer cultura e tudo o mais. Depois, (veio) uma administração que de fato se organizou em torno disso, acho que foi lá por 1999, mais ou menos. E aí a cidade começou a se mobilizar nesse lugar. Tinha o interesse; tinham as pessoas interessadas e esse interesse foi muito suscitado por esses cursos populares, por essas iniciativas populares dentro dos bairros, e a cidade começou a receber esse suporte: primeiro o SESC, depois veio uma Secretaria de Cultura que, de fato, promovia cultura; de fato, pensava em ações afirmativas nesse sentido, para os bairros e tudo o mais. Eu fui crescendo junto nesse processo; foi muito interessante que, na medida em que meu interesse crescia pelo teatro, a cidade também começou a ser sustentada por esse viés cultural. Foi uma época muito interessante; a gente recebia artistas de fora, que era uma coisa que a cidade já não tinha mais referência. Araraquara tem uma questão, quem conhece a cidade, que ela teve um passado muito efervescente de cultura; o (diretor) Zé Celso (Martinez Corrêa) é daqui, o Luís Antônio Martinez Corrêa, irmão dele, também fez muita coisa na cidade, a (atriz, sindicalista e militante política) Lélia Abramo vivia aqui... Enfim, a cidade teve um passado de teatro muito efervescente, muito bacana e um pouco, ficou parada nesse tempo, só revisitando essas referências, mas não trazendo nada de novo para a prática daquele momento. Então, se falava muito “do tempo de glória do teatro de Araraquara”; mas o presente era completamente escasso, vergonhoso até, pensando em um paralelo com o passado. E aí come-

çou a se retomar tudo isso. Os grupos voltaram a aparecer; tinha muito teatro de rua. Então, meu início foi nesse lugar, com muitas coisas, aprendendo muito, com uma velha guarda muito interessante aqui da cidade, pessoas que tiveram contato com essas figuras e que traziam alguns ensinamentos e tudo o mais. Só que tem uma outra questão: aqui no interior acontece que essa efervescência cultural depende muitíssimo da situação política do momento. Então, a gente teve oito anos de ascensão cultural, e depois um outro Prefeito que não tinha o mesmo interesse, e a cidade começa a entrar em colapso nessa questão. Então, aproveitei muito desse momento de diversidade cultural, de efervescência e tudo o mais. Aí, quando entrou esse declínio, entendi que não era mais para eu estar aqui [...] Para mim, já não bastava mais; eu estava em um momento da minha vida em que tinha que decidir ter uma profissão, enfim, conseguir ter minha independência através dela [...] Aí, decidi ir para São Paulo para prestar EAD - isso foi em 2006 - e prestei, primeiro ano, passei e tudo o mais, e aí de fato comecei essa nova trajetória, esse novo ciclo. Foi importante, também, começar no interior; porque você entende, na prática, a falta que faz o planejamento cultural na cidade, politicamente falando, como grupo. Você entende a força de trabalho necessária para manter uma rotina de trabalho [...]. Não foi um início de carreira com nenhum tipo de ilusão a respeito disso, foi todo um trabalho árduo muito estratégico, para permanecer dentro da profissão e isso com certeza valeu bastante quando eu cheguei em São Paulo, porque ainda é necessária toda essa estratégia para permanecer na profissão

**Dani Nega** - Eu lembro que na Escola Livre a gente tinha um grupo de RAP que se chamava “Primeiro Ato”, era um grupo formado por atores da Escola Livre de Teatro. Naquela época as bandas de RAP na verdade, não eram bandas, eram grupos de RAP, as apresentações eram sempre o DJ e o MC, e a gente tinha uma coisa acústica, então tinha um baixo, tinha um violão, tinha um carron - o beat era o carron, era a percussão, era o tambor; e tinham algumas intervenções cênicas. Então nós tínhamos uma dramaturgia, um show com começo, meio e fim e contávamos uma historinha, a história dos meninos falcões. Eu lembro que a gente ia se apresentar nos festivais de RAP e era muito engraçado porque a gente subia no palco com o figurino, aquele monte de gente louca, uma banda de RAP com sete pessoas, quatro dessas pessoas eram gays, eram não, continuam sendo né?, e era uma coisa muito doida, a gente subia e o povo falava: “Mano, quem são esses loucos aí fazendo esse negócio aqui nesse festival de RAP, tão tirando?”. Rolava umas doideiras, mas eu acho que ali do “Primeiro Ato” para o Bartolomeu, eu tive uma proximidade com a questão dos estudos sobre a negritude, foi quando eu comecei a ter outras referências, a ocupar outros espaços diferentes daqueles espaços que eu ocupava na minha adolescência, que também eram espaços pretos, mas tinha uma coisa da negritude ali que era diferente dentro do teatro, dentro desses lugares que a gente se apresentava com o Primeiro Ato, com o Bartolomeu.

**Sofia Botelho** - Então a linha de atuação que te formou seria a da atriz MC?

**Dani Nega** - Isso! Hoje eu me defino como atriz MC, que é esse título que eu entendi e aprendi no Núcleo Bartolomeu, essa figura que quando está em cena narra sua própria história, ela conta sua própria trajetória sem que ninguém



conte por ela. Então, como diz o Rappin' Hood: “Eu to com o microfone, é tudo no meu nome” - agora é o momento de eu protagonizar ou ser a dramaturga das minhas vivências, das minhas histórias sem que ninguém conte por mim, essa é a função da atriz MC. Eu acho que hoje, na maioria dos trabalhos de que eu participo, eu carrego essa figura comigo, não consigo não trazer porque a atriz MC tem essa coisa do ponto de vista que precisa estar ali presente, você fazendo um personagem que de fato cola mais com a tua figura. Mas se não é uma personagem, tem o ponto de vista da atriz, a atriz MC traz isso e sempre com um recorte mais político, um recorte mais social, de gênero, de raça. Isso vem do Hip Hop, de pegar nossas inquietações dentro dos espaços que ocupamos e fazer a denúncia. Se você não tá denunciando você tá contando sua história ou contando a história daqueles que são parecidos com você, do lugar de onde você vem... acho que essa é a função um pouco do ator MC.

