

Gravação: tdm49_O mercado de cenas curtas

Duração do Áudio: 01:42:58

Legenda	
(-)	Comentários do transcritor
(00:00:00:00)	Marcação do tempo onde inicia a fala
[inint] [00:00:00]	Trecho não compreendido com clareza
Ahãm, uhum	Interjeição de afirmação, de concordância
Ãhn	Interjeição de dúvida, de incompreensão, ou pensando
Hã	Interjeição que exprime que o interlocutor aguarda a continuidade da fala da outra pessoa
Tsi-tsi	Interjeição de negação
TEXTO EM CAIXA ALTA	Palavra ou expressão pronunciada com ênfase
Hífen	Palavra dita de modo silábico
Orador A	Gustavo Heineken
Orador B	Janaína Melo/Janaina Nana
Orador C	Ana Flávia Garcia
Orador D	Daniel Landim

Narração: Este projeto é realizado com os recursos do Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal.

Orador A: Olá, gurizada. Sejam todos bem-vindos ao Trabalho de Mesa. Este é o programa número quarenta e nove. Eu sou o Heineken, o seu host particular, privado e público, aqui do Trabalho de Mesa. O seu único podcast sobre teatro desse país. E hoje vamos conversar sobre um assunto que, talvez, seja completamente diferente do que a gente vem colocando nesses últimos tempos. Mas no fim das contas, depois desse programa, você vai ver que tem tudo a ver. Porque a gente trouxe não só duas pessoas especialistas nesse assunto, como também trouxemos o nosso... a nossa. A nossa, na verdade, a nossa oficialidade completa. A nossa... o nosso pensamento total aqui, formatado, familiarizado, configurado na forma de uma pessoa. E vocês vão ver como é que esse programa vai ser arrebatador de cabeças no final de tudo. Por isso estamos aqui hoje, com a nossa convidada maravilhosa, que veio com uma tentativa de nos ajudar a tentar entender essa parada toda. Como vocês já viram pelo título, Janaina Melo.

Orador B: Alô, alô, galera da podosfera Teatro de Mesa. A conversa vai ser sobre cena curta. O tema é sobre cena curta, mas a conversa vai ser longa. Acompanhe aqui a gente. Fique aqui que vai ser muito legal, galera.

Orador A: Tá vendo? E como vocês, talvez, já escutaram pela risada. E, claro, vocês já leram na descrição. Tá aí, não é segredo pra ninguém. Como eu disse: a moralidade, a formatação mental. A nossa moral. O que traz o nosso momento pra gente saber o que existe. Senhorita, senhora maravilha, Ana Flávia Garcia.

Orador C: Ah, sempre essa introdução elogiosa. Eu fico assim, num estado... minha autoestima três por cento, cada vez que eu venho gravar esse programa. Oi podosfera, estamos aqui com esses convidados maravilhosos pra falar desse tema incrível, que eu tenho certeza que vai ser superinteressante pra todos. Estamos só começando.

Orador A: E como é de costume do Trabalho de Mesa, porque a gente tem essa coisa de realmente trazer sempre pessoas técnicas, pessoas mais envolvidas na parte prática, não só teórica também. A gente já tem isso de costume. A gente trouxe também ator, atrizes, produtores né? Então hoje estamos aqui com um elenco maravilhoso. E ele veio integrar essa ideia para conversar com a gente. Queridíssimo, maravilhoso de estar aqui. Eu já quero agradecer imensamente mesmo, vocês terem se deslocado de onde quer que vocês tenham vindo, pra vim pra cá, pra conseguir gravar com a gente. Querido Daniel Landim.

Orador D: Fala Gustavo, fala comunidade podosférica. É um prazer estar aqui. Bora falar sobre cenas curtas, que é um retrato de uma longa caminhada né? Vamos lá. Bora, bora. Bora, bora.

Orador A: Sim. Maravilha. Então gurizada, como vocês já perceberam, a gente obviamente vai falar de cenas curtas. Mas antes da gente entrar nesse assunto, a gente precisa ouvir o recadinho da nossa querida bilheteria. Henrique bota a música bonita, por favor, vai. Então gurizada, é o seguinte: no episódio quarenta e cinco do podcast Sala de Edição, um dos mais fantásticos podcasts – já lá livre e gratuito pra eles, porque eles merecem – um podcast maravilhoso do Sala de Edição, eles fizeram uma conversa com a Ana Paula Sousa, que é uma das mais especialistas. É uma mulher que estudou pra caramba sabe? Mestrado, doutorado; sei lá o que mais, de parte teórica da ANCINE e de arrecadação de dinheiro para o cinema brasileiro. E discutiu muito profundamente assim, sobre a forma que o cinema brasileiro pode ou não, enfim, o programa é maravilhoso. Eu vou deixar linkado. Vocês têm que assistir. Mas o ponto que eu quero chamar a atenção é que lá no meio do programa, como quem não quer nada, ela soltou uma frase que me veio na cabeça. Eu falei: hã? O que é isso? ela, de repente, chegou e disse assim, a senhorita, a senhora Ana Paula Sousa disse assim: aí também a gente tem que pensar se o cinema brasileiro precisa ter duas horas sempre. Se efetivamente o filme que as pessoas estão correndo atrás, a gente precisa chegar nessa duração gente? Isso é importante? E aí enfim, a conversa não foi pra esse lado. Porque a conversa era sobre ANCINE, sobre... enfim. Mas eu fiquei assim: hã? Olha, olha aí. Tá começando. E a gente tinha e tem esse tema sobre cenas curtas. E aí fica aquela coisa, quem já trabalhou na área de cinema e também já trabalhou na área do teatro como um todo, sabe

que quando você tem um material menor é um pouco mais fácil de você comercializá-lo. Mas ao mesmo tempo é muito mais difícil de você distribuir né? Ter um material pequeno, teoricamente seria mais fácil de vender. Mas não necessariamente isso acontece. Porque também eu acho que ao longo das faculdades, ao longo das formações que os artistas têm na vida, fora ou dentro das universidades. A gente... a gente não tem muito o costume de pensar em coisas curtas, em pílulas pequenas. A gente meio que tá acostumado com uma parada épica né? Teatrões, peças com quinze elencos. E coisas gigantescas. E coisas com uma venda gigantesca. E claro que isso chama a atenção. É mais fácil você conseguir um grande elenco, cheio de estrelas, uma coisa gigantesca e conseguir um grande patrocínio. Do que você ir: eu tenho o meu monólogo, que dura dez minutos, cinco minutos. Então, onde você vai enfiar esse negócio? Como que se distribui isso? Porque você pode ter uma peça ou um filme que tenha um orçamento curto, porque são poucas pessoas envolvidas né? E o trabalhão que vai dar pra ter feito isso, teoricamente seria mais fácil de distribuir. Mas não é exatamente isso que a gente enfrenta. E, paralelo a isso tudo, também tá – pra quem já vivenciou a parte de produção, quem já teve que correr atrás de dinheiro – sabe que quanto maior o elenco, menos todo mundo ganha né? A ideia é: vamos diminuir a quantidade de gente trabalhando. Porque o valor que veio pra gente montar esse espetáculo é “x”. Então a gente tem que ter, pelo menos, “x” pessoas ou então, menos 5x dentro do nosso elenco. Senão, cada um vai começar a pegar menos dinheiro. E aí esse é um lance também que rola na discussão. E por isso que o Trabalho de Mesa né, que é esse podcast que vem falando, levantando problemas e levantando questões sobre o fazer teatral, o fazer artístico, o fazer cênico como um todo; a gente quer discutir com você, ouvinte. Pra você também pensar quantos curtas-metragens você tem assistido? Você escuta? Você costuma ir atrás de peças curtas? Você é daquelas pessoas que vê o tamanho da peça antes de escolher se vai assistir ou não? Você pensa: ah não, duas horas de peça? Ah, não vou não. Eu não vou dar conta não. Ou você é daquelas pessoas que pega o celular quando já tá passando de uma hora? Será que é você uma dessas? Então tá aqui. Esse é o momento pra gente refletir sobre isso. Pra isso a gente trouxe essas pessoas maravilhosas. Mas antes de eu ficar aqui nesse monólogo gigante, falando um monte de bobagem, talvez seja melhor a gente entender quem são os nossos convidados, pra saber que gabarito, a gente veio com esse pé na porta. Que a gente vai entrar nesse assunto. Então, queridíssima Janaina Nana. Então, queridíssima Janaina Nana, por favor. Quem é você? Quem é você na vida?

Orador B: Ai, meu bem. Olha: eu tô fazendo terapia pra descobrir. Mas nesse momento eu posso falar de algumas coisas que eu reconheço. Eu sou Janaina Melo. A Janaina Melo é a produtora a Nana é a atriz. Elas coabitam os mesmos espaços nessa existência. Então, eu sou... a minha formação, assim, a minha profissão né, registrada, eu sou atriz e sou produtora, gestora e realizadora cultural né, já há algum tempo. Eu sou formada em Produção Audiovisual e Cinema. Então essa é a minha formação oficial né? Fora as outras intitulações que são dadas, assim, a esmo né? É. Resistente, louca, ninja.

Orador A: Você fez a faculdade de Audiovisual e Cinema lá na PUC do Rio Grande do Sul?

Orador B: Isso. Eu sou de lá, eu sou natural de lá. Eu estou há dez anos...

Orador A: Porto Alegre?

Orador B: Porto Alegre.

Orador A: Então não é gaúcha. É porto-alegrense?

Orador B: Não, não. Pois veja: eu fiz a migração natural de quem nasce no interior, numa província e vai para a capital em busca dos sonhos, das artes.

Orador A: Qual província que você nasceu lá?

Orador B: Ijuí.

Orador A: Ijuí?

Orador B: Ijuí.

Orador A: Caramba. Não conheço.

Orador B: Perto das Missões né? Seis horas de distância da capital.

Orador A: Eu pergunto isso, porque a minha família veio de Pelotas e Canguçu. Interiorzinho ali, quase na bota, no final no interior do Rio Grande do Sul, no Uruguai já quase.

Orador B: Ah é. Ali mais fronteira né?

Orador A: É. É.

Orador B: A minha região ali é das Missões. É mais fronteira com Argentina.

Orador A: Argentina.

Orador B: Mas fica mais ali no meio, uma imigração bem alemã né? E...

Orador A: Aí depois tu mudaste pra Brasília?

Orador B: Sim. Há dez anos. Vai fazer dez anos. Em dois mil e dez eu aterrissei aqui nesse cerrado. E aqui já plantei meu pé de erva né? Erva mate, que fique bem claro. E aqui estou. Já sou – me sinto – já sou candanga. Já tenho assim, trabalhado muito, tenho... e Brasília é muito interessante, porque assim: aqui em Brasília que eu adentrei mesmo na... na questão da produção né? Chegando, estrangeira, nesse território. E aí entendi que tinha que né, segurar as rédeas dos cavalos e mandar ver, pras coisas acontecerem né?

Orador A: Legal.

Orador B: Então tenho trabalhado muito com produção é... tanto de artes visuais quanto artes cênicas, teatro e dança. É... também aqui em Brasília foi onde eu gestei né, e pari um filho muito bonito, que é o Festival ¼ de Cenas, Festival de Cenas Curtas do DF. Que vem também de um... de um... de um lugar onde eu como atriz, estava querendo voltar à cena né? E como vou voltar à cena? Aí fiz um mestrado na UnB, que analisei um processo criativo, que era uma cena curta né, dentro desse processo da pesquisa. E quando terminou o mestrado,

e agora? O que eu faço? Exatamente pra onde eu levo essa pílula, esse experimento, essa pesquisa? Que não tem um formato de espetáculo né, não dialoga com essa... com essa categoria de espetáculo. Mas ela está aí né? Ela existe. E o que eu faço com isso né? Qual o desdobramento? Pra onde ela vai? Aí eu comecei uma pesquisa sobre cenas curtas, festivais, mostras. E aí, em virtude da minha incompetência – que eu digo – porque eu não consegui, eu me boicotei em todos os festivais que eu assinali lá: esse é legal. Esse aqui tem... esse aqui é mais voltado pra pesquisa. Esse é pra experimentação. Enfim, me boicotei. E aí pensei: por que não um festival em Brasília né? Como uma continuidade. Porque Brasília, dentro da minha pesquisa, assim, já existe né? Existem... existem vários já, desdobramentos da cena curta né? Como o próprio movimento do circo né? Que é. São pequenos números. O próprio SESC tinha um festival de... de esquetes né, que foi durante muito tempo. O próprio... aquele projeto que eu achava maravilhoso, que é o Jogo de Cena, que proporcionava a possibilidade das pessoas fazerem a divulgação dos seus trabalhos e apresentarem uma pequena cena.

