

Gravação: tdm51_O Processo da Atuação

Duração do Áudio: 01:35:19

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	Josuel
Orador C	Ana Flávia

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 51. Eu sou o Heineken e não vou fazer piada com uma boa ideia porque na verdade, hoje, nós vamos falar de um dos assuntos que eu mais queria desde que eu montei esse podcast, esse é o assunto que eu mais quero falar sempre que são questões técnicas e como você já leu na descrição e já mais ou menos entendeu pela arte do cartaz é disso que nós vamos falar - sobre questões técnicas. Então nós trouxemos aqui nosso time mais afiado de palco que tem mais, vamos dizer, mais lombada machucada desse mundo de atuação, tem mais machucados no lombo dessa ideia, dessa história. Estamos aqui hoje conversando e reunidos com o nosso integrante Josuel Júnior.

Orador B: Oi, gente. Tem um tempão que eu não gravava aqui. Até pensei que tinha sido colocado na geladeira da temporada, mas aí eu pensei: não, eles tão guardando um tema superlegal e esse tema é bem bacana. A gente vai falar sobre processos metodológicos e aí enquanto o Gustavo tá falando a gente tá pensando aqui em quais processos são esses pra gente manter um diálogo bacana. Tamo aí.

Orador A: E também estamos aqui com a nossa sábia, a nossa moral, a pessoa que vem resolver os nossos problemas sempre e dá o nosso pé no chão e manter nossa cabeça nas nuvens e por quê não - Ana Flávia Garcia.

Orador C: Eu não acho que eu mereça essa homenagem, mas eu também não mereço intolerância à lactose e eu tenho, então foda-se, né? Tudo bem, pessoal? Olá, podosfera. Estamos aqui vamos falar aqui das nossas realidades, aquela porta que se abre e aquela aquele caminhão de brita zero que a gente tem pra descarregar no copinho do iogurte pra quando a gente entra em cena, né? Tudo o que a gente faz nesse trabalho, nessa labuta aí nossa que parece tão só divertido, divertido e glamurosa, né? Mentira, mentira.

Orador A: Cara, essa metáfora do caminhão no potinho de iogurte é fantástica. Se você pensar num caminhão de morango ou num caminhão de mirtilo pra ser mais fino com potinho de iogurte Danone e é isso que você fazer sendo o potinho apresentação em si. Então é isso, gurizada. Desde que a gente criou esse podcast, a gente vem conversando e eu sempre coloco isso pra todo mundo todo do programa eu falo isso que é para ver se um dia vira verdade que é nós somos o único podcast de teatro desse país ou um dos únicos e estamos aqui tentando registrar, deixar marcado na história da internet brasileira que nós falamos de teatro, que nós colocamos pontos de vistas técnicos e hoje a gente pensou em fazer um assunto bem, bem técnico que é falar da atuação do ponto de vista da atuação, da atuação do ponto de vista de quem atua, mas os processos para os quais eles precisam se entregar pra poder chegar nesse lugar. Enfim, estamos aí nessa jornada, mas antes a gente precisa ouvir o recadinho da nossa querida bilheteria. Bom é o seguinte, começamos do início, quando alguém nos convida para atuar numa peça, num filme, num personagem, fazer um personagem e aqui ficam disclaimer, uma abertura, um momento, uma pausa que um dia a gente vai fazer um programa só pra falar sobre: é a personagem ou o personagem? Tamtam.

Orador B: Eita.

Orador A: Né? Mas o que acontece... quando alguém convida a gente pra interpretar o personagem na nossa na nossa saga ou numa peça qualquer que seja você, obviamente, cada um, tem o seu processo de pensar. Ok, a partir do momento agora eu preciso elaborar alguma coisa porque pro público leigo não é simplesmente você pega o texto escrito, decora, sobe lá, veste o figurino e tá pronto o objeto, né? Não é assim que acontece, a gente tem realmente um desenho, uma pesquisa, uma elaboração, uma, uma criação propriamente de todas as coisas que você vai ver quando você vai lá como público assistir o espetáculo ou assistir o filme, assistir, enfim, a performance, não importa, forma artística, cênica, qualquer que seja. Então pra você poder enxergar esse negócio funcionando o ator, a atriz tiveram que ficar ali meses, anos, sei lá, às vezes, dias às vezes, horas, dependendo da forma teve que passar um tempo gastando pra criar alguma coisa. Existem coisas que são baseadas na sua própria pesquisa, por exemplo, a gente pensa em mudar sempre a voz? Não sei. Será que todo ator sempre passa pela cabeça da atriz - ãhn eu preciso fazer uma voz diferente pra esse personagem - ou se, na verdade, isso é uma coisa que acontece naturalmente? Então essas são as questões que a gente quer levantar e pensar e discutir colocando obviamente o nosso ponto de vista