### Os espaços de formação teatral

**Rodrigo Bolzan** - Eu lembro que a Revista Veja, Veja São Paulo, fez uma capa sobre os cursos de teatro e tinha o (Centro de Artes e Educação) Célia Helena, o (Teatro Escola) Macunaíma... Tinha a EAD, tinha o CPT (Centro de Pesquisa Teatral), e eu fui vendo e tirei todos os que eram pagos. Aí, liguei para a EAD e falaram: “Ah, tem que ter Segundo Grau, o Ensino Médio, e tem que ter dezoito anos”. Eu tinha quinze e falei: “Ok, esse curso não vai rolar”. Então fiquei participando de muitas oficinas. Eu comecei fazendo oficinas de teatro nas Oficinas Culturais do Estado de São Paulo. Tinha uma na Zona Norte - eu morava no Jaçanã - e tinha uma que era na Avenida Água Fria, uma pequena oficina que gerou o primeiro curso, que gerou a primeira pequena temporada que depois se estendeu, que era (da peça) os “Menecmos”, de Plauto, onde eu já conheci algumas pessoas que eu sou amigo até hoje. Depois, conheci o Teatro Oficina, que mudou radicalmente a minha vida. Depois, entrei na EAD. Foi através das pessoas que conheci na EAD que entendi que era possível fazer do teatro algo parecido com uma profissão.

**Naruna Costa** - Quando cheguei na EAD, senti uma distância muito grande da minha vivência no mundo com todas aquelas pessoas da Universidade de São Paulo, não só da EAD. Era um ambiente onde eu não encontrava pessoas negras; quando eu achava que era super boa aluna na escola, de repente me dei conta de que a minha leitura era super prejudicada; eu não tinha acesso à informação, não tinha acesso a um monte de coisas que estavam falando ali, além de criar uma sensação também de autoestima bem difíceis. Foi um processo muito de abertura de um olhar - como se eu saísse de fato da minha aldeia e pudesse observá-la de fora. Aí eu pensei: “Por que não fazer disso um discurso ou estudar isso dentro do próprio teatro?”. Nesse momento, já tínhamos formado um grupo no Taboão (da Serra), o Grupo Clariô, e com essa minha experiência na Escola, as meninas também entrando em outras (escolas), a Martinha (Soares) na Escola Livre (de Teatro de Santo André), a Naloana (Lima), acho que na SP (Escola de Teatro), ou alguma outra escola de teatro. Todas, de alguma forma, saindo de suas casas e atravessando a ponte. Resolvemos fazer o nosso teatro na

nossa própria cidade como forma de protesto, também para denunciar a falta de estrutura na cidade [...] Fizemos um plano de inverter a lógica. A gente que sempre buscou um espaço fora; sempre buscou apresentar fora; sempre teve nossas portas fechadas; queríamos abrir as portas da nossa casa, para que as pessoas viessem pra cá e pudessem refletir conosco sobre a nossa geografia. E aí nasceu o Espaço Clariô, em 2005, que é o espaço do Grupo Clariô, que vive resistente até hoje. Esse ano a gente fez quinze anos! E é aí que acho que nasce minha história no teatro de uma forma mais concreta, com essa Naruna que se sente contemplada em exercer um ofício, onde consigo exercitar tantas coisas que ainda gosto de fazer; só que com um olhar um pouco mais crítico com relação à nossa situação social, e podendo usar isso como uma forma de luta também. Sempre falo que o meu trabalho é a junção entre ofício e luta. Eu entendi que meu discurso dentro do ofício pode estar a serviço de um chacoalhão. Não digo uma mudança, mas uma mudança de olhares com relação a nós mesmos, nossa comunidade e também todas essas outras comunidades que eu, até entrar na EAD, não tinha acesso. Descobri que preciso fazer um despertar.

**Nilceia Vicente** - Me formei em 2011, na turma 597, e durante o processo da EAD, a gente entendeu que poderia dar continuidade ao nosso processo [...] Lógico, no processo de aprimoramento pessoal de cada um e tal, mas já com foco em pegar o repertório que a gente produziu na escola e sair pro mundo, mesmo. [...] E fora que foi muito inteligente a gente se aproveitar desse mecanismo em que os trabalhos já estão produzidos; você sai da escola com um trabalho pronto, dirigido, produzido, organizado e que é muito mais difícil, de fato, produzir espetáculos fora desse ambiente, né? A gente tinha ali uma direção assinada pela (Cristiane Paoli) Quito; tinham várias coisas que nos facilitaram para depois seguir com os espetáculos, os espetáculos tinham qualidade [...] Era um grupo iniciante, vindo de uma escola e isso também trazia alguns preconceitos, na realidade, né? Quando você fala: “Somos um grupo formado na escola”, não é tão comum, e isso traz algumas questões para curadores e tudo o mais; parece que é um grupo amador demais para estar em alguns calendários de cultura. Então, algumas coisas acabaram endossando a possibilidade da gente de fato circular como grupo, não mais com essa alcunha de “um grupo de escola”, mas um grupo. E assim aconteceu, a gente está junto até hoje, seguimos aí nossa trajetória. Então, particularmente como atriz, fui compreendendo que um único grupo, um único núcleo, não traz tudo o que você precisa, quer e deseja como pesquisa, como trabalho. Aí fui também conseguindo trabalhar com outras figuras, em outros espetáculos, ao longo desse tempo [...] Entre outros tramos, que me ajudaram a formar uma identidade, assim, quer dizer, uma identidade que não está formada, mas pelo menos buscar aí uma identidade artística, ao longo desse tempo...

---

7. A Turma nº 59 da Escola de Arte Dramática deu origem ao Grupo 59 de Teatro, que em 2021 está completando 10 anos de existência.