Orador A: Não existe mais o Jogo de Cena?

Orador B: Não fio.

Orador A: É mesmo?

Orador B: Tá feia coisa aqui fio. Tá feia. Corte, corte, corte. Tesourinhas.

Orador A: Entendi.

Orador B: E... e enfim né, então eu já encontrei isso no DNA aqui de Brasília. E aí resolvi investir né, lançar essa ideia né, pra... pros artistas, pra comunidade. E em dois mil e dezessete o festival nasceu, furando a bolha. Foi lindo. E a ideia dele a princípio é até a quarta edição ser bienal e ser local né, pra fomentar essa produção, essa criação de cenas curtas. Pra gente entender também o que é isso? O que é esse mercado né? Existe uma... vários festivais pelo país. A gente, na primeira edição é... fez até um mapeamento, que disponibilizou pra realizadores de cenas curtas, de festivais de cenas curtas pelo Brasil, pra que eles... inclusive pelo Google né? Pra que eles pudessem atualizar os seus dados né e a gente pudesse disponibilizar. Claro que isso ainda é um piloto né, de algo que a gente quer realmente construir nessa rede, que essa ferramenta possa funcionar e possa funcionar pros artistas né, que queiram investir, pesquisar, se aventurar na cena curta. E existem alguns festivais. Alguns festivais de longa data né? Assim, já com um histórico bem interessante e também com vários vieses. Enfim, a cena curta, eu vejo como um grande potencial de autonomia e também de... da gente pensar essa... a formação de público... me assusta um pouco essa palavra: formar um público né? Mas como dialogar com esse público de hoje né? Enfim, em virtude de tantas tecnologias. E essa questão própria do tempo mesmo né? Como é que a gente se relaciona com o tempo hoje, nessa contemporaneidade. E enfim, gente, aqui eu vou abrir um leque.

Orador A: Maravilha Nana. Não. Mas é isso mesmo. Eu acho que gente tem esse programa né, esse episódio principalmente. Mas o nosso podcast como um todo é justamente essa tentativa de deixar registrado na internet o pensar teatral como um todo. E todas as

especificidades que a gente precisa. E todos os desdobramentos que a gente vem discutindo ao longo desses três anos de temporada, principalmente. Mas a ideia é tentar realmente deixar registrado que esse tipo de iniciativa, esse tipo de trabalho, que tem uma dificuldade de, às vezes, encontrar registro né? Porque, enfim, eu sei que muitos dos artistas, principalmente os que eu me relacionei ao longo desse tempo, desses anos de vida. Eles são excelentes pessoas em cena. Mas eles têm pouca alfabetização digital digamos assim. De poucos registros digitais. E ao longo do tempo...

Orador D: Não fala da minha vida, Gustavo.

Orador A: E ao longo do tempo passam, sei lá, seis, sete anos. Uma cena de espetáculo de teatro maravilhosa fica meio que esquecida também. Então, às vezes é uma necessidade. Eu disse: não, a gente precisa registrar que isso aconteceu né, pra deixar isso presente. Assim, eu acabo puxando muito o Trabalho de Mesa pro cinema porque... por dois motivos. Um: porque eu realmente estudo isso e adoro. Enfim, é uma vertente que eu acho maravilhosa. Mas segundo: também porque os nossos ouvintes, muitas vezes, precisam ter uma noção prática do que a gente tá falando de forma metafórica, abstrata, do que é a cena, do momento em que a atriz chora e desce do olho, então, a emoção que ela colocou, enfim. Então, às vezes fica muito difícil pro público também pegar o que significa isso. Então o filme é uma coisa que eles podem acessar de casa né? A peça de teatro eles têm que se deslocar, ir até o teatro. E às vezes, o teatro é meio efêmero né? E a gente vem discutindo isso, essas diferenças ao longo do tempo, há muito tempo já. Mas e você, Daniel? O que aconteceu na sua vida?

Orador D: Opa.

Orador A: Pra você estar aqui agora, sentado aí? Agora? O que aconteceu?

Orador D: Pois é Gustavo. O que aconteceu? Lá vamos nós. Uhhh. Me chamo Daniel Landim né? Eu faço parte da Semente Cia de Teatro. É uma companhia periférica, com uma estética preta, uma linguagem marginal, que se encontra à margem do Estado, do centro, como a gente costuma dizer né? Que se encontra lá no Gama, que é uma das cidades satélites de Brasília, Distrito Federal. E a gente lá na companhia tem uma pegada né, de um aspecto de linguagem do teatro comunitário, que é um teatro na, pra, e com a comunidade. Então as produções, elas buscam dialogar, como a Jana falou, a necessidade também das cenas dialogar. Dialogar com aquele contexto cultural. Com aquele contexto geográfico que a gente tá inserido né? Sou ator, sou um pouquinho músico, um pouquinho dançarino né? Conheci o teatro na igreja né? Aí Dionísio veio e arrebatou-me, me profanou né? Bebi vinho. Conheci Dulcina de Moraes. E ali né, as portas se abriram né? Hoje eu tô na UnB na minha graduação. Conheci essas duas pessoas maravilhosas. A Ana Flávia eu conheci em dois mil e quinze numa oficina de palhaçaria. Uma mestra querida né? E Jana no Festival de Cena, já no primeiro. Na primeira edição né Jana? Que a gente se conheceu. E participei do festival com um fragmento né, do espetáculo Ator. Um espetáculo nosso, um monólogo, que a gente aborda sobre a vida de Antonin Artaud. Foi a convite de Valdecir Moreira e de Ricardo César, que também são fundadores da Semente Cia de Teatro, são dois pesquisadores, dois diretores pretos, que trazem essa reivindicação preta esteticamente né, e como linguagem pra

nossa... pros nossos tempos de hoje né? E foi um desafio né? E acabou né que a gente né... ganhou.

Orador C: Estamos aqui. Nada mais, nada menos com o vencedor do júri popular e do júri oficial do 1/4 de Cena/2019.

Orador D: E conhecer esse universo da cena curta né foi... foi um grande aprendizado e um grande desafio de como... essa questão: em quinze minutos trazer um conteúdo que se esboça em cinquenta. Mas sem perder a potência, a energia e a vivacidade. E vamos conversar. Bora esboçar sobre isso. Bora poetizar, petrificar, podocastar. Bora com tudo.

Orador A: Legal cara. Sabe que eu acho que eu trabalhei com o Valdecir há muitos anos. Sei lá, vinte anos atrás. Quando eu estava meio que começando a profissionalização mesmo assim. Eu tava decidindo que eu ia viver disso, que eu ia ganhar dinheiro com isso, que isso ia ser meu ganha pão mesmo. E o Valdecir também tava nessa mesma linha. E a gente meio que se cruzou ali cara. Foi um aprendizado maravilhoso. Eu acho que a gente fez dois ou três espetáculos juntos. Se eu não me engano, depois ele migrou ou construiu essa base no Gama né? E tinha também outro grupo no Gama, que era fantástico cara, que era o – eu acho que era do Gama – o Bagagem, se eu não me engano.

Orador C: Era do Gama, o Bagagem.

Orador A: Isso, isso. Nossa... cara, eu sou fã desses caras cara. Eu sou fã. Maravilha saber e ouvir sobre o Valdecir. Pô, foi bem legal cara, que massa.

Orador D: É um... é um mestre. Uma pessoa que eu tenho muita gratidão. Sempre que eu vou falar eu falo dele. Porque foi a partir dele que surgiu esse convite com esse universo aurtaudiano...

Orador A: Ahã. É.

Orador D: E também esse universo desse... desse espetáculo que foi também, para a cena também curta e que, enfim.

Orador A: Eu lembro que eles... eu lembro que o Valdecir e o Ilton uma vez montaram – com o auxílio de um amigo nosso da UnB chamado André Basiti – eles montaram um espetáculo baseado nas pesquisas do Artaud. Era bem no início disso cara. Isso tem bem uns vinte anos, eu acho. Eles montaram um espetáculo cara, lá no Teatro dos Bancários, antes do Teatro dos Bancários ser reformado. Era naquele teatro antigo mesmo. E era tão visceral cara, o espetáculo. O rei e alguma coisa. Agora eu não me lembro mesmo. Faz muito tempo.

Orador D: Faz mesmo. Eu já li. Eu sei qual é o texto. Mas enfim...

Orador A: Isso. E era tão visceral cara, que eu me lembro que eu terminei o espetáculo – eu estava assistindo, eu já era amigo deles e tal – e eu fui tentar... eu nem fui falar com eles depois. Porque eu estava tremendo mesmo. Eu fiquei assim: abarrotado, abarrado. Sei lá como que fala. Sabe? Eu tava assim cara. Entupido de coisas na cabeça. E... nossa... foi visceral. Foi maravilhoso. Maravilhoso.

Orador D: Que axé, que coisa boa.

Orador A: É. É. E sabe uma coisa que o teatro tem de massa, assim né? Quando você tem esse contato com a obra presencial. Você né, ali, tão perto dos atores. Aquilo foi assim arrebatador mesmo. Maravilhoso.

Orador D: Essa magia do né, espetáculo se tornar corpo na gente né?

Orador A: Isso.

Orador D: Encarnar na gente, de habitar, isso é foda.

Orador A: Uma coisa que eu queria colocar pra vocês, que eu acho interessante a gente começar essa conversa. Eu pelo menos; e aí também fiquem à vontade pra vocês discordarem de mim, por favor. Eu sempre tento e tendo a puxar a conversa pro lado do dinheiro, talvez, por uma questão necessária da vida né? Eu evito muito ficar poetizando em cima do fazer e quero mais quantificar o fazer, que é pagar e fazer aquilo gerar dinheiro. E eu acho que isso é uma coisa... é um mérito que a gente como podcast de teatro tem, que é falar do mercado mesmo, para pessoas que vão nos escutar e que estão começando a vida agora, que estão pensando né? Sei lá, agora tem alguém, em algum lugar do país nos escutando. E tá pensando se vai ou não fazer uma faculdade de Artes Cênicas. Se deveria ou não realmente chegar em casa e falar: gente, eu sou ator, sou atriz e quero viver disso. É isso que eu quero fazer. E a gente aqui, meio que cumpre esse papel, de falar olha: existe um mercado, dá pra viver. Você tem essas e essas trilhas pra fazer. Esses e esses perrengues pra passar e tal. Então eu sempre fico pensando nisso. Vocês, principalmente a Nana, que tava nesse lance de... de discussão de criação de um festival. Como que você vê essa ideia de comercializar, vender, quantificar, mometizar uma cena curta? E por que o Festival Cena Curta faz... é... é... faz frente a essa ideia? Você deu pra entender a minha pergunta? Ou ficou meio vago?

Orador B: Não, eu acho que assim, tô seguindo o teu rastro aqui. É que são muitas coisas. Você vai falando e aí já vai também pintando várias coisas na cabeça né? Ah, monetizar isso, fazer render né? Bem, então, é...

Orador A: Deixa eu só te interromper. Desculpa. Monetizar não necessariamente, eu não tava querendo dizer só no sentido do tipo: gerar muito dinheiro. Mas é no sentido disso continuar né? Se você conseguiu fazer, você gastou. Aí você conseguiu fazer outro e ganhou o suficiente pra você continuar fazendo. Ou seja, você continua fazendo. Sabe? Entendeu? Nesse sentido de monetização.