particular. Como foi pra a gente como atores e atrizes que somos aqui do Trabalho de Mesa levantando essa série de profissões: ator ou essa série de atores ou atrizes, como fazem...

Orador B: Profissão perigo.

Orador A: Isso, alguma coisa. A gente tá inventando essa série agora pra tentar levantar esses pontos. Eu queria deixar aqui na mesa e perguntar pra vocês se vocês conseguem numerar a quantidade de processos ou metodologias que vocês têm ou se, na verdade, pra vocês sentem que cada vez é uma só individualmente quando convidam vocês pra atuar?

Orador B: Assim... muitos, pelo menos olhando de fora, me lembra muito a questão do processo de Stanislavski, da pesquisa e tudo mais. Eu não sei se por azar ou por sorte, em Brasília, eu sou sempre chamado para substituir alguém, então os meus processos todos são um pouco diferentes nesse sentido. Por mais que eu tenho aprendido ou na academia ou fora da academia nos primeiros cursos de teatro ao processo de escrever uma cartinha, falar sobre sua trajetória antes da peça que tem o seu valor de importância, eu nunca usei na prática, nunca consegui usar na prática, nem na faculdade, então eu acho que em Brasília talvez eu seja hoje um dos atores que mais são chamados só pra substituir e isso gerou um inconsciente coletivo que não faz parte da minha personalidade que é: caramba, deu merda em algum espetáculo, bora chamar o Josuel. E aí...

Orador C: Isso é maravilhoso.

Orador B: ... é e aí com o passar dos anos, eu me vi fazendo muitas temporadas curtas de peças muito diferentes sempre nesse lugar da substituição, algumas seguiram temporadas fixas, mas a maioria foi sempre assim - caramba, se existe um processo, eu só sei de uma conversa de meia hora com grupo que diz que fizeram seis meses de workshop, fizeram seis meses de treinamento corporal, de treinamento de palhaço, pra chegar a um determinado núcleo de cena, porém isso só é contado pra mim, eu não consigo vivenciar porque geralmente a apresentação é semana que vem.

Orador A: Olha.

Orador C: Uhum.

Orador B: Então, na prática, os meus processos são: deixa eu entender do que se trata, vou ver o DVD, se tiver DVD, vou já saber que eu não posso imitar ninguém, mas eu tenho que fazer num tempo que já é um tempo predestinado por conta da iluminação, por conta da sonoplastia que é gravada e vou interpretar, vou atuar. Então, primeiro, eu, eu pego o texto pra não ser uma pessoa leiga no texto. Geralmente, eu pego a peça, faço o download dela em MP3 e agora com a tecnologia eu posso ir dirigindo ouvindo a peça, isso pra mim me ajuda incrivelmente porque eu não decoro o espetáculo, eu decoro o fonema do espetáculo. Eu entendo o, o ritmo musical do espetáculo e aí em determinado momento o que eu mais me vejo lembrando é olhando pra um ator, um colega de cena na coxia e falando: agora vem o quê agora vem o quê?

Orador A: Mas isso, mas isso faz você também decorar, acabar pegando as falas das outras pessoas? Cê sente que você pega mais? Porque você vai ouvindo tudo ou você ouve só sua? Isso que eu não entendi.

Orador B: A musicalidade sim a musicalidade sim e por ouvir a peça em formato MP3 eu consigo entender a peça como um todo enquanto texto...

Orador A: Sim, entendi.