## Do grupo de teatro ao Teatro de Grupo e as políticas culturais em São Paulo

**Mariana Senne** – [...] Logo depois que eu me formei, a [atriz e diretora] Georgette Fadel me convidou para fazer parte da Companhia São Jorge de Variedades. Então, já entrei num trabalho que era justamente sobre ser uma atriz colaboradora; meio estranho, né? Colaborador, porque parece... hoje em dia você fala atriz colaboradora e é meio: “você colaborou com o quê?” [...] É que a Cia. São Jorge - fica difícil (dizer) porque é muita história, são treze anos, o que também não quer dizer nada - é difícil de conseguir sintetizar isso, mas... é todo um momento, né pessoal? Porque veja só: se a gente for para a história, esse momento de 2000, 2001 e 2002 foi o de aprovação da Lei de Fomento ao Teatro da Cidade de São Paulo. Então, isso produziu um campo de criação e, sobretudo, de imaginação muito legal, que foi muito bom; considero que tive muita sorte por estar saindo da faculdade justamente nesse momento, porque eu mergulhei nesse caldeirão de inquietações. Esse foi o começo, foi logo antes do movimento Arte Contra a Barbárie<sup>8</sup> soltar o Manifesto, que foi no Teatro Oficina; era um momento em que os grupos de teatro estavam começando a se organizar enquanto grupos de teatro, respondendo a uma tradição e a uma prática anterior, em que eram poucos encenadores (que dominavam a cena teatral no período). Os grupos estavam dizendo: “nós também existimos, nós queremos reconhecimento, nós queremos dinheiro” - dinheiro e tempo para poder trabalhar [...] Isso gerou muitas companhias: a Companhia São Jorge de Variedades; Companhia Livre; o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos; Teatro Engenho; Folias d’arte; Companhia do Latão; Teatro da Vertigem e, ao mesmo tempo, vários diretores prestando concurso e entrando nas Universidades, como é o caso do Sérgio de Carvalho (diretor da Cia. Do Latão), do Tó (Antônio Araújo, diretor do Teatro da Vertigem), da Cibele (Forjaz, diretora da Cia. Livre); Então, você tem dois campos, o campo da prática e da experimentação prática e também um campo no âmbito da reflexão e da documentação sobre aquilo que estava sendo feito. Foi um momento muito, muito produtivo [...]; os meios de produção estavam ali, de repente, colocados ali como disponíveis.

**Rodrigo Bolzan** - Isso começou a ficar mais claro, muito mais evidente depois que o PT assumiu a Prefeitura em São Paulo, com a criação, na época, de um projeto que chamava “Formação de Público”<sup>9</sup> na gestão da Marta Suplicy,

8. O movimento *Arte contra Barbárie* surgiu em São Paulo no início do ano de 1999, organizado por grupos teatrais que se colocavam contrários aos critérios de seleção para a obtenção de recursos provenientes da Lei Rouanet (devido ao seu gerenciamento privado, embora sejam recursos públicos) e que não objetivavam manter-se através da mercantilização de sua produção. O primeiro manifesto do movimento foi lançado em 1999 e assinado pelos grupos teatrais: Companhia do Latão, Folias D’Arte, Parlapatões, Pia Fraus, TAPA, União e Olho Vivo e Monte Azul. A terceira versão do manifesto, lançado em 2000, foi produto do aprofundamento do debate e da luta política do movimento. Em 2002, o movimento conquistou a segunda vitória importante (já que a primeira foi a organização e a politização dos grupos teatrais), a aprovação da Lei de Fomento ao Teatro da Cidade de São Paulo, além da criação do jornal de intervenção “O Sarrafo”.

9. O projeto “Formação de Público” foi realizado pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo na gestão do então Secretário de Cultura Celso Frateschi, em parceria com a Secreta-

da qual o Celso Frateschi era Coordenador e diretor do Departamento de Teatro. Depois de um ano mais ou menos, continuando a vida em bicos e em outros trabalhos, eu tive um emprego, em que fazíamos uma peça, três sessões por semana (no Projeto Formação de Público) e tinha um salário de R\$1.500,00 - e isso era praticamente ser um magnata! [...] Depois, fiz um - também uma outra possibilidade de emprego na época, era fazer as peças do Teatro Popular do SESI na (Avenida) Paulista, que era totalmente de graça (para assistir), agora não mais, parece. É que eu era público (dessas peças) durante minha adolescência, ficava horas naquela fila para ver várias coisas e aí, de repente, me vi lá também com (o diretor e professor já falecido) Chico Medeiros. Então, foi uma emoção. Alguns anos depois, acontece o movimento “Arte contra a Barbárie”, a Lei do Fomento que deu possibilidade de me conectar com o Teatro de Grupo. Por isso que eu falei da gestão política, que é cheia de contradição e problema, a gente sabe; mas de fato, eu fico até sem saber como militar muito, porque... a maneira como eu existo tem a ver com isso, entendeu? A última fase disso foram os patrocínios da Petrobrás para pesquisa continuada de companhias; que eu usufruí de, pelo menos, três edições com a Companhia Brasileira e com a Companhia do Latão, em São Paulo. São coisas que foram sendo destruídas...

**Mariana Senne** – A experiência com a Companhia São Jorge e essa experiência super inquietante do Teatro de Grupo em São Paulo, da Lei de Fomento, da Arte Contra Barbárie, todas as discussões políticas, Assembléias, foram muitas ações de tentativas de reflexões críticas sobre aquilo que a gente estava produzindo. Eu lembro que tinham vários encontros, uma vez por semana, às quintas feiras, chamados “encontro de quintas” ou alguma coisa assim, que algumas pessoas de grupos de São Paulo, se encontravam à meia noite, para discutir criticamente os espetáculos que estávamos fazendo.

**Sofia Botelho** - Você chegou a ser de algum grupo, Rodrigo? Você foi da Cia. do Latão?

**Rodrigo Bolzan** - Seis anos.

**Sofia Botelho** - E da Companhia Brasileira também?

**Rodrigo Bolzan** - Eu nunca NÃO fui de grupo. Eu tenho um discurso ao mesmo tempo contraditório em relação a isso [...] Tenho bastante dificuldade de acreditar no longo prazo de uma companhia; especialmente, entendendo companhia e grupo como algo populoso, povoado por mais de cinco pessoas; porque as experiências que percebo são sempre de duas, três, quatro pessoas que empreendem alguma coisa que agrega pessoas. Isso é companhia, hoje entendo isso. Eu sempre estive em grupos ou em companhias, e não tenho nenhuma dúvida de que essa é a minha história, e que vai ser sempre assim. Tem muita gente que acha que sou de Curitiba, porque muita gente ficou me conhecendo por causa de “Oxigênio”<sup>10</sup>, que foi uma peça que me deu uma visibilidade porque ria Municipal de Educação. O projeto aconteceu em São Paulo entre os anos de 2001 e 2004, e seu principal objetivo era proporcionar aos professores e estudantes da Rede Pública de ensino, o acesso ao teatro para plantar bases para um movimento teatral mais consistente na cidade. Antes de assistir aos espetáculos, os alunos e professores experienciavam formações relacionadas às peças que assistiriam.