Orador B: Sim, sim. Então, como eu disse, assim: existem vários festivais, né, dessa modalidade, dessa categoria pelo... pelo país né? Então assim: existem possibilidades de você fazer alguma circulação. Esses festivais, eles dão sempre uma ajuda de custo. Que é uma ajuda de custo, porque não é exatamente um cachê né? Se você é selecionado você tem essa ajuda de custo. Alguns são só para os premiados. Outros festivais fazem essa ajuda de custo geral, pra todos os selecionados. Têm festivais que na verdade, você vai mais é investir do que receber qualquer recurso né? E então eu acho que essa cadeia de festivais é uma possibilidade de você seguir circulando com o seu trabalho. Existem outros espaços

alternativos e isso não é assim, tão comum aqui no Brasil. Mas já existem alguns espaços que investem no microteatro, né? Que são casas, que normalmente são casas bares, onde você frui também de outras formas. Mas as cenas acontecem em espaços simultaneamente; várias cenas, de vinte em vinte minutos. Possibilitando que esse público também pague a sua cena e... e desfrute dessa casa de uma forma não convencional, como o teatro né? Existem algumas. Existe um espaço muito bacana, que eu acho que já tem uns quatro ou três anos, eu não sei exatamente, que é em BH, que o La Movida, que sempre faz parceria com o Cine Horto, que é um festival. Que, inclusive, o ¼ de Cena, ele... ele seguiu o modelo do Festival Cine Horto. Que esse ano realizou a vigésima edição né? Então é um festival que... que tem muito essa pegada da pesquisa, então assim: é bem voltado pra essa galera que tá querendo circular, se colocar em movimento. E tem né, um processo aí experimental ou não acabado e tá querendo jogar pra cena né?

Orador A: Ahã.

Orador B: Então eu vejo que os festivais são uma possibilidade né? Esses outros espaços alternativos né, como bares, cafés. Ainda é possível em vários lugares. Em vários estados tem essa... essa cultura de fazer alguma apresentação né, nesses espaços. E... e eu vejo assim, que também a cena curta né, como um impulso pra... pra se desdobrar num projeto mais longo, num espetáculo mais longo né? É como uma carta na manga que você pode ter e apresentar em qualquer... em qualquer espaço né? Quer dizer, em qualquer espaço que aceite né? Porque você tem que, enfim, cavoucar isso. Mas existem. E mesmo na América Latina né? No Uruguai, na Argentina existem algumas casas de microteatro, né? Então, que tem essa pegada mais intimista. Têm outros festivais que são mais micro ainda né? E micro que eu falo, pra um público muito selecionado, pequeno. Madri, que é o berço na Espanha, é o berço dessa ideia do microteatro, existem algumas casas. Então tem caminhos, tem possibilidades com a cena curta. E eu acho que é possível circular e difundir o trabalho.

Orador A: Eu lembrei de uma coisa aqui. Você falando da Argentina. Eu lembrei do Chacovachi. Uma vez eu conversei com ele, o palhaço argentino, que a gente sempre cita.

Orador B: Sim.

Orador A: Ele... ele... Maku, que é uma palhaça maravilhosa. E aí uma vez eu tava conversando com ele sobre trazer espetáculos, levar espetáculos pra fora né, tipo, enfim, fazer... fazer esse rolê, de caminhar com o espetáculo pra fora da sua cidade. E ele falou que a Maku era muito mais esperta que ele. Porque ela tinha um espetáculo que durava dez minutos. Não era falado né? Era todo através de onomatopeias e palavras soltas e tal, não era à base de texto né? Então eles rodavam a Europa. E ela se apresentava em todo lugar né? Alemanha, França, enfim. E ele só se apresentava na Espanha, porque o espetáculo dele era falado e era grande, demorava. Precisava de, sei lá, três iluminações e mais não sei o que, o espaço tinha que ser "x". A demanda do espetáculo dele era maior. E o dela era o espetáculo da mochila. Porque na verdade, na verdade, ela tava nos primeiros momentos, acompanhando ele só. Então ela ia ajudar ele. E aí depois, ela começou a criar um espetáculo que fosse do tamanho do espaço que dava pra ir, como ajudante dele. E aí, no fim das contas, o espetáculo

dela, que era menor, pequeno e cabia menos coisa, ganhava mais dinheiro e se apresentava mais vezes do que o espetáculo principal, gigantão, que eles carregavam quando eles viajavam. Então eles faziam uma turnê juntos, em que ele carregava um espetáculo gigante pela Europa, mas se apresentava em dois países apenas. E ela se apresentava, sei lá, em oito países, seis países, muito mais. Fazia muito mais dinheiro com muito menos esforço, digamos assim, na produção. Porque na pré-produção, obviamente, o espetáculo tenha tido mais difícil fazer.

Orador B: Sim.

Orador A: Porque o espetáculo era todo em cima da questão física e tal. Então também é uma coisa legal da gente pensar, principalmente pra quem tá pensando agora em criar um espetáculo. Pensar nesse futuro assim né? Às vezes, a gente vai com uma coisa na cabeça, que a gente precisa sempre pegar um texto de teatro e entrar num grupo de teatro, fazer parte de um elenco de teatro gigante. E, na verdade, o mercado não tá necessariamente né, aderindo mais essa... esse formato. Tem espetáculos em bares, que são pequenos. Você tem pequenos bares que têm pequenos espaços e que estão eventualmente, precisando até né? E precisando de... de programação cultural né? E, talvez, os artistas não estejam tão pensando nisso, olha: vamos ocupar aquele lugar ali. É diferente a forma de pensar né, enfim.

Orador C: Eu queria pegar a palavra um pouquinho aqui, pensando nessa perspectiva do... do mercado né? E aí a gente fala de mercado como se a gente tivesse de fato um mercado edificado, dentro de uma realidade em que não só ele não é edificado, quanto ele está sofrendo rechaçamento violento, né?

Orador A: Ahã.

Orador C: Então, o que me atrai né? O que faz o meu olho brilhar pra cada... pra cada iniciativa que transgride supostamente uma lógica de um suposto mercado? Porque entendo hoje também, que a gente tá lidando com um mercado absolutamente mutante. E que, sendo ele mutante e metamorfo, a gente pode é... eu acredito – e, talvez essa seja uma utopia, uma poética, fica a critério do freguês decidir – que a gente realmente pode implementar a nossa inventividade nessa formatação desse mercado dado. O quanto ele é etéreo e mutante né? Então, em algum lugar a minha utopia ou poética, entende a possibilidade da cena curta também é... como... como uma saída que não... não tem a ver com novidade. Porque se a gente for pensar historicamente, as esquetes. As esquetes que estavam associadas, que eram produzidas tanto pra TV, quanto pra cinema, quanto pra teatro. Que produziam o teatro de revista né? As pequenas cenas, as cenas curtinhas, que tinham a ver com muita improvisação também. Que era meio que no território meio dos humoristas, dos comedians, das pessoas que é... essas cenas, elas já se manifestavam é... de uma maneira a estarem agregadas coletivamente, formando sim, então, um espetáculo que, em termos de tempo, atende uma expectativa do que seja um show, uma duração de um espetáculo. Esse padrão maluco, uma hora pra teatro, duas horas pra cinema. Sei lá quem inventou essa cronologia. Mas é a cronologia vigente né?

Orador A: Ahã.

Orador C: A gente até meio que cria né, já meio que pensando essas... essas marcas de tempo. E assumidamente a cena curta traz essa... esse start de tempo que eu acho incrível. Que traz um pragmatismo sobre nossa criação também, que é: não, é assim. É até quinze minutos. Fato. Ponto. Não tem um questionamento sobre isso ou quanto a liberdade do artista precisa estar preservada para que faça seis horas de teatro ou duas ou uma. Ele vai considerar o público, a atenção das pessoas? Que público é esse que... que vive a velocidade, a multiplicidade da... das redes né, da internet? Das coisas em flash? Da tela que é passada no dedinho? E as atenções múltiplas e dispersões múltiplas né? A gente considera isso ou não? E aí eu acho muito franco a cena curta nesse ponto. Porque ela é isso. Até quinze minutos. Pronto. Telling. É isso. E aí pensando – e aí voltando na história do mercado – sempre entendo e acredito que essa reunião de pequenas cenas fortalece redes de agrupamento mesmo né? Por exemplo, como nos cabarés de circo, como... vou citar um exemplo do Cabaré das Divinas Tetas, que é um cabaré de BH também né, que uma das mentoras é a Dagmar Bedê, uma palhaça muito fera lá de BH também. E que elas... as mulheres se reuniram pra fazer um show de variedades, de diversos números né? E aí números no circo. Tem a ver com essa duração menor, as esquetes, que tem a ver com essa duração menor e... e por fim, o conceito: cenas curtas. Mas aí se juntaram pra fazer. Juntaram seis artistas com suas cenas curtas e, num espaço alternativo, montaram esse cabaré, com a cara e com a coragem. E fizeram uma divulgação inventiva, divertida, alternativa, contramão. Não tinham grana pra estar... às vezes, porque é isso: a gente tá obedecendo o riscado do mercado. E esse riscado não tá mais funcionando. A gente só continua obedecendo o riscado. Tem que produzir “x” peças gráficas. Tem que fazer. Tem que, tem que, tem que o que, exatamente? Não tá garantindo nada né? Então uma contramão ali na divulgação. E, pra surpresa delas, elas abrem as portas e a parada tava lotada. E elas nunca mais pararam de fazer o Cabaré das Divinas Tetas né? Então existe também um público que anseia por essa contramão. Eu... eu vejo com muito... com muita esperança isso. Com muita utopia e muita poesia. Que existe um público que está aguardando o nosso... o golpe dos artistas sobre o próprio mercado artístico. Um público que tá louco pra ir, desembolsar dez contos diretamente pro artista, dentro de uma divulgação alternativa. E aí nesse ponto, cada artista em potencial, com sua cena em potencial, que se reúne como cinco cenas curtas, cada artista já movimenta uma rede pessoal né? É diferente de você ter, por exemplo, um espetáculo solo, em que, talvez, você consiga movimentar uma rede que envolve aquela personalidade daquele artista, ta-ra-rau, pensando em rede né? E ali você tem então, numa reunião como essa, cinco artistas diferentes, com cinco redes. E você tem a possibilidade de oferecer pro público que foi ver aquele seu artista, aquele seu amigo, aquela pessoa que ele curte o trabalho ou admira, mesmo porque é família e vai porque contempla quando é legal né? Essas pessoas terem a oportunidade de ver outras linguagens, outras propostas, outras estéticas, outras ideias né? Então, quando se fala nessas perspectivas de... de criar brechas, de abrir sulcos nas lógicas, eu vejo com muito... com o olho muito brilhante, essa perspectiva das cenas curtas. Sabe? Tanto no sentido de rede, em termos de construção de penetração e inserção no mercado mutante da arte. Mas como também, da multiplicidade de linguagem que a gente pode oferecer pras pessoas. O quanto é curioso isso. O quanto pode ser rico né? Pessoas que vão pra assistir um trabalho e se deparam com outros que têm absolutamente outros teores. E, talvez, isso seja não... essa expressão, realmente, como Nana bem disse: formação de público. Eu vou usar a expressão

aqui: é o famoso pede pica. Porque é uma responsabilidade que é jogada na mão dos artistas. Sendo que a gente sabe que é uma parada estrutural fortona. E aí a gente veste essa camiseta, porque empurram na nossa garganta, né Brasil?

Orador A: É. Quando a gente pega um edital que tem esse lance né, de... de: ah, a gente tem que fazer formação de plateia. É sempre bizarro. Porque eu sempre fico pensando: gente, mas quem tem que se preocupar com isso são outras pessoas. Não sou eu como artista.

Orador B: Sim.

Orador C: Então...

Orador A: Eu sou o produtor cara. Tipo: eu tô fazendo o produto.

Orador D: Acaba que é seletivo.

Orador A: Isso. Porque imagina se os cinemas, por exemplo, as redes de cinemas. Elas também já fizessem uma organização delas puxando pequenos curtas-metragens né, pra passar antes dos grandes filmes, só essa pequena coisa. Como já existia essa... essa obrigatoriedade ou essa vontade existia antes, na década de oitenta, noventa. Existia muito isso. Eu me lembro de assistir sempre dois, três curtas-metragens antes do filme principal, digamos assim. E era uma forma de você, primeiro: conhecer outros diretores, outras diretoras. Ver outros atores, ver outras atrizes. Conhecer outras formas de fazer. E depois você consumir aquilo pelo qual você, supostamente, estava pagando né? E é uma forma de divulgar a coisa né? Você acaba indo. E tinha gente que ia porque realmente gostava dos pequenos. Então, isso era uma coisa que, talvez, caiba ao distribuidor. Talvez caiba ao dono de cinema. Talvez caiba... não às diretoras de teatro. Não a elas. Tipo: não, você, diretora de teatro tem que se preocupar em divulgar mais pequenas... pequenos curtas-metragens. Não. Eu não cara. Quem tem que fazer isso são outras pessoas, enfim.