10. O espetáculo “Oxigênio” de Ivan Viripaev, com direção de Marcio Abreu, da Companhia Brasileira de Teatro (Curitiba - PR), estreou em 2010, e tinha Rodrigo Bolzan e Patrícia Kamis

teve prêmio, mas também porque participou (do projeto) “Palco Giratório”<sup>11</sup>, no SESC. Muitas pessoas acham que sou de Curitiba, e me tornei um pouco, porque a Companhia Brasileira é de lá e eu trabalho com eles desde 2007, já são treze anos. Então, a Companhia [Brasileira] é um pouco minha companhia, eu sou da companhia; mas não participo do perrengue diário de alimentar a continuidade, que é a coisa em si. Mas saindo da EAD, então, depois que fiz a peça com o Chiquinho (Medeiros) no SESI, fundamos um grupo de pesquisa por causa da (Lei de) Fomento, que dava esse espaço para fazer projetos - que dá ainda, eu espero [...] Mas havia uma abertura para produzir experiência, produzir conhecimento, pesquisas, sem (ter que realizar) uma peça. Então, participei dos dois primeiros Fomentos com o Núcleo Argonautas, que era uma ideia do Chico com a (atriz e dramaturga) Lucienne Guedes, com o (ator) Marcos Damigo e, enfim, um monte de gente passou por ali: (os atores e atrizes) Thiago Antunes, Mariana Senne, Luah Guimarães, Plínio Soares... Enfim, era uma turma ali. A gente fez dois Fomentos juntos. Portanto o Núcleo Argonautas foi minha companhia, até um tempo em que o (diretor) Sérgio de Carvalho, com a (Cia do) Latão, teve ali uma transição; vários coletivos de artistas que foram passando pelo Latão. Houve um momento, um rompimento em um determinado momento, e eles queriam comemorar os cinquenta anos do Brecht, com (a peça) “O Círculo de Giz Caucasiano”, e chamaram pessoas de outras companhias; o que gerou crises nas suas respectivas companhias. Então, veio a (atriz) Carlota Joaquina e o (ator) Luís Mármora, da (Cia) São Jorge (de Variedades), que naquele momento acabaram também se afastando de suas próprias companhias; eu vim do Argonautas no meio de um processo, o segundo processo de Fomento, para integrar a Companhia do Latão, em 2006. Lá em 2010, aconteceu de novo. Então, tive uns momentos de bigamia, no começo e no fim da minha participação no Latão. Do meu processo com o Latão, apareceu o convite do Marcio (Abreu), da Companhia Brasileira, com quem já tinha feito uma substituição numa peça que ia circular pelo Estado de São Paulo. Ele me chamou para criar um trabalho, o “Oxigênio”. Eu fiquei mais uns dois anos entre o Latão e a Companhia Brasileira, e passei a trabalhar mais com a Companhia. Mas assim, trabalho com a Companhia e trabalho com outras companhias, como Ultralíricos<sup>12</sup>, que não é exatamente uma companhia, enfim.

**Mariana Senne** - Agora, o interessante é que consigo ter toda essa elaboração em relação à Companhia São Jorge porque, primeiro, foi um trabalho de muito anos; mas segundo, porque eu tomei distância. Olhei para esse material, e me forcei a entender melhor essas metodologias e esses mecanismos. Mas a grande verdade é que a São Jorge sempre teve uma coisa muito caótica e muito anárquica [risos]. Nós sempre fomos muito anarquistas em relação às metodologias, e isso era uma delícia, mas ao mesmo tempo um tormento; como se isso fosse uma dádiva e ao mesmo tempo um feitiço, que você não consegue sair da anarquia e do caos. Agora, tem uma coisa muito bonita da história da São Jorge,

---

no elenco. O espetáculo rendeu ao ator o Prêmio Shell de Melhor Ator em 2011.

11. O projeto Palco Giratório do SESC é reconhecido no cenário cultural brasileiro como um importante projeto de difusão e intercâmbio das Artes Cênicas, que visa intensificar a formação de plateias a partir da circulação de espetáculos dos mais variados gêneros em todos os estados brasileiros, nas capitais e no interior, desde 1998.

12. O Coletivo Ultralíricos foi fundado em 2013 e é dirigido por Felipe Hirsch.

um lugar de efetivamente encarar as coisas de maneira processual; efetivamente, a crença absoluta de que, independente de como se começa os projetos e com que tipo de concepção, com que tipo de preparação, o processo vai revelar o que é o trabalho, só o processo vai dizer o que é o trabalho.

### Processos de criação e a arte de ensaiar

**Denise Weinberg** - Agora o que mais me impressionou (no teatro) foi o jogo, o jogo cênico. O jogo que estou falando é assim: uma tarde, entrei na coxia e tinha uma marca de dar a volta pela coxia toda; ir lá pra trás, dar a volta; eu tinha que entrar de novo no horário marcado do outro lado da coxia, do outro lado do palco. Aquilo de chegar na hora H, no ponto certo, de estar na deixa certa, aquilo me fascinou. Eu digo: “É isso o que eu quero fazer”. Não o teatro em si, não no palco; eu queria fazer aquele percurso. Parece criança. Agora, vendo meu neto, me reconheço completamente; eu digo: “Olha só, partitura, repetição”, que é uma coisa que tem na criança. Caiu um “fichão” aqui vendo o meu neto. De você estar cúmplice... como eu era uma pessoa muito sozinha, também pela minha história, ser cúmplice e a pessoa confiar em mim, aquilo para mim era a glória, sabe? Esse jogo do outro estar contando comigo e eu chegar e falar a minha fala certinha, e a bola continuar a jogar. É essa a minha fascinação no teatro; quem trabalha comigo sabe que a coisa que eu mais gosto no teatro é de contracenar.

**Dani Nega** - E depois, veio (o coletivo teatral) Os Crespos<sup>13</sup>, que foi um processo de desconstrução tão doloroso; foi ali que eu comecei a entender mesmo minha função como artista, qual é a minha missão com esse trabalho... Tanto que meu segundo trabalho dentro do Bartolomeu, que foi acho que o meu segundo trampo profissional, a gente fez um espetáculo dirigido pela (atriz e diretora) Roberta Estrela D’alva e com o coletivo mais jovem do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos. No Bartolomeu, a gente trabalhava com depoimentos pessoais; era a primeira etapa do processo. A gente pegava um conflito central do depoimento pessoal e, depois, começavam os depoimentos das personagens. No meu depoimento pessoal, naquela época eu estava muito inquieta com o fato de que não conseguia contar para os meus pais que era lésbica. Aquilo estava me angustiando muito, porque eu estava sacando que minha mãe já tava entendendo qual era o rolê; e eu chegava em casa e as perguntas rolando, e eu falava: “Puts, eu preciso contar, mas não sei como contar”. Não vinha aquela coragem, aí levei isso para o meu depoimento, e nós pegamos isso como um conflito central e jogamos para o depoimento dos personagens. Como era um espetáculo que falava sobre juventude, um espetáculo jovem, então, era um tema que tinha tudo a ver discutir. Enfim, acabou que minha personagem era a Marina das quadras, uma garota que jogava basquete (eu jogava basquete antes de começar a fazer teatro; joguei profissionalmente e parei porque machuquei o joelho e comecei a fazer teatro). Então, minha personagem era a Marina das quadras, jogava basquete e tinha o sonho de contar pros pais que era lésbica; tinha o sonho de poder ser

13. Dani faz referência à criação da Trilogia “Dos Desmanches aos Sonhos” (2011-2014) da Cia. Os Crespos, formada pelos espetáculos: “Além do Ponto”, “Engravidei, pari cavalos e aprendi a voar sem asas” e “Cartas à Madame Satã ou me desespero sem notícias suas”.

quem ela era, nos espaços que ela mais gostava de estar, com as pessoas que ela mais amava. Era a minha vontade, ou seja, era a minha figura ali, quase inteira dentro de cena.

**Mariana Senne** - (...) Então comecei a me apaixonar por um campo mais político e mais da reflexão crítica... não quero dizer que a abordagem somática não seja política, porque ela pressupõe uma liberdade, a minha vida melhorou muito depois da educação somática que eu passei. Aqui ainda mais, quando você mora um pouco na Alemanha<sup>14</sup>, na Holanda agora, uma coisa meio: “nos-sa pessoal, vocês não têm nenhuma experiência corporal”! Ninguém desvia, as pessoas se batem; não tem corpo, é só cabeça; uma cabeça enorme que pensa, que dialoga, que argumenta, mas corpo, inexistente. Agora tá todo mundo mais esperto por causa do Corona (Vírus); mas é aquele corpo tanque, preparado pra guerra! Então, comecei a ter outros campos de interesse, e a me questionar: “por quê eu não tinha mais vontade de me aquecer?”. Meu aquecimento era fumar um cigarro e ler um artigo que eu estava precisando ler até o final, porque me dava uma questão teórica muito fundante para entrar em cena aquecida daquele fogo, daquele vídeo no Youtube... Então, eu falava: “põe a Kimberly”<sup>15</sup>- não sei se vocês viram essa menina... maravilhosa né?! Quando rolou agora o (movimento) Black Lives Matter, que tem uma mina maravilhosa que chama Kimberly, que explica porque os negros nos Estados Unidos estão detonando as lojas, e porque eles estão em fúria; ela simplesmente vai na história, porque aconteceu isso e aquilo e ainda estão perguntando porque eles estão em fúria. Então, comecei a perceber que eram outras coisas que me aqueciam; outras coisas que, obviamente, tinham a ver com os materiais. Comecei a perceber que tinha um outro tipo de aquecimento, um aquecimento da vida, que você está ali na vida, na loucura da vida; e que tem várias coisas que acontecem que você está tão em fúria, que fala: “agora é o momento, agora eu estou prontíssima pra entrar em cena, pra responder”. Então [...] não sou uma atriz que pertence ao “time dos melhores atores da cidade de São Paulo”, esse dream team, que a gente brinca um pouco. Não faço muito parte, porque acho que... assim como eu também não fazia muito parte do grupo que foi pra novela na época da EAD. Porque, em algum momento, você fala “ah, a Mariana é muito política”, tem uma certa... Enfim, não sei... Na verdade, eu aqui, trabalhando aqui na Europa, tenho sido um pouco... tenho problematizado um pouco essa dinâmica. Ser uma performer aqui, imigrante, e o que está em jogo... Enfim, mas aí acho que é uma outra discussão.

**Naruna Costa** - (...) Ultimamente, tenho feito coisas que dialogam muito com a nossa realidade atual. Então, às vezes constatar o absurdo das coisas atuais em cena me abala, me desestrutura. Isso pode ser na troca, na cena com outra pessoa. O modo, o olhar é tão vivo que me tira dali para me colocar no aqui e agora, no Brasil de hoje [...]. Faço muito a “Cena da Paz”<sup>16</sup>, que é uma cena do

14. A atriz Mariana Senne reside em Berlim (Alemanha) desde 2014.

15. O vídeo que Mariana menciona, intitulado “How can we win” traz a autora americana Kimberly Latrice Jones conhecida por ser co-autora do livro “I’m Not Dying With You Tonight”, foi publicado durante os protestos contra a morte de George Floyd em 2020 nos E.U.A. O vídeo pode ser visto no link: <https://www.youtube.com/watch?v=llci8MVh8J4>

16. A cena citada é realizada por Naruna Costa a partir do texto de Marcelino Freire intitulado Da Paz, e pode ser vista no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=2g7DHBABd->

“Hospital da Gente” (nossa primeira peça - do Grupo Clariô), e que fala dessa questão do genocídio da população negra no Brasil. É algo avassalador entender que faço essa peça há quinze anos e ainda acontece, ainda faz sentido fazer. Que droga! [...] Ultimamente, a sensação que mais me desestabiliza é essa constatação de que estamos vivendo nesse absurdo, que às vezes nem o teatro dá conta [...] É claro que a gente usa a nosso favor, mas não acho isso legal. No ensaio de “Buraquinhos”, a gente falava muito disso. Montamos essa peça, escrita pelo Jhonny Salaberg, encenada por três atores negros jovens (Ailton Barros, Clayton Nascimento e Jhonny Salaberg), que eu dirigi em 2018. A peça conta a história de uma criança que vai comprar pão e é perseguida pela polícia; mostra a trajetória dela e os tiros que vai levando no caminho, passando por diversos países e lugares diferentes. É um olhar super poético. Nos ensaios, eu conversava muito com o Jhonny sobre como achar o exercício de contar uma história que representa tanto a vida desses três meninos, negros, periféricos e que têm medo da Polícia Militar. Como contar tudo isso sem que afete a sua própria experiência, e chegue na plateia? É um grande desafio para nós, artistas, falar sobre o país de hoje de uma forma que comunique a todo o mundo.