Orador D: Eu acredito que – fazendo um adendo aqui a Aninha – ela falou sobre a utopia da poética né? Dessa cena, nesses tempos tão voláteis. Eu acredito que essa questão da cena curta ela vem mais como uma poética, como uma ação né? Por exemplo, exemplos práticos: o próprio Cine Horto, o ¼ de Cena e outros festivais que estão se adaptando nessa volatilidade né, esses tempos líquidos né? E... e que impedem inclusive de uma produção até mesmo mais alicerçada né? E... essa cena curta como experiência mesmo assim, de também remodelar né, um fragmento de um espetáculo que tem cinquenta minutos pra quinze. Foi também de, dentro daqueles quinze minutos, fixar. Ter uma base. Ter uma pesquisa naqueles quinze minutos né? E optar por esse menos. Eu acho que o caminho do hoje é o menos. Tem que abrir mão dessa estética mais, dessa linguagem mais. Optar pelo menos. E o menos tem que transformado e tem atingido.

Orador A: Ahã.

Orador D: Tem trazido essa... essa pedrada né?

Orador A: E você, você Daniel, como foi pra você como ator? Você já atuou em peças

obviamente grandes e tal. Como você como ator, a... a sua percepção sobre a montagem ou trabalhar, estar em cena com uma cena curta e uma peça tradicional, grande? Como que é a sua visão sobre isso?

Orador D: Dentro do trabalho assim, o que eu tive de experiência né, um dos marcos foi primeiramente a questão espacial né?

Orador A: Ahã.

Orador D: Como reestruturar essa questão cênica espacial. E como reestruturar essa cena no espaço que é o teatro propriamente dito né? Então um espetáculo que foi numa arena, tornou-se uma cena arena. E como foi ao mesmo tempo, brincar e não perder essa... essa lógica, esse ritmo do... do espetáculo dentro dessa nova... desse... desse novo cenário. Dessa nova forma né? E uma questão que pegou muito em mim né, confesso, foi essa questão: bate uma ansiedade. Essa questão: eu tenho que fazer uma cena em quinze minutos. Eu tenho que cumprir esses quinze minutos. Não posso passar dos quinze minutos né? Então chegou numa hora, num dos ensaios, que eu tava bá-bá-bá, né? E... tava bá-bá-bá. E Ricardo César né, que é um dos diretores também, do espetáculo, que agregou muito no trabalho, falou: cara relaxa; respira né? A questão não é os quinze minutos. A questão é como essa poética vai se fazer presente nesse tempo.

Orador A: Ahã.

Orador D: Então me veio: porra... pode falar palavrão?

Orador A: Pode. Até que porra nem é palavrão. É curto cara. Porra. Só.

Orador D: Cool, cool. E me veio esse lugar de descobrir essas... essa potencialidade de uma pesquisa também dentro desse pouco tempo né? Como... como não perder isso em quinze minutos, em dez minutos, em cinco, seja o que for. Foi uma experiência que até hoje me instiga e me fez refletir inclusive o espetáculo maior. Como trabalhar, inclusive, dentro de cada microcena desse espetáculo, como dar o seu valor? É um treinamento. É um laboratório também né? Como do menor, do pequeno olhar o grande. Olhar o mais. Então foi grande, foi cool.

Orador A: A gente tava pensando. De repente, eu acho que é uma coisa interessante que a gente pode colocar pro nosso público né? Pros nossos ouvintes que estão nessa iniciativa, nessa vontade de discutir sobre o fazer teatral né? É isso que a gente vem discutindo aqui. Como que é você como ator, como artista, como atriz, para dentro da cena, você lá dentro. Como que é você fazer pequenas cenas? Se você aí faz essa reflexão na sua cabeça agora, se você já atuou em pequenas cenas né, numa cena curta – pequenas no sentido de tempo – numa cena curta que dure aí só cinco minutos, três minutos, dez minutos? Ou se você também já atuou naquelas peças enormes, de duas horas, que tem elenco de quinhentas pessoas e tal. Eu particularmente, sempre achava interessantíssimo pegar pequenos personagens, que participavam apenas sei lá, cinco minutos, da peça de duas horas. Porque eu tinha muito tempo pra trabalhar. E a exposição era menor. Só que daí, eu podia explodir mais né? Então eu achava sempre interessante. Mas ao mesmo tempo, como que é que funciona?

Você, Ana Flávia Garcia, a nossa mestra palhaça, professora, musicista, maestra, enfim...

Orador C: Uhhh...

Orador A: Como que é pra você, do ponto de vista de atriz? Como que é pra você a diferença elas e o que você pode dizer de interessante sobre essa bagunça toda?

Orador C: Pois sim. O contato com a cena curta – eu tava até comentando aqui com os nossos convidados – ela... ela vem... na minha vida ela aparece muito no sentido do ganha pão. Durante muito tempo eu fiz teatro institucional né, que são pequenas cenas pra abordar temas encomendados por... por instituições né? Por exemplo: uma... uma instituição que precisa fazer a sua semana de prevenção ao acidente de trabalho né? Houve um momento em que o teatro esteve muito contratado como... como uma maneira de abordar os temas de uma maneira interessante pros funcionários né? Então uma pequena cena que traga a reflexão sobre... sobre o uso de equipamento de segurança né? Então, essa lógica das pequenas cenas e que se repetem vertiginosamente né, isso faz parte da minha... da minha formação, muito fortemente. Também na palhaçaria né? De um... de um espetáculo que... que tem trinta minutos né? Que nasce com trinta minutos, como o meu espetáculo solo, A Incrível Mulher que Virou Jarro. Mas que, pra poder estar participando de festivais e cabarés de circo, que é realmente uma grande... uma grande... uma grande possibilidade de estar em cena né? Eu precisei fazer recortes mil vezes, pra fazer cenas de quatro minutos, de cinco, de sete né, de tempos variados e tal. Então, digo que não é porque é menos tempo que... que exige menos de nós. Porque quem bota tripa, bota em qualquer situação né? A tripa tá pra jogo em três minutos, cinco minutos, no shopping, no teatro, na rua, no circo, em qualquer lugar. O compromisso é sobre estar presente, comunicar, sensibilizar, tocar né? Criar um espaço de suspensão do tempo ali naquele... naquele momento com os outros. E... e principalmente o curto, sinto que estreita ainda mais a presença do outro. Porque sendo pouco o tempo, é como se precisasse que fosse essencial. O essencial. Pra que aquele tempo seja ocupado na sua máxima potência. Pra que a gente aproveite aqueles cinco minutos né, da maneira mais intensa. Então eu acho que a presença do outro. A presença do público nesse espectro do pequeno, do sintético, também é uma... é uma coisa que se potencializa sabe? O nosso olho sobre o quanto precisa ser inteiro, aqueles minutos né? E no fim das contas isso relativiza a nossa perspectiva de tempo mesmo né? Essa coisa da síntese né? É uma investigação que eu tenho que se chama Dramaturgia de Síntese. Então tanto para caixas de lambe-lambe, de teatro lambe-lambe, que são teatros, às vezes, feitos de um para um né? Teatros de animação de forma. Microteatros, né? Coisas assim de... eu fico brincando: tem uma inspiração e dialoga muito com a questão dos microcontos, né? Que são coisas de pouco tempo e alto impacto né? O que fazer pra arrancar o coração de alguém em dois minutos? É como triturar o coração de uma pessoa em três minutos né? Os desafios aí dessa... dessa síntese, do que é sintético. Eu acho isso uma... uma potência gigante. Eu... eu não tive muitas oportunidades na vida de grandes elencos. E aí, por consequência, não tive muita oportunidade dessa coisa de ter pequenos papéis dentro de grandes elencos. Eu não tive muito essa vivência né? Eu acho que tem um perfil aí do teatro de sobrevivência, em que a gente acaba protagonizando mesmo as frentes todas né? A gente tá sempre lá. A gente tá lá na cena. A gente tá lá na criação. A gente tá lá na venda. A gente tá lá na... né? Pensando a porra toda né? Tipo isso.

Orador A: Você Nana, quer acrescentar, falar, dizer? O que você quer falar?

Orador B: Então, me ocorre, e desde antes assim, essa questão do tempo né? Essa questão do tempo, por exemplo, no teatro ele tem um sentido. E é o sentido da fruição do espectador também, é um tempo. E no cinema, no curta-metragem, quinze minutos, por exemplo, essa ideia de síntese. Mas assim: quinze minutos, pra você produzir um curta-metragem de quinze minutos, você tem que produzir muito, não é Gustavo?

Orador A: Ave Maria.

Orador B: Imagem e subjetividades praquela narrativa né? Então assim, a gente pensa: ah, é só quinze minutos. Não. No cinema quinze minutos é... é uma eternidade né? Então, essa relação de tempo né, o que me ocorre é que fico sempre muito curiosa sobre isso. Que quando a gente – aí como espectador né? – quando é que a gente sente o tempo né? O tempo. quando você... aí aquela coisa: ah tá, agora eu me lembrei que a peça tem duas horas. E eu já tô aqui. Quanto tempo? Eu preciso saber o tempo que eu tô aqui né? Claro que tem vários aspectos, que de repente, te faz ir pra vários lugares né? É difícil manter a concentração. Mas quando você imerge, quando você aprofunda numa cena curta, naquela experiência, não tem tempo. É... é atemporal. Você tá ali e quando vê: opa. Passou. Isso são várias experiências quando te tocam né? E aí eu penso também – são muitos pensamentos gente – eu vou lançar aqui...

Orador D: Fala tudo...

Orador B: Eu vou lançar aqui ó...

Orador A: Mas serve pra isso mesmo.

Orador B: Eu vou lançar...

Orador A: Serve pra isso mesmo.

Orador B: E aí eu acho que festival né? O festival, ele propicia isso assim, essa... essa fruição diversificada né? E que você tem acesso aqui a uma linguagem. Aí entra outra. Aí aqui: opa, onde é que eu coloco isso? E falo isso, porque a gente teve um retorno do Festival ¼ de Cena aqui, de público, que a gente tem uma... uma... atrás da cédula que cada... que a cada noite, o público pode escolher a sua cena preferida né? E atrás, ele pode ir lá com ¼ de crítica. São quatro linhas para o público se manifestar. E... e muito curioso, porque assim... foram assim: várias manifestações pedindo: por favor, coloquem tudo numa mesma categoria, pra ficar mais fácil. Que é esse lugar também, que as pessoas querem o conforto né? É o conforto da recepção. Por quê? Ah, porque... não. É porque parece que eu preciso colocar numa caixinha. Isso somos todos né? A humanidade é assim. Precisa codificar, etiquetar pra identificar né, pra se relacionar. Mas então eu acho que assim: o festival, ele provoca isso. E eu acho que a gente como artista, cada vez mais tem que... sabe? Sair dessas caixas sabe? Se provocar a sair. Porque essas caixas, essas gavetinhas, elas não nos comportam. E não comportam a nossa produção e a nossa criação. É muito difícil sim, porque a gente quer tá no lugar institucionaliz... institu... gente...

Orador D: Cionalizado...

Orador B: Yes.

Orador C: Inconstitucionalissimamente...

Orador B: Essa coisa aí né? E gente quer tá. Por que a gente quer tá? Porque a gente aprendeu que tem que tá. Porque aí tem o glamour e porque aí isso aqui vai ser valorizado no teu portfólio e porque você já esteve... isso aí acontece com a arte em geral né?

Orador D: E é lindo ver essa diferença né? Porque provoca também... essa provocação tem um teor pedagógico né? Como abarcar todas essas linguagens do mundo cênico em... em um festival de três dias né? Eu acho lindo. Eu acho maravilhoso. É circo. É dança. É teatro. É música. É tudo.

Orador C: E vai tá misturado.

Orador D: É.

Orador C: E vai tá misturado né?

Orador D: Antropofagia total.

Orador C: É. Não tem como dizer: ah, então essa é a noite da dança. Essa é a noite do humor. Essa é a noite... até porque são... se misturam também né?

Orador A: Isso é engraçado. Por exemplo, aqui eu tenho assistido, sei lá, eu vou ao cinema aqui, assistir algum filme. E aí normalmente – vocês também já tiveram essa experiência, provavelmente – vocês lá, no celular de vocês, acessam uma foto, curtem alguma coisa. E aí na sequência, as propagandas que vão aparecer no seu celular, no seu Instagram são relativos àquilo que você viu né? E aí quando eu vou assistir um filme eu vejo os trailers e as propagandas que aparecem antes. Eles são muito disso que a Nana falou: fica tudo muito dentro de um mesmo ambiente assim. sei lá, Eu vou ver um filme que tem um quezinho de terror. Aí depois, só tem propaganda de filme de terror pra eu ver, sabe? E eu fico super incomodado, que fico: gente, mas eu tava querendo ver só um pedaço de terror. Tipo: não sou consumidor de terror. Não precisa ficar dizendo que eu só posso ver terror agora. E me incomoda um pouco isso desse lance, da gente categorizar pra vender. Porque eu entendo que é fácil você categorizar pra você poder passar o produto adiante. Fica fácil de consumi-lo, fica fácil de vender. Mas ao mesmo tempo você também limita a plateia a experienciar outras coisas que são completamente diferentes do que ela vai assistir né? Se você também deixa isso acontecer. E eu acho que a cena festiva teatral brasileira como um todo, já tá muito mais acostumada com isso né? Você traz dança, traz pintura, coisas que não necessariamente dialogam diretamente, mas que o público ali consegue fruir isso de uma forma que faça isso ser bem dialogável. Sabe? Eu queria chamar aqui duas perguntas pra gente levantar pontos polêmicos e questões sérias né? Primeiro assim: com esse mundo da internet né; e a gente fala muito da internet, porque obviamente as pessoas que estão nos escutando, elas estão dentro da internet né? Porque é pra isso que esse podcast existe. É falar do teatro dentro da

internet. As pessoas que estão nos escutando estão acostumadas a pensar: manda um link do vídeo, pra você assistir, lá no WhatsApp. Assiste esse vídeo. É maravilhoso. Aí vocês obviamente já passaram por isso né? De pegar e olhar tipo: ah, quinze minutos de vídeo. Ah, não sei se vou ver não. É muito grande. Eu vou ver depois. Pô, o vídeo tem vinte e cinco minutos cara. Caraca. Não. Eu não quero ver não. Tipo: vídeo de gatinho. Mas tem só dez segundos. Ah, então eu vou ver. A gente passa por isso e a gente tá meio que acostumando também a nossa cabeça. Talvez, a gente esteja desenvolvendo ou evoluindo. Eu sei lá como é que queira chamar isso né? Porque a gente tá num portal de ciência aqui também. Então têm muitos cientistas sempre analisando o que a gente tá falando. A gente fala que a gente tá desenvolvendo porque a gente tá indo pra trás. E eles falam: não, a evolução não é positiva. Evolução é só andar né? A moralidade de ser bom ou ruim é a gente que dá. Na verdade, ele só anda pra frente, no sentido qualquer de mudança. Mas enfim, a gente pode tá evoluindo então, pensando que a gente tá acostumando o público a ser veloz né? A consumir rápido. A passar rápido. A não querer perder tempo pra assistir. Tem um cineasta que eu indico; um diretor de cinema que eu indico que é fantástico, que fez um dos filmes que eu mais... e, talvez... e eu digo sempre que ele é o melhor filme que eu vi nos últimos tempos. Talvez, seja um dos melhores filmes que eu já vi na vida – se é possível colocar essa categoria – que chama Laurence Anyways, que é do diretor Xavier Dolan. É um cara que é canadense, mas ele mora na província ali de Montreal e tal. Então o filme é em francês. Gente é maravilhoso. Primeiro: a temática dos filmes dele tem sempre uma questão social, LGBTQ Plus +, que ele sempre tenta colocar pontos de vista desses personagens. Então esse filme, Laurence Anyways é uma... é uma coisa assim... cara, é um dos melhores filmes que eu já vi na vida. Quer dizer, é um trabalho de mestre mesmo, sabe? Ele tem as melhores atrizes. Ele consegue extrair das atrizes a melhor performance possível que se dê no cinema sabe? Tipo assim: é incrível. E é legal pra gente que não conhece nada, porque você vai assistir o filme sem nenhuma pré-concepção sobre a atriz. Porque você... provavelmente vocês aqui e o nosso público. Ele não é um cara famoso. Como sei lá, dirigido pelo Spielberg com a Meryl Streep. Meio que você já tem uma predisposição, porque você já conhece aquela atriz. Você já conhece aquele ator. Ele trabalha com pessoas desconhecidas. Então fica bom para o público, porque você pega o personagem mesmo, sabe? Então é maravilhoso. Maravilhoso. E ele tem um tempo do filme que é enorme. Os filmes dele têm três horas e quarenta minutos. Então tem horas que fica muito tempo uma cena. As cenas são longas e várias vezes – e eu adoro – e várias vezes eu me pego assim pensando: pô, o filme é fantástico. Mas se ele fosse mais curto, talvez ele ficasse mais potente. Mas ao mesmo tempo, eu discutindo aqui com um colorista amigo meu, ele falou assim: cara, eu acho que esse tempo que ele dá é um tempo assim, muito na contramão da tecnologia atual. Mas ao mesmo tempo, o tempo em que a gente fica vendo o frame, ele trabalha o frame assim, muito fantástico. É para te mostrar, primeiro: o tanto de trabalho que deu e como aquilo tá bom. Sabe? Você realmente pensa sobre o filme. Porque a gente tava falando que quinze minutos de cinema é muita coisa. Porque, cara, quinze minutos de cinema, se você for fazer ele tradicionalmente, vai dar mais de vinte mil frames. Entendeu? São tipo: vinte mil quadros. Você já pensou em fazer vinte mil quadros? Pintar vinte mil quadros? É coisa pra caramba cara né? Tipo: quinze minutos é muita coisa pra você contar uma história, se você for pensar em quadros mesmo. E ele é um cara que cuida do quadro, que todo o frame dele é uma grande pintura, você pode pegar,

imprimir e botar na parede assim sabe? Assim: é incrível. Então, ele realmente leva um tempão te mostrando coisas. E é... e é incrível. Aí eu queria perguntar pra vocês que, na contramão do que a Ana Flávia colocou – e eu concordo com ela – tipo: às vezes, você tem cinco minutos pra arrancar o coração de uma pessoa; ou como o Xavier Dolan fez comigo, que é em três horas e quarenta arrancar o meu coração. Qual é a duração boa? Como que é a boa duração pra uma obra de teatro? Será que a gente tem que se preocupar com isso? Será que a gente, como produtor, tem que em algum momento levar? Porque tem o público. Tem a nossa vontade. Tem a poética que a gente precisa fazer. É uma equação. Não pode ser só a minha vontade. Piração da minha pesquisa. Dane-se quem vai assistir. Toma aí setenta horas de cena. E também não pode ser tipo: ah, eu não tenho tempo, não tenho grana, não tô a fim. Eu vou fazer três minutos e se vira, porque eu sou assim. Né? É uma equação. Tem um público. A gente faz isso pras pessoas. Se as pessoas se cansam, o erro é nosso, talvez, não? Sei lá. Eu tô aqui pra perguntar.

Orador D: Pegou hein?

Orador B: Ave, ave...

Orador D: Tiro, porrada e bomba.

Orador C: Quando surgiu essa... essa discussão. É... surgiu uma discussão dessas de como a gente tem discutido ultimamente né, nas redes sociais. Surgiu uma discussão a partir de uma matéria – não vou me lembrar de qual fonte – uma matéria trazendo a reflexão sobre isso: o tempo de concentração, o tempo de interesse do... do espectador de teatro. E como as produções estavam realmente se alinhando a essa... a essa coisa. Então veio uma ala batendo forte do tipo: que o quê? Que nada. A gente faz. O teatro vai ter a duração que eu quiser. E a porra toda e tal. Que tem... é isso né gente? Uma coisa não deslegitima hoje a outra né? Tipo assim: beleza. Cada um colhe com seus ônus e bônus sobre suas escolhas. Pode fazer seu teatro de seis horas aí de boa. Resta saber se alguém vai ver né? Mas aí é problema seu também né? Cada um também assume a sua... as suas escolhas. Eu particularmente – não vou nem me prolongar muito na resposta – eu considero absolutamente, absolutamente esse... esse lugar. Acho sim que a gente consegue extrapolar alguns limites de tempo. Mas acho que então, existe aí toda uma... um... um... e aí é a hora que pra mim... a coisa da linguagem e do tempo se tornam híbridas. Porque aí a gente tá falando de estratégias e construção de efeitos. E construção de tensões né? O quanto a gente tá realmente fazendo para manter aquelas pessoas em tensão, em vertigem, em... em... em conexão emocional. O quanto a gente tá, de fato, fazendo para o outro. E aí então a gente... a gente consegue esgarçar um pouco esse tempo. Mas é... é um momento em que a gente realmente tá fazendo – é como tu disse – uma equação aí né? Não... não... porque também uma hora... uma hora... uma hora de uma coisa frouxa também não adianta.

Orador A: Sim.

Orador C: Não é porque vai ser uma hora.

Orador A: Mas tu pensa Ana, quando você vai e cria uma cena. Em algum momento, a

duração da cena, ela dita alguma coisa? Em algum momento você fala: eita, eu quero fazer isso em dez. Não? Ou isso é uma coisa natural pra você, pessoalmente?

Orador C: Eu acho que é... já... já... em mim, a coisa já tá ficando meio que, talvez, condicionada, de uma maneira até invisível mesmo. Acho que a mente acaba funcionando pra quando vê: a criação tá ali e deu. Isso. Uma hora e vinte. E tá de boa. Ah, é isso. Tô supersatisfeita com esse... com esse espaço. Eu acho que tem um condicionamento também, de... de... de... enfim, de narrativa, de coisas que se quer né, propor. Porque tem realmente lugares – aí como público – tem. Eu vou assistir coisas em que, realmente, caramba, uma hora já foi muito. Já... sabe? Já me... me pegou e me... e me... e me abandonou sete vezes ao longo de uma hora né? Exige muito da minha empatia, do meu... né? Da... e eu sou uma pessoa absolutamente empática. Eu vou sempre aberta e porosa. Porque eu tô pras experiências na vida né? Mas às vezes é isso: uma hora foi demais. Mas também, às vezes, como público, eu tô lá e tenho um espetáculo de duas horas, tanto que tu fala: caraca. Aí tu fala: eita, porra. Foram duas horas. Nem vi né? Nem...nem... me desconectei né? Da... da... enfim, dessa... desse entendimento do tempo. Acho isso.

Orador D: Esse é o lugar da proposta né? Eu acho que a proposta é fundamental né? E acredito que é a proposta. O resto vai ser consequência dessa... desse lugar de pesquisa, de... de... de algo que eu quero dizer. Não somente o que eu quero dizer, mas o que o outro quer escutar né? Porque nesse tempo tão volátil, tão rápido, as pessoas não se escutam né? É uma... é uma falação que... que não aguenta né? Né? E uma falação desnecessária entendeu? Tipo: bá-bá-bá. E acaba que isso também... isso também tá refletindo no campo cênico também. Se a gente for parar pra ver alguns espetáculos, é isso. É... eu vou usar um termo aqui, mas tipo: é um bater que... entendeu? Que é frouxo e que...

Orador C: Sim.

Orador D: E que não tem... não é um diálogo que busca uma escuta. Eu só vou falar. Eu acho que é um lugar que tem que ser desconstruído inclusive no campo cênico, esse lugar. Eu sou... eu vim aqui pra falar. Como se você fosse o centro do mundo...

Orador C: O detentor da verdade...

Orador D: Fosse o He-Man entendeu?