**Danilo Grangheia** - Se, pra mim, aquele jovem que começou o teatro e que não via tanto encantamento porque não entendia, não estava em sintonia ou estava desatualizado em algum lugar na relação com o que via; acho que todos esses artistas que hoje me movimentam e que me movimentaram lá atrás, é também porque bateu uma cumplicidade no tempo; do que estava sendo feito e do que eu queria ver, ou ao que meu olhar estava atento. Lembro que vendo a Cia. dos Atores, tive a dimensão daquilo que um ator é capaz, onde ele pode chegar. Outro cara que foi fundamental na minha história foi o (diretor) Marco Antônio (Rodrigues). O Marco dirigiu duas oficinas durante meu percurso na EAD. Ali já houve uma afinidade, que além de estética, era uma afinidade de pensamento. O Marco me deu uma dimensão que me abriu para além do encantamento de como se resolve tecnicamente as coisas no teatro; o Marco me deu uma dimensão pública da coisa. Ele trouxe uma perspectiva política para o teatro, e isso me formou. Como a (diretora e professora) Tiche Vianna também. A Tiche me deu uma dimensão muito ampla de até onde se pode ir com o que a gente faz, e como o teatro pode servir às discussões que, de fato, movimentam a gente; coisas que vemos no mundo, no nosso dia-a-dia, com nosso próximo, com as pessoas com quem ensaiamos, com as pessoas com quem a gente troca ideias. Essas são algumas pessoas com quem tive um momento muito feliz, de poder abrir os olhos. Da mesma forma como foi meu encontro com o (palhaço, ator e diretor) Dagoberto Feliz. Não sei exatamente se é estilo, sabe? O Marco tem essa relação com o texto muito presente, e tem uma ideia interessante sobre a repetição que traz a excelência. Só que o Dago(berto) é muito mais caótico, porque ele tem o pensamento do palhaço; ele traz o imprevisível que serve aos palhaços. Embora a gente respeite o texto, tem uma coisa do imprevisível da cena que é muito bem-vinda na estrutura do espetáculo: dois palhaços<sup>17</sup>. Então, partíamos desse pressuposto de que quanto menos soubéssemos no que ia dar,

DI&t=28s

17. Alusão ao espetáculo “Palhaços”, de Timochenko Wehbi, com direção de Gabriel Carmona e atuação de Dagoberto Feliz e Danilo Grangheia. A peça estreou em 2005 e realizou apresentações até 2015.



melhor. A gente sentia que (a peça) “Palhaços” tinha uma estrutura em que não dava pra sossegar. A gente sempre se provocava, no sentido de criar problemas pra nós.

**Sofia Botelho** - O que é um ensaio bom para vocês?

**Vinícius Torres Machado** - E o que tira o tesão no ensaio? Vocês ensaiam em um ensaio ou atuam no ensaio?

**Naruna Costa** - Nossa, ensaio é horrível né? (Risos). Eu vejo o ensaio como se eu estivesse num abismo: ou você se joga de uma vez, ou você nem vai. Eu gosto muito do combinado, quando todo mundo pega na mão e se joga junto; esse é o ensaio bom pra mim. O que me incomoda no ensaio é quando alguém fica com o pé atrás; eu me sinto ofendida por ter me jogado e a pessoa não.

**Denise Weinberg** - “Ah, mas aí eu tenho que obedecer à ordem do diretor?” - Isso é babaquice, não é obedecer, é entender e trazer uma coisa que tem a ver com o que ele tá falando, sabe? De surpreender: “Olha eu pensei isso em casa, será que isso é legal?”. Vamos analisar, vamos experimentar, experimentar; experimentar para jogar fora; joga-se latas, toneladas de lixo fora durante os ensaios. Os ensaios são para isso, não são para mostrar serviço. Na televisão, você mostra serviço; não tem tempo para ensaiar. Mas no teatro, o barato é o ensaio, a experimentação; é por isso que a gente é viciado; a gente é viciado nisso. Eu pelo menos sou; sou adicta em trabalhar no ensaio. Se não tem ensaio para mim, não tem a menor graça. Eu faço televisão para ganhar dinheiro, mas o prazer (é), assim, meio por cento, porque é tão fugaz, é tão nada. E no teatro você está ali; você em contato com o outro. Essa contracenação de pegar, como eu trabalhei em grupo durante vinte e cinco anos no (Grupo) T.A.P.A. a gente fazia muito isso. No processo de ensaio, um fazia o papel do outro; a gente trocava, mesmo sabendo que já estava com os papéis escolhidos, mas nós trocávamos. Por exemplo, muita coisa do “Vestido de Noiva”<sup>18</sup> que eu fiz, eu peguei do Guilherme Sant’anna, ator do T.A.P.A. que fez a Alaíde por mim; eu olhei umas coisas que ele me mostrou e apontou. Eu não olhei com o olhar de invejinha, mas com o olhar de sugar, de aprender: “Puxa isso que ele tá apreendendo; olha o que ele está apresentando, isso aqui é interessante, essa intenção é interessante”. Esse tipo de troca aberta... Eu já vi gente em ensaio que, quando o outro tá ensaiando, a pessoa sai da sala “porque não sou eu”. Gente, o que é isso? Você tem que estar ali; você está contribuindo, isso é um pensamento egóico - “Ah, mas não sou eu que to fazendo, então não me interessa, não to experimentando”. Em aula, se vê muito isso; eu sempre falo isso em aula: “Presta atenção, o que eu to falando para ela, de repente, cai a ficha para você, sem você precisar ter ficado exposto. Aproveita seu bobo”. Porque você está aprendendo por tabela, sem ficar com a cara pra chutar; o outro tá te ajudando a entender. Esse é o barato da educação, do aprendizado, né? A gente deveria ir para escola para isso, não para botar uma professora lá na frente, falando “ $2 + 2 = 4$ ”. A gente deveria ir para trocar o que você pode me dar que é melhor do que o outro; nisso vai se formando um amálgama de coisas que vieram daquele trabalho em conjunto, daquele trabalho em equipe, com todo mundo.

18. A montagem de “Vestido de Noiva”, de Nelson Rodrigues, do Grupo T.A.P.A., com direção de Eduardo Tolentino, estreou em 1994.

**Luah Guimarães** - [...] É delicado, entende? Eu acho que essa geração que está vindo, eu não tô falando do não engajamento, que isso me deixa nervosa, do comprometimento e do engajamento com o objeto, com o tema, eu acho que tem que passar por tudo, viu gente? Passar pelo corpo, passar o espírito, passar e atravessar e trazer isso pra vida. Mas, acho que eu pertencço a uma geração, talvez, do sacrifício; uma geração que passava dos horários de ensaio; uma geração que estava sempre querendo, parece, que... Veja se vocês me entendem, se vocês já pegaram alguém assim, vocês vão reconhecer: você precisa dar mais, precisa dar mais, precisa dar mais... sabe? Hoje, eu entendo que a peça vai ficar pronta no dia da estreia, mas que na verdade ela vai estar bem boa no último dia de temporada. Que a gente precisa ter um pouco mais de calma; a gente pode deixar aquele ator, aquela atriz, um pouco mais naquele: “Olha, você está entendendo qual campo que você tem que ampliar? Olha, tá vendo esse trecho, você pode trazer mais temas!”. Talvez o (diretor russo Adolf) Shapiro tenha me ensinado isso. O Shapiro dizia: “Luah, você não entendeu ainda o tema da mãe e do filho, da distância de três anos de separação” - às vezes, ele dizia para mim - “Você não pegou esse tema aqui dessa fala, tá bom?” Aí, eu olhava pra ele, e falava: “Este tema aqui da fala..?” que tava na cara que eu não tinha pego, se não, na hora saberia do que ele estava falando.