Orador A: É. Porque eu escuto muito podcast de cinema. E muitos podcasts de cinema têm uma frase que eles adoram falar. E parece... é isso: meio que todo mundo aprende um discurso e aí todo mundo repete. Que é o do tal do: lá não sei aonde tem uma barriga. Eles sempre usam isso: a barriga. Como se fosse uma coisa ruim. E assim, tipo: na verdade, tem uma barriga ali.

Orador C: A gordofobia. É um merda. Eu sei como que é isso aí.

Orador A: É porque na verdade, eles pensam que, sei lá, em algum momento que aquele... que aquilo que eles assistiram ficaria mais potente – na cabeça deles – sem aquele trechinho. E eu fico sempre pensando: cara, não tem... não tem como isso ter acontecido. Porque aquilo

só existiu por causa daquele trechinho também. Tudo bem que quando a gente depois aprende a assistir, a gente consegue olhar e falar: eu conseguiria dirigir isso aqui, cortar, eliminar e tal. Mas com o produto pronto é difícil a gente como plateia, conseguir ver coisas desnecessárias. Ainda mais se tratando de cinema, que tipo: todo frame é gasto muito dinheiro pra fazer, em todas as esferas. Seja no cinema completamente experimental. Sabe? Um curta-metragem totalmente experimental assim. Que, sei lá, duas pessoas só assistiram. Uma coisa super universitária. Que vai rodar só em festivais muito específicos. Ou sei lá, o Endgame dos Vingadores. Sabe? Visto por um bilhão de pessoas. De qualquer lugar, você tem um custo grande pra aquele negócio tá ali sabe? Então eu não sei. Eu fico pensando nisso, achando interessante. Eu tô... eu tô editando um curta-metragem aqui pra um professor de uma universidade que pediu, me contratou como editor. Eu tô editando o curta dele né? E ele falou que o curta dele tinha quinze minutos. Eu falei: quinze minutos? E o roteiro tem cinco páginas. Então assim: o padrão é uma página por... um minuto por página. Então ele tem cinco minutos... ele tem cinco páginas. Aí eu fiquei pensando: cara, como que ele filmou quinze minutos, se ele tem cinco páginas? Eu fiquei... foi a primeira coisa que me veio na cabeça. Mas é porque ele ficou realmente muito tempo. Eu tô assistindo as cenas dele ainda. Eu tô nessa fase de assistir as cenas. Ele fica muito tempo no mesmo lugar. Ele fica muito tempo mostrando um copo em cima da mesa. E fica tempos ali. Sei lá, dez segundos, quinze segundos, vinte segundos, trinta segundos. Aí ele muda o copo de posição e filma mais dez segundos. E eu fico pensando: caraca, eu vou cortar tudo. Sabe? Eu tenho que chegar a cinco. O meu objetivo na cabeça é: eu tenho que fazer o filme ter cinco minutos. Só que eu perguntei pra ele: quanto tempo ele tem que ter esse filme? Ele falou: não sei. Pra mim, na minha cabeça, eu quero ele com quinze minutos. E eu fiquei pensando: cara olha que maluquice né? Tipo: o cara não tá pensando no tempo. Porque eu só tô pensando no tempo. Porque eu só tô no tempo. Porque, talvez, como eu tô trabalhando com edição; é em cima do relógio o tempo todo. Tipo: eu fico com o relógio na minha cabeça o tempo inteiro. Então eu bato o olho no produto artístico e já começo a contar: um segundo, dois segundos, três segundos. Tem que cortar. Tem que cortar. Tem que cortar. Sabe?

Orador C: Sim. O que tá acontecendo? O que não tá acontecendo?

Orador A: Exato. É. Eu fico assim: eu vou cortar isso aqui. Pra que eu preciso ver o copo três vezes pelo mesmo lado, gente? É um copo só no fim das contas. Só que pra ele, aquilo é muito importante. Pra ele, aquilo diz muito sabe? E eu fico: tá, mas não tá me dizendo nada. E olha que eu até li o roteiro. O público não vai ler o roteiro. Ele vai só ver o filme. Vamos... vamos discutir isso né? Sabe? Essa coisa do tempo é uma parada séria. Porque é isso: chega um momento que a plateia também vai ficar chateada, incomodada. Ela vai querer mexer no seu produto. Ela vai olhar e falar: cara, eu acho que isso aí – como a Ana falou – eu acho que uma hora dessa cena aí foi totalmente desnecessária. Essa peça podia ter trinta minutos e tava bom. Mas será que o público tem essa condição? E aí, como que é isso pra vocês, gente?

Orador B: Sabe que é... eu fico pensando também nessa coisa do criador né, da criação. Porque eu sou aquela pessoa que realmente assim, sempre olho as barrigas e acho que poderia tirar. Eu fico né, refazendo na minha cabeça, tanto teatro quanto cinema né? Então eu fico redirigindo. Eu acho que isso é uma maldição pra gente que trabalha né, nesse lugar da

técnica. Eu não sei. Eu não consigo mais não... não fazer assim. Claro que têm obras que me... né? Que me arrebatam e eu né, não... não... não... não desperto esse lado técnico. Mas também me... me angustia às vezes, quando eu sei que eu vou ver algo e tipo: nossa... duas horas, uma hora e meia né? Eu já crio uma resistência né? Pensando aí esse tempo, meio que subestimando. Mas também fazendo esse exercício de generosidade. De entender o porquê daquele criador... e a gente sabe que, às vezes, especialmente quando os espetáculos estão em estreia, eles têm um tempo maior. Porque eles construíram né, todo aquele arsenal de imagens, subjetividades e eles querem lançar até encontrar né, o formato ideal, o tempo... o tempo ideal. E eu acho que a gente não tem muito controle disso, especialmente... eu acho assim, que no teatro a gente até consegue reformular depois que estreia, né? Mas esse controle da recepção do tempo – falando né, por mim – porque tem... tem, por exemplo, filmes. E assim, filmes mais antigos assim, que tem uma... um tempo da paisagem do filme né? E que você acha lindo. Que você fica lá vendo: é o lago, é o lago. É ir lá no fundo um tempo. bateu na árvore. Ah... e você acha aquilo altamente poético. E aquilo te toca, te leva. E o cinema também é uma fruição diferente né? Porque ele... ele te dá uma privação que a sala de teatro não dá. Com aqueles... mesmo estando escuro né? Mas essa questão dessa qualidade de presença ao vivo te... te... te coloca num lugar diferente de recepção, do que o cinema. O cinema, por mais que a sala de cinema esteja cheia – claro que se não tiver gente comendo pipoca – você tem a sensação que está você e a tela. E a tela, como ela é enorme, ela te suga né? E aí tem algumas produções que você realmente, você tá vivendo né, dentro do filme, naquela paisagem.

Orador A: É. Mas eu acho que muda também em relação ao zeit. Ao tempo da plateia como um todo. Eu assisti agora, novamente, uma relançamento, um relançamento no cinema, 2001, Uma Odisseia no Espaço né, um filme que é tradicionalmente conhecido como ser super longo. Eu já vi esse filme sei lá quantas vezes. Mas aí aqui foi lançada uma cópia digital com áudio não sei o que, numa tela maior e tal. Eu: ah, vou lá assistir. Aí fui assistir assim. E aí têm várias cenas – como eu já vi muitas vezes, já escrevi artigo sobre esse filme e tal, enfim – chegou uma hora mesmo que eu me peguei assim, tipo: beleza. Mas já podia pular pra próxima cena. Tipo: tá demorando pra chegar àquela parte que eu gosto. Por que...

Orador B: Ai, Kubrick...

Orador A: É porque você... supercomplicado. Depois eu pensei: cara, eu tô querendo mexer na obra do cara, porque pra mim eu não preciso de tipo: quarenta segundos de um monte de cenas malucas pra mostrar que o cara tá tendo uma parada lisérgica. Porque eu já passei pelo Edgar Wright. Eu já passei sabe, pelo... por outros diretores, outros diretores que transformam a cena com uma velocidade tamanha, maluca, que pra mim agora, o que significa intenso pode ser diferente do que significava intenso pra uma pessoa na década de sessenta, sessenta e nove. Sabe assim? Porque o tempo muda. Quando a gente pensa no tempo de outra forma. Tem um cara que é o Aziz Ansari, eu acho; que é um comediante que tem tipo um stand-up no Netflix. Aziz Ansari, que é um indiano. E tem um momento super crucial que ele coloca lá que ele começa – eu não sei se vocês já viram esse número dele – ele começa a falar sobre o tempo de conversa que a gente faz. O tempo que a gente tem com as pessoas, de lidar com as pessoas. De deixar as pessoas nos emocionarem e tal. E ele coloca

assim, tipo: se você fizer um cálculo matemático rápido sobre sua família, seus pais, seus avós, seus entes queridos mais velhos que você né? Eles têm um tempo de vida fixo né? Tipo, como todo mundo. Todo mundo vai morrer em algum momento. Se você parar pra pensar e fizer um cálculo com seus pais, por exemplo, quando seus pais irão morrer e na idade que eles estão, pra quando eles vão morrer. E fizer um cálculo de quantas você vai encontrar com eles, aí ele chega lá. Ele falou assim: cara, eu cheguei a um cálculo que são trinta e oito vezes apenas. Se eu for encontrar eles só domingo. Que é como eu tô fazendo a minha vida. Eu tô vivendo a minha vida. Eu só tô encontrando com eles uma vez por semana. O que me dá, na verdade, trinta e oito encontros até eles morrerem. E aí quando ele fala isso, a gente, tipo: ai caraca. Eu não tô preparado pra ter uma perda de uma pessoa que eu amo muito nos próximos trinta e oito encontros. É muito pouco sabe? Trinta e oito é muito pouco. Porque quando você redimensiona o tempo praquilo que você realmente importa, fica tenso de você pensar sabe? E eu acho que um pouco a obra teatral, cinematográfica, a obra cênica tem que perpassar pelo tempo por isso. Por isso que eu penso na pergunta. Porque eu acho que é realmente importante os produtores – na minha opinião – manterem o tempo como algo realmente na cabeça. E não deixar: a minha obra precisou de dez minutos. E é isso aí gente: eu preciso de dez minutos pra contar essa história. Não, não, não, pensa também no tempo. Porque o tempo, na verdade, representa perda de tempo pra quem assiste. Quem escolhe uma coisa de uma hora tirou uma hora de outra coisa. E praquela pessoa, uma hora, ela escolheu estar ali eventualmente. Se ela escolheu os seus quinze minutos de cena, ela... ela não escolheu outros quinze minutos de outras coisas. Então também a gente tem que pensar, valorizar o tempo do outro como plateia né, digamos assim, isso é um...

Orador C: Total. É pensar essa coisa do... da... da... sendo então o fenômeno teatral, performativo, artístico, um convite à suspensão do tempo né? Eu te convido a suspender o tempo aqui né, em criar uma dobra no... no tempo, que... que... que se esse é o convite, eu preciso tá muito atento é... é... porque caminho eu te chamo. Que trajetória vamos fazer junto então? Pra que a gente consiga essa suspensão né? É... é muito interessante essa coisa do mínimo de suspensão né? Eu comecei a pensar sobre essa ideia de suspensão do tempo. Já vinha pirando nessa coisa das dobras e tudo. Mas no teatro, uma cena de um espetáculo gigante do Zé Celso aqui, que apareceu que era... que era Para Acabar com o Julgamento de Deus. E que assim, assisti o Oficina fora do espaço do Oficina né? Tipo assim: é até uma injustiça com o Teatro Oficina, porque aquilo que eles fazem é muito feito praquela espaço deles né? É uma coisa né... fica até... eu acho até sacana. Entendo o mercado. Mas como linguagem ver eles num palco italiano fazendo... sabe? Tipo assim: se adaptando a um...

Orador D: É um abismo.

Orador C: É um abismo né? Mas ali eu vi. Era uma pequena cena. Era um momento inclusive de projeção né? Uma projeção na... na... numa tela, em que tá sendo extraído um sanguinho do... do ator né? Tá sendo extraído o sanguinho. E fica filmando. Fica projetando na tela. O ator tá lá com aquele caninho né? E a tela vai filmando ali, aquele sanguinho subindo no caninho, durante um período de tempo. E durante aquele tempo, tudo aquilo que foi feito, claro, movia mil coisas. Mas aquele momento, aquele específico, com aquela duração. Sei lá, trinta e oito segundos. Não sei. Mas durante aquele momento, que eu senti que... que eu senti

que eu fui cooptada pra uma outra dimensão de atenção. E eu passei o olho no público e vi que tava acontecendo com todo mundo aquilo. Aí eu falei: puta que pariu. Estamos viajando no tempo. Tipo assim: Uma pequena microimagem, que consegui capturar o nosso... coletivamente. Porque isso... isso então é criado na coisa do tempo. Porque existe um volume de pessoas fruindo. E durante aquele pentelhésimo de tempo – ou tempos maiores – sabe-se lá quais são as potências de efeito de cada coisa. Mas durante aquele tempo eu falei: eita porra, a gente... é como se tivesse alterado em cada... o relógio de todas aquelas pessoas. Trinta e oito segundos. Mudou. A gente... a gente não passou pra nós. Sabe? Não... não... não na configuração officiosa dos ponteiros do relógio. Sabe? Então é...

Orador D: É um transe coletivo né?

Orador C: É. É uma coisa assim...

Orador D: É um transe. Tem até uma citação do Antunes Filho, que ele fala né, que pra ele, o deus do teatro não é Dionísio né? É Shiva. Porque o ator, a atriz, o intérprete, deve ter o poder de pôr, naqueles instantes, controlar o tempo né? A gente... a gente né, ao mesmo tempo que a gente volta a tempos tão passados, a gente também ressignifica os presentes né? Essa questão. Eu acho que essa problemática do transe, trazida por você Gustavo, eu acho muito necessária né? Porque a gente fala que o teatro é efêmero. Mas que efemeridade a gente tá fazendo hoje né? Qual efêmero é isso? É o efêmero de duas horas, quinze minutos? E de que forma isso... isso... quais são as potências também quando se está nesse lugar né? Então eu acredito que a gente controle o tempo. Nós somos alquímicos do tempo. Somos. Do cinema também. Seja nos quinze minutos olhando o copo ali...

Orador A: Somos os donos do horário de verão.

Orador B: Nós somos.

Orador C: Só uma pequena parábola. Não sei nem se isso precisa entrar. Mas aí eu fui assistir um filme com a Ana Terra quando ela era pequena. Ela devia ter uns oito, nove anos. Tem muito tempo isso. Aí a gente foi. Ainda era videolocadora, né? É antigo. Aí a gente foi e tinha lá uma comédia iraniana – eu não me lembro do nome do filme – a chamada era: uma comédia iraniana. Aí me chamou a atenção pra caralho. Porque normalmente o cinema iraniano né, é cada paulada poética sofrida. É tão bonito e tudo isso. E todo aquele tempo diferente, da poesia deles e tal. E aí eu: comédia? Aí eu cresci o olho. Eu falei: caraca, deixa eu descobrir como que é essa comédia iraniana. Pá. Aí sentei com a Ana Terra: bora filha. Sentamos. Pipoca. Pá. Em casa, sofá, play. Um carro no deserto. Uma visão né, aérea, assim de um... tipo um furgão, um Jeep trilhando assim o deserto. A fumaça né, a fumacinha da areia. E o carro no deserto. E tome carro no deserto. Pá. E carro no deserto. Pá. Aí passou um tempo assim, a Ana Terra sempre muito parcimoniosa e respeitosa com a arte – porque ela não tinha outra escolha também – ela... aí a Ana Terra, de repente: mãe, acho que a gente já pode dar o play. Eu falei: filha, já tem oito minutos de filme, amor. Tá ligado. É assim, difícil mesmo, às vezes. Ela... ela bem simples assim: pode dar o play.

Orador A: Aí tem uma outra questão que eu queria levantar aqui, para irmos nos

encaminhando para o final e, enfim. E fiquem à vontade para falar outras coisas. É uma coisa que eu acho que foi a Nana que colocou e me suscitou uma discussão que a gente já fez várias vezes aqui também e que é muito interessante, que é a legitimização ou legitimação daquilo que tá oficializado como: ok, você é artista, porque você tá nesse lugar né? Que é tipo: você é artista plástico? Sou. Qual exposição você já fez? Deixa eu ver a sua exposição. Ah não, eu nunca fui pra uma galeria. Ué? Mas você não é artista plástico? Eu não tô entendendo. Sabe? Porque quando você efetivamente consegue expor uma obra num museu específico, aí você ganha a chancela de: você é de fato, artista. Se você não expõe fica difícil do público leigo pegar você como artista né? Fica sempre parecendo que você é marginalizado. E a Nana colocou esse lance também do tempo. De tipo: a gente precisa tá nesse cinema ou nesse teatro, nesse espaço teatral por duas horas, por uma hora e meia pra gente efetivamente se sentir como... como artista? E eu queria que vocês, de repente, levantassem e falassem um pouco também sobre o que vocês pensam sobre... partindo do pressuposto de que vocês também já experienciaram né, nas suas visões. E aí, novamente: o nosso podcast tem sempre esse lance da visão interna do artista né? A gente quer que vocês como artistas, também se coloquem como é pra vocês estarem em cena sobre esses... nesses outros lugares né? A gente já apresentou. Também a Ana Flávia colocou aqui: já apresentamos em shopping, já apresentamos em teatros. Já apresentamos em teatros oficiais. Já apresentamos na rua. E cada um desses lugares né, a arte acaba se manifestando de várias formas. Pro público, talvez, só aquilo que tá oficializado né? Passou na televisão como um filme da Sessão da Tarde. Então aquilo é um cinema de verdade né? O que você tá fazendo na sua casa e tá apresentando pra sua pequena comunidade, às vezes fica difícil de legitimar né, pro... pro público em geral. E como que vocês sentem isso? É uma pergunta mega vaga né? Assim, super vasta. Mas enfim.

Orador D: Eu tenho... eu tenho uma resposta né? Artaud, ele tem um dos textos dele, Para Acabar com as Obras Primas. Que ele aborda sobre essa questão né? Desse lugar. O quanto a burguesia né, esse contexto burguês artístico, de... de: tenho que ter minha obra numa... numa galeria tóxica. No sentido do que é a arte né? E Artaud tem duas situações assim, que eu acho de... de importantíssimo assim, lugar para ser citado, que é a questão né? “A tragédia em cena já não me basta. Eu quero transportá-la para a minha vida. Enquanto as pessoas procuram criar obras de arte, eu pretendo mostrar o meu espírito.” Compreender esse lugar, que a arte é mais do que uma obra né? Algo fixo. Mas não. É essa questão do tempo. É esse fluir né? E que o artista é essa obra né? E que, como diz um professor da UnB, Fernando Vilar: “o Chernobil cultural da Globo aqui no Brasil fodeu com tudo.” Entendeu? Esse estereótipo do que é artista, o que é arte? Que desvaloriza coisas da gente, que tá aqui pendengando, entendeu? Passando fome, mas fazendo. Até que ponto né? Tem que acabar com isso tudo aí. Entendeu?

Orador B: Sabe? Sabe o que eu acho? Pensando nisso, pegando esse gancho, desses outros espaços. Eu acho que hoje as redes né, as redes virtuais, elas... elas podem ser um espaço de legitimação do artista né? Onde você pode compartilhar e fazer o registro do seu trabalho. E aí também né, criar esse histórico né, de distribuição do que você tá fazendo, sem necessariamente... eu acho. Porque assim: pra quem é que a gente precisa legitimar que a

gente é artista né? Às vezes, a gente precisa inclusive, pros nossos pares né? Com todos os títulos e os portfólios. Aqui tá essa manchetezinha no jornal. Ah tá, então você... né? Mas eu não sei se tem um jeito de fugir dessas coisas né? Mas eu acho que existem alguns espaços que podem fortalecer o rolê do artista sabe, do seu trabalho. que é... a gente vê Instagrams, que você assim, páginas que são super... além de divulgarem os artistas, divulgarem os seus processos criativos né? De outros também, páginas mais plurais. Mas com esse viés da arte né? Que eu acho que cria uma... uma legitimação mais... mais plural. É possível? É possível. Mas eu não sei se a gente consegue quebrar essa formalidade né? Em algumas linguagens mais ainda, como as artes visuais né? Então eu trabalhei muito também com artistas plásticos e que não chegaram nesse lugar do consagrado né? Quando é que você chega também? É difícil né? Tem... tem artista aí que tem um trabalho há mais de quarenta anos e... e ninguém conhece né? Não... não...

Orador D: Van Gogh foi chegar depois de morto.

Orador B: Não sai daquele lugar do ateliê.

Orador D: Van Gogh depois que morreu que foi receber o título de... né... enfim...

Orador A: Mas vocês não acham que de alguma forma... não sei. Eu vejo isso como um problema. Mas eu vejo também como, às vezes, um ponto positivo sabe? É... essas legitimações, às vezes, elas são necessárias, quando você trata de... de não só meramente opinião da pessoa. Mas também a pessoa tem uma opinião que é embasada. Como se fosse essa coisa do lugar de fala né? Por exemplo, eu posso chamar qualquer pessoa pra falar sobre: como que é você sendo negro no Brasil e ator? Eu poderia chamar qualquer pessoa pra falar sobre esse assunto. Porque praticamente, todo mundo pode ter uma opinião sobre isso. Só que se eu chamo uma pessoa que é ator efetivamente, profissional. Não, eu sou ator e sou negro, no Brasil. Talvez, essa pessoa seja mais entrevistável, digamos assim. Tipo: é mais importante ouvir a fala dela sobre ser negro, ator no Brasil, sendo ele negro, ator no Brasil. Do que um jornalista que está fazendo uma pesquisa sobre aquilo né? Então, ao mesmo tempo em que procurar a legitimação desse artista, tipo: ah você é ator? Sou. Como assim, você é ator? Você já fez alguma peça? Eu já fiz duas, três peças de teatro. Bom, aí sim se caracteriza como então artista. Então vem aqui dar a sua opinião também. Mas ao mesmo tempo, por essa trilha né? Porque você efetivamente passou por esses lugares. E não tá dando meramente uma opinião solta. Esse é um outro lado. Eu não sei se eu concordo totalmente comigo sobre o assunto. Sabe? Porque eu penso nisso em relação, por exemplo, a podcasts sobre cinema, por exemplo. Ou sobre podcasts sobre avaliação de filmes. Vamos colocar assim. Têm muitos aí pra fora. O Brasil é cheio. Mas quase nenhum deles tem estudantes de cinema ou tem atores de cinema. São jornalistas e publicitários falando da atuação. Aí você vê um publicitário falando que a atriz tá ruim ou a atriz é ruim, que ela tá fazendo um trabalho ruim. E a percepção daquele cara é o público. Nunca teve uma atriz lá dentro do grupo deles pra falar o que é atuação. Ou tipo: como que é o processo de atuação. Ou sei lá, qualquer que seja o embasamento pra falar sobre aquilo como da forma a discutir aquilo de uma forma melhor. Sabe? Então assim, ao mesmo tempo, eu acho que legitimar em alguns lugares, seja lá o que for, seja uma faculdade, seja uma atuação num festival. Seja lá o que

for. Mas vir de algum lugar que, talvez, já tenha te garantido ter esse título de artista, digamos, talvez valide mais. Porque senão, também, o publicitário que está só fazendo uma pesquisa na Wikipédia está tão legítimo de falar sobre a negritude do teatro e atuação, quanto um ator negro do teatro. Sabe? Tipo... sei lá. Enfim...

Orador D: Esse lugar também sabe Gustavo, de que... eu tô percebendo já faz um tempo. Quando você fala: lugar de fala. Tá se criando um estereótipo social né? Eu acho que a questão principal e fundante do lugar de fala é dar voz pra quem tem essa fala. Porque tem esse lugar: todo mundo pode dar opinião, todo mundo quer falar. Mas é claro. Mas a questão é que a sociedade, ela se apega nisso de que todo mundo pode falar. Todo mundo pode ter opinião, mas ninguém escuta quem tem fala né? Eu acredito que a legitimidade seja qual for o contexto, inclusive no artístico, tem que ser dada. E é dada a partir do momento que a gente dá voz pra essa pessoa né? Vai se abordar sobre um cineasta. Dá voz para um cineasta. Vai se abordar sobre palhaço. Dá voz pro palhaço. A gente tem que parar também com esse lugar de... isso eu digo socialmente né? De todo mundo pode falar. Não, todo mundo pode. Mas quem devia estar falando? Quem deve estar falando? E eu percebo isso. Por exemplo, essa questão de legitimidade né, do artista. Mas qual artista estamos falando? Que contexto estamos abordando esse artista né? O artista pra mim... pra mim, a legitimidade do artista né, independe de obra. Mas da voz dele né? Não tem legitimidade maior do que você fazer algo e ver outra pessoa sendo transformada. Eu acho que essa é a legitimidade que a gente tem que ter né? O resto eu acredito que seja consequência do amor. Pode ser romântico, clichê, medieval o que eu tô falando. Mas é algo fundante sabe? Vamos falar sobre isso? Dá voz. Eu acho que é isso. Dá voz. Deu pra entender?