**Vinicius Torres Machado** - Luah, o que você acha dessa experiência no espetáculo “O Idiota”<sup>19</sup> ter sido também uma criação de um tipo de processo? Qual é a diferença entre um momento em que você cria um processo, e o momento em que você aplica o processo? Isso daí se altera, você acha? Porque fiquei imaginando esse momento que, para além da cena, é o momento de criarem não apenas uma cena, mas alguma coisa. É diferente estar criando um grupo, também, né? Assim, se arriscando junto. Então, essa experiência de ensaio na criação de um processo, e essa experiência de ensaio na aplicação de um processo, como você vê isso?

Luah Guimarães - Acho super importante quando um coletivo desenha o esqueleto do processo juntos. Sinto que é, um pouco, desenhar um esqueleto. Ele é intuitivo ainda; nele, você tem uma espécie de sondagem. Então, você propõe “vamos por aqui”, e aí vamos ter essas travessias e improvisos, que não eram previstos, foram pedidos. A (diretora) Cibele (Forjaz) comprou a briga para provocar o (dramaturgo) Vadín (Nikitin), porque ele estava escrevendo pouco; conseguindo colocar pouco no papel. Ele precisava ver os atores para colocar no papel. Depois, acabou não acontecendo, porque tivemos questões pessoais, de saúde mesmo. Acho que todo projeto tem surpresas no meio do caminho que se impõem. Então, por exemplo, a gente foi fazer a *Animalidade*<sup>20</sup>, a gente não sabia que iria precisar treinar, né? Então tinha que passar por ela, vinte minutos que fosse. Porque ela acendia um monte de coisas; conectava corpo e espírito;

19. O espetáculo “O Idiota”, criado a partir do livro homônimo de Fiodor Dostoiévski, foi realizado pela mundana companhia, com direção de Cibele Forjaz e colaboração dramaturgíca de Cibele Forjaz, Luah Guimarães e Vadín Nikitin; Estreou em 2010 e realizou apresentações até 2012 em diferentes cidades brasileiras.

20 A *Animalidade* é um treinamento corpóreo para atores e atrizes desenvolvido pela preparadora corporal e bailarina Lu Favoretto em conjunto com o elenco. Para maiores informações sobre esse procedimento, ver: “*Animalidade na mundana companhia: vestígios de uma experiência no espetáculo O Idiota - uma novela teatral*”, dissertação de Mestrado de Luah Guimarães.

você já ficava antenado para começar o processo de criação das cenas. Então, se eu soubesse disso, por exemplo, na escola, que tudo tem uma espécie de processo; é como se a gente fosse trabalhar em camadas; é tipo cozinhar [...] A gente vai entendendo as coisas, uma espécie de inconsciente que vai mostrando para a gente o projeto. Gosto muito dos (procedimentos dos) études, de Stanislavski, nos últimos anos dele. Quando vou falar sobre os études do Stanislavski, mas do ponto de vista do (encenador pedagogo russo) Anatoli Vassíliev, da sua pedagogia, desse outro diretor russo vivo; tem um negócio que é assim, uma espécie de formulação: “Você tem que chegar em uma espécie de formulação da obra, como ela começa e como ela termina”. Então, tem um olhar que aponta para o final. Mas, gosto também de imaginar que quando você entra para um processo, você tem uma espécie de formulação coletiva que vai nascer do tempo presente com a obra... É simples o que estou falando, vocês já sabem disso. Mas, gosto muito de imaginar que essa formulação não está previamente dada no primeiro dia de ensaio, porque a gente ainda vai descobrir o que é que nos move, o que é que está nos movendo. Então, tem uma formulação que é da obra, do autor e de seu tempo, e uma formulação que é atual; por quê essa obra está sendo feita aqui agora, nesse momento? Acho que essa formulação, pensando em um coletivo, precisa ser bordada e costurada durante o processo de ensaios. Fico imaginando uma agulha entrando em uma pele e saindo, como se estivéssemos nos costurando, no espírito entre nós; porque aí acho que ninguém abandona o barco também. Porque, quando você gesta isso como uma pérola, as pessoas não abandonam o barco; quando você está criando um negócio muito potente, independente de acerto ou erro, de críticas, do que os outros vão falar, do que os outros vão pensar etc.

**Fernanda Faran** - Luah, quais você acha, se existem, as maiores ou melhores contribuições que um ou uma artista podem oferecer para a direção durante o processo de ensaios?

**Luah Guimarães** - Acho que é pensar o processo junto com o diretor ou com a diretora; entender o caminho que está tomando. Primeiro, que cada Ser Humano, cada diretor e cada diretora, são bem diferentes uns dos outros. Então, se abrir é muito importante, e o mais gostoso é se abrir desvendando um caminho novo [...] É ridículo o que vou falar agora, mas (quero) ser pontual [...] Acho que estou falando dessas coisas muito simples, mas estou falando porque tenho pensado muito em dirigir. [...] Tenho sentido que você tem que, rapidamente, compreender os caminhos da direção. Gosto de pensar que o diretor/ a diretora são parceiros/parceiras, que estão lá, prenhes e grávidos de perguntas, e as perguntas deles vão me mover, vão me movimentar. Teve uma época em que trabalhei com gerações mais velhas do que eu, e agora, quero trabalhar com gerações mais novas. Eu levei muito tempo para entender que, quando o diretor ou a diretora estão dizendo “não, não é isso” [...], não significa eu jogar tudo fora e começar tudo do zero no dia seguinte. Significa que eu preciso reformular o que estou incluindo, e devolver de outra maneira para a direção, entendeu? O (diretor e ator, um dos fundadores do grupo LUME) Luís Otávio Burnier (que já faleceu) chegou um dia para mim, na aula dele na Unicamp, e falou assim: “Nossa, você fez uma bêbada muito interessante! Uma bêbada tatatata e tatatata