Orador A: Sim. Não, total. Concordo cem por cento.

Orador C: É. E a coisa dos reconhecimentos né? Nessa hora também eu acho que é interessante, às vezes a gente... é isso né cara? Isso aí tem sido uma premissa minha metodológica. Na vida. No meu trabalho. Assim como importa, desimporta. Assim como importa, desimporta. Assim como importa tudo que você já fez em termos de trajetória, desimporta. Assim como não importa, também importa. Por que como lidar num sistema de comprovações né? E... e... e se deslocar como artista dum sistema de que todas as áreas precisam de uma afirmação de que a pessoa tem um domínio ou tem uma experiência naquele... naquele riscado pra poder se colocar profissionalmente? Por que nós estaríamos num lugar sacralizado, em que a gente não precisa comprovar nada?

Orador B: Sim.

Orador C: Sabe assim? Existe uma coisa de sacralidades e dessacralidades. Importa e também não importa. Não importa e também importa né? Porque é isso, uma pessoa que vai fazer é... que ela é uma pessoa que vai estudar confeitaria. Ela precisa comprovar que ela sabe fazer um glacê decente e bolos e coisas pra poder assumir aquilo. Não adianta. Por mais que ela tenha um histórico familiar que fala: não, eu aprendi com a minha avó. Eu aprendi com a minha mãe. Eu aprendi. No mercado de trabalho, ela vai aparecer na padaria que tá pedindo aquele profissional. E ela vai concorrer com alguém que tem um curso do SESI, do SENAI,

que tá lá comprovando que a pessoa estudou aquela porra e ela sabe fazer. Então assim, esse é um espectro que não tem muito como a gente fugir. E nem eu acho que a gente tem que se auto proteger na arte, como se fosse um ofício... ofícios, todos, todos os ofícios estão igualmente tentando sobreviver num mercado igualmente foda né? Eu acho que esse espaço também que a gente abre é isso. A gente olha pra nós, pra nossa arte, pra subjetividade, pra potência do que a gente faz. Mas a gente também precisa conseguir olhar pro quanto também é subjetivo o trabalho de cada pessoa que tá inserida aí no contexto social. Porque estamos todos aqui, né? Por isso até uma desconstrução numa ideia de: ah, as pessoas que estão vindo pra serem artistas agora, o que dizer? Saibam dessa realidade. Saibam dessa realidade. Saibam também que qualquer outra área do mercado que tu escolher, tu vai se foder pra conseguir achar estabilidade pra conseguir espaço né? O sol não nasceu pra todos no sentido do... da... da localização social. Não nasceu pra todos. A gente sabe disso. Todo mundo sabe né? As pessoas estão presas muitas vezes, buscando uma mesma vaga. E elas mesmas acreditam numa coisa – por mais que elas possam dizer até que elas são céticas – elas estão acreditando numa coisa que é mais do que um milagre. Porque elas sabem que elas estão concorrendo com cem mil pessoas por uma vaga. E elas apostam a vida delas naquilo. Elas apostam a vida delas naquilo. Eu tenho uma vontade de fazer um ato, uma performance, que é passar pelos cursinhos com um megafone, falando: ei, desçam daí. Saiam daí. Isso é uma bobagem. Cuidem das suas vidas. Não fiquem aí disputando uma única vaga. Vocês não têm... não tem pra todo mundo. O fato é: não tem pra todo mundo. Em qualquer esfera. O sistema não dá conta dos oito bilhões de protagonistas que vivem na face do planeta. O sistema não acolhe oito bilhões de protagonistas. Então assim, a gente precisa encontrar os nossos próprios protagonismos paralelos, alternativos, buerísticos, subsólicos e ta-ra-rau. Ou a gente se adapta, se adequa e arruma seu sistema de comprovação. Porque é isso Brasil. Essa é a realidade dos fatos né?

Orador A: Toma.

Orador B: Nossa. Isso baixou a realidade.

Orador A: A gente sempre gosta de terminar no alto astral.

Orador C: Tem gente que puxa o podcast pra baixo né gente?

Orador B: A pedra rolando montanha abaixo. Corre.

Orador A: A gente sempre gosta de terminar no alto astral. Nessa ideia maravilhosa. Mas é verdade. Isso que a Ana falou eu concordo total, assino embaixo, como sempre né? Por isso que eu chamei ela de: a nossa moralista. Porque ela veio dar moral pra gente aqui.

Orador C: Porra é muito foda esse negócio de moral. Só se for àquela moral do tempo da escola. Porque dar moral na época da escola – na minha época da escola – dar mora é a hora que tu tem aquela fala que a turma toda faz: ihhh.

Orador A: Isso aí. Essa que é a moral.

Orador C: Vixe. Eu levei um tempão pra dar moral. Mas a hora que eu peguei a manha...

Orador D: Aí foi.

Orador A: Exatamente isso.

Orador C: O meu sonho era dar moral.

Orador A: Ai, ai, ai. Bom, gurizada, então é isso. Alguém quer falar mais alguma coisa? Dizer? Perguntar? Acrescentar, qualquer que seja o tema? Qualquer que seja o assunto que a gente abordou, levantou. A gente acabou falando de poucas... poucas coisas sobre cenas curtas especificamente né? Porque enfim, é isso. A gente abre e vai e vai. Fica clara aqui a ideia de que a gente pode... dependendo de como o público reagir até. Se de repente, sentiu falta de uma coisa específica, manda e-mails pra gente, contatos, pra gente, de repente, remarcar uma outra gravação sobre o desdobramento, a parte dois desse programa. De coisas que ficaram faltando. Mas pra vocês que estão aqui né, na nossa mesa do Trabalho de Mesa. Nana, se as pessoas quiserem saber mais, ver mais, conhecer mais você, saber mais de você, o que elas podem fazer? Como que elas te acham e o que elas deveriam procurar?

Orador B: Elas devem me procurar no Instagram e no Facebook. Ai gente, eu sou péssima nas redes. Mas eu estou lá, então é @janainamelonana. E o outro é @ninjaloucaproducao, que pode encontrar lá o que eu tenho feito junto com os meus parceiros. E Facebook também é Janaina Melo.

Orador A: E o festival de cenas curtas? O festival ¾ de Cenas? Ele...

Orador B: cenas curtas ele também tem página no Instagram. Quem quiser saber um pouco mais de tudo que rolou desde a primeira edição é @umquartodecena, por extenso. A nossa logo é numeral, mas é por extenso: @umquartodecena.

Orador A: Legal. Legal. Bacana. E você Daniel? O que as pessoas podem fazer? O que elas deveriam fazer pra ver mais sobre você? O que elas têm que fazer?

Orador D: É só acessar o Instagram e o Facebook. No Facebook tá Daniel Landim, com M no final. M de Maria. E no Instagram danilandin_; é o que tinha pra pôr. Aí eu pus danilandin_. É só acessar. Vai tá lá minhas fotinhas também.

Orador A: Legal.

Orador D: Zap não pode, porque é mais íntimo. Mas é isso. E agradecer pelo convite de Ana, de você Gustavo e toda a equipe técnica aqui, estar junto com vocês, com a Janaina tá sendo maravilhoso. Só agradecer. Só gratiluz. Gratidão. Gratiluz.

Orador B: Obrigada. Demais.

Orador A: Eu que agradeço por vocês terem se deslocado e terem, enfim, se disposto a vir conversar nessa maluquice né? Porque esse podcast é assim, a gente começa falando de uma coisa, vai pra outro lado. Depois muda. Depois volta. E fica uma loucura. Coitado do editor, que tem que tem que achar um assunto nessa bagunça toda. Mas a minha ideia é tentar deixar esse assunto mais natural possível. Editar o menos possível. Porque eu acho que a gente

realmente abordou coisas muito interessantes. E começou uma conversa. Eu tenho a sensação que o Trabalho de Mesa é um podcast que só inicia conversas. Ele tem um TDAH gigantesco. Porque a gente só inicia os assuntos, né? A gente nunca efetivamente discute eles profundamente. Então a gente hoje levantou essa questão, sobre um pouco de cenas curtas. E o tempo no teatro e o tempo nas obras artísticas. Falou um pouco de mercado de trabalho também né? Por que não? A gente sempre fala né? Então se você se sentiu cooptado, cobitado, cobiçado pra falar mais sobre esse assunto, eu recomendo a você mandar um e-mail para o bilheteria@trabalhodemesa.com. Ou então procura nas redes sociais o @trabalhodemesa. A gente tá fazendo enfim, todas aquelas coisas: Instagram, Facebook, Youtube, Twitter e tudo mais. Por favor, se você ouviu esse podcast pela primeira vez e não sabe o que tá fazendo. Caraca, o que aconteceu? Passa pra um amigo, que, de repente, você tem vontade de discutir uma coisa a mais. Passa pra ele. Vai ter quase duas horas de conversa aprofundada sobre o assunto com especialistas de verdade. Por que não né? É um registro efetivo. É um momento que você vai lavar uma louça, que você vai arrumar a casa. Você vai ficar duas horas: lavando louça, arrumando a casa, ouvindo a conversar.

Orador C: Pegar um ônibus.

Orador A: Pegar um ônibus. Se deslocando no trânsito. Ao invés de você tá ouvindo uma música. Ficar batendo cabeça; escuta um assunto profundo sobre isso, que pelo menos inicia. É pra isso que a gente tá aqui. Mais alguma coisa que vocês queriam colocar, falar, perguntar, pedir, reclamar, dizer?

Orador C: Não. Só agradecer mesmo pela oportunidade de trazer essa pauta. A gente já tem esse caminho aqui, de ir se aprofundando. Cava um buracão e quando chega lá no fundo acha o quê? Uma pá. Que é pra continuar cavando. Então assim: é isso Brasil. Galera da escavação aqui é forte.

Orador D: Com um foco de luz.

Orador C: Com um foco de luz e a pá. Bem Beckett.

Orador B: Olha: Beckett também daria pano pra manga pra falar de cena curta, né?

Orador C: Então? Demais.

Orador B: Fruição de novos públicos. E essa fusão de imagem, cinema. Fica aí Gustavo.

Orador A: Tá vendo? Olha a dica aí. Vamos ver então a dica. Então é isso gurizada. Pode falar. Pode falar.

Orador D: Não, não, não. Nada não. Só agradecer.

Orador C: Agora deu. Já estamos naquele momento: uhhh...

Orador B: Samuel Beckett...

Orador A: Então é isso gurizada. Muito obrigado a todos que nos acompanharam até esse

momento. Vai ter aí quase duas horas de conversa. Se você ficou com alguma dúvida, ficou achando que ficou faltando alguma coisa: ah, não falaram disso. Obviamente vocês erraram sobre aquilo. Manda um e-mail. Se manifesta. Reclama. Deixa a gente saber a sua opinião pra gente efetivamente poder chegar a algum lugar também, a gente precisa desse outro elemento né, que como a gente sempre fala: os nossos mestres de teatro, as nossas mestras de teatro pelo mundo afora. O teatro é feito por esses três pontos né? Os artistas, a ideia e o público. E você é o nosso público. Então manda um e-mail. Faça parte da nossa trilogia de conversa teatral mandando e-mail par o bilheteria@trabalhodemesa.com. Eu queria pedir encarecidamente, que você, por favor, entre em contato. Um beijo e até mais.

Narração: O Trabalho de Mesa é uma criação da ETCA, Equipe Teatral Confins-Artísticos.

Este projeto é realizado com recursos do Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal.

...

Fim da Transcrição 01:42:58