muito interessante”. Na hora, fiquei com muita raiva dele, porque não tinha bêbada nenhuma. Estava nascendo alguma coisa dentro de mim, fisicamente, mostrando para ele coisas que - eu juro por Deus, que esse movimento que acontecia em mim tem na Nastassya Filippovna (personagem de Luah Guimarães em “O Idiota”), tem na Marie (personagem de Luah Guimarães em “Na Selva das Cidades”) -, tem alguma coisa dentro de mim que eu ainda, é tipo isso aqui (gesticula com a mão direita), que ainda vibra dentro de mim. Só que eu mostrei bruto para ele; joguei a tinta na tela e falei: “é isso aqui”. Só que na época eu usava meia furada, não sei o quê, entendeu? Você imagina, gosto zero! Ai ele falava: “Nossa, adorei a sua bêbada. Que bêbada!”. Ou seja, às vezes, chega todo lá com uma proposta, e se vier um não, não é que a pessoa está falando para abortar. É olhar por um outro ponto de vista, e ver onde que a merda se deu. Mas, eu vou falar sério. Hoje, eu Luah, o que a atriz pode contribuir de verdade: chegar antes de começar o horário do ensaio; se preparar, se arrumar; levar um olhinho, é, eu tenho essa relação com o óleo, alguma coisa tem que passar pela minha pele para começar a cheirar, gestar esse lugar da criação. E é isso, começar um processo de aquecer; é se limpar um pouco do que aconteceu no dia, para o negócio começar. Cada vez mais, a sensação é que eu gosto muito dessa parceria (atriz-direção). Então, pergunte para o diretor, para a diretora. Perguntar, dizer o que aconteceu, né? Porque, às vezes, você pensa o processo para um ator ou uma atriz. Sabe aquele conto de Tchekhov chamado “A Enfermaria”? O Shapiro, que é esse diretor russo que a gente trabalhou, falava muito isso para mim: “Luah, você está percebendo? Eu dou um remédio para cada ator. Então os atores não são iguais, e eu gosto da diferença. Não gosto de equalizar, de deixar eles iguaizinhos, entendeu?”. Tem teatro que quer uma linguagem bem precisa como resultado. Não estou criticando ninguém, não. O que acho é que a gente tem que ficar muito atentos e atentas, porque a natureza de cada ator e de cada atriz respondem de maneiras diferentes ao processo que está vindo. Então, também contar; falar um pouco, no sentido de que “olha, não peguei o fogo que estava precisando pegar”. Por exemplo, tem aquelas idiosincrasias, né? O Shapiro, esse diretor russo, a gente fez o projeto em doze semanas, a montagem<sup>21</sup>. A gente criou outro momento para se encontrar com ele; mas como era caro ficar muito tempo com ele no Brasil, a gente foi ficando dez dias com ele; depois oito, nove dias com ele, para os estudos; e depois, doze semanas de ensaios, para a montagem. Deu muita confusão o processo do ensaio, de levantar a peça no palco [...] A gente pedia para o Shapiro, dizendo que ele estava fazendo um processo de ensaio muito quebrado, no sentido de quebrando o fluxo dos atores. Eu ficava muito de fora; entrava em cena muito pouco, então, observava demais. O que acontecia era que ele estava querendo muito essa costura de “temas”. Então, a cada fala, você chega nesse tema, nesse tema, e acabava que os atores não tinham experiência no fluxo da cena. Teve um dia que eu cheguei e falei “Shapiro, fica no hotel”. Olha o que falei, eu, para o diretor russo de não sei quantos anos. Eu falei: “Acho que você não está entendendo que a gente está precisando fazer a peça em fluxo”. Ele falou: “Do que você está falando?” - e eu falei: “A gente não está passando a peça, e eles estão precisando fazer a peça toda. Você está brecan-

21. Luah está se referindo ao processo de criação do espetáculo “Pais e Filhos” realizado pela mundana companhia a partir do livro homônimo de Ivan Turguêniev, com dramaturgia e encenação de Adolf Shapiro, com estreia no SESC Pompéia em 2012.

do o fluxo deles para ter o aprendizado”. Eu não sei se é uma espécie de treinamento muito nosso do Brasil; fiquei até curiosa se eles lá treinam isso melhor em pequenos circuitos, se são mais práticos em treinar isso em pequenos temas, pequenos fluxos. Mas, enfim, ele não aceitou. Uma hora tentei enganar, falando: “faz assim, olha: janta...”, que ele tinha dois períodos de ensaio e uma hora ele queria zerar; voltava para o hotel para encontrar a gente de noite, porque era pouco tempo. Eu tentei assim: “janta”, para pegar os atores e passar a peça em fluxo. Ele sacou e não deixou. Tem essas coisas que acontecem; e tinha um problema ali sério, de comunicação, da língua [...] Enfim, acho que nós precisamos nos preparar para um ensaio, e eu tenho cada vez mais notado que o diretor e a diretora se preparam. Uma coisa eu aprendi antes da mundana companhia, que não tinha muito disso, os problemas lá eram de outra ordem. Antes da mundana, trabalhei com a (diretora) Beth Lopes e com a (atriz e diretora) Lígia Cortez; fui começando a desvendar as mulheres como diretoras. Eu sinto que a gente não pode fazer um rompimento, e os atores e atrizes têm uma importância nisso, um rompimento no diálogo entre a equipe. Acho que os atores e as atrizes têm uma função muito especial, até porque estão trabalhando o corpo e a energia, irradiando e limpando aquele espaço todo dia; eles têm uma função muito importante de unir as equipes, fazer essa união. Porque, inclusive em muitos projetos, tem um tema ficcional, e esse tema começa a aparecer na peça e na relação entre as pessoas. O tema aparece, e a gente precisa estar antenado que a “pemba” está aqui. O Zé Celso chama de “pemba”: a “pemba” apareceu aqui no grupo, e o Zé Celso é um diretor que muitas vezes traz a “pemba” para cá; porque a “pemba” tem que estar enraizada nas pessoas. Sinto que o diretor e a diretora ficam muito solitários. É uma solidão que chega em um determinado momento, e a sensação que tenho é que a gente vai colocando neles a figura do pai e da mãe. A gente vai colocando essa figura de autoridade, esperando que o outro diga que vamos começar o ensaio. Como em um processo a gente tá sempre querendo uma espécie de horizontalidade, então esses hábitos, cabe a todos nós pensar sobre tudo isso. É a gente que quer fazer juntos aquela “pemba” acontecer, certo? E a gente é um saco, a gente reproduz instantaneamente. Aparece uma figura que diz: “Gente, vamos por esse caminho” e todo mundo manda pegar o cajado, para seguir atrás. Mas não, o cajado é de todos.