Orador B: ... mas em algum momento da coxia, eu tenho muitas lembranças minhas na coxia perguntando pro colega: é o quê agora? Ele me fala e quando ele me fala ãhn já sei já sei até o final, entendi. Então é mais ou menos nesse sentido. Claro, é uma perspectiva um pouco mais cartesiana porque você não vivencia o processo, mas tem o respeito para com o seu trabalho, a sua performance, o respeito a todo mundo que tá fazendo técnica porque se eu cagar é porque eu sou novato e, ao mesmo tempo, que rola um medo muito grande, com o tempo vai te dando uma confiança muito grande em pegar muito rápido o texto, né? Eu acho que isso com o tempo me fez pegar um texto pra decorar daqui pra ali, mas sempre numa pressão absurda. Então eu respeito muitos processos. Devo ter feito aí em vida sei lá, uns 20 espetáculos, mas processo, processo mesmo uns 5. A maioria foi assim: Josuel temos uma temporada semana que vem no Peru, o ator não pode, rola de você ensaiar em espanhol? Então as preocupações são outras.

Orador A: Sim.

Orador B: Mesmo sabendo da qualidade que tem que ser executada e de tudo aquilo - a poesia, a poética de cena, o conceito, o contexto.

Orador A: Sim, claro.

Orador B: E aí como um exercício de vaidade é muito bom saber que muito provavelmente na turnê ou na trupe eu vou ser, sim, o ator substituto porque ou isso torna-se um comentário da gente rir depois daquela hora que errou e que a coisa deu pra solucionar ou não tenho que virar porque dentro da condição você realmente se coloca nesse lugar. Então, hoje, talvez, em Brasília, eu seja eu dos que mais substituem as tretas de tudo que é ator da cidade e é legal a gente vai vendo outras maneiras de manter a poética em cena.

Orador A: Uhum.

Orador C: E é essa é muito legal, né, porque isso diz também é... não sei se é aquilo, né, se Tostines vende mais porque é fresquinho ou é fresquinho porque vende mais, mas isso também diz de você e da sua capacidade dessa prontidão, né?

Orador B: Sim.

Orador C: Porque é isso também essa fama começa a se alastrar nesse lugar da, da potência do ator, né, que ele tem esse perfil, um cara que pega, pega muito rápido, que pega texto rápido, que se concentra num processo. Tem muita ciência da, do próprio ofício nesse sentido, né, muito pragmático, muito oficioso mesmo, né?

Orador A: É.

Orador B: No começo incomodava, sabia? No começo incomodava bem assim em questões técnicas que depois com o tempo a gente vê que não eram tão preocupantes. Por exemplo, em caráter de substituição, o meu nome nunca tava na ficha.

Orador C: ãhn isso é uma merda.

Orador B: Geralmente, quando você já tem uma temporada marcada não é a sua foto que vai tá na divulgação.

Orador A: Sim, sim.

Orador B: E, às vezes, não tem uma foto. Eu tenho espetáculos, por exemplo, que eu fiz de se eu não disser e a pessoa não acredita em mim nunca saberão que eu fiz, né?

Orador A: É porque roda três, roda cinco, cinco, dez mil folders ou programas com o nome explicação, foto e tudo e depois lá nas últimas três semanas chama você e aí você não vai estar no material de divulgação, né?

Orador B: É.

Orador C: Poxa isso até uma coisa a se pensar, né, pras próximas propostas como parte da negociação, tipo assim então pelo menos dentro do trabalho do designer ajustem um, um uma cópia com meu nome pra que ele tenha um registro online que seja um registro virtual, né?

Orador A: É, claro.

Orador B: No começo no começo, me assustava e me incomodava. Eu lembro que uma das peças foi O Diário do Maldito, do teatro do concreto, né, que todo mundo conhece, acho que todo mundo aqui também meio que coparticipou em algum momento da vida do, do...

Orador C: Sim.

Orador A: Uhum.

Orador B: ... concreto, né, com essa peça e eu lembro que eu fui pra São Paulo, pra Santos fazer e era uma peça que tinha, por exemplo, todos os atores ficam nus e eu nunca tinha feito nu em cena e o ficar nu foi no ensaio geral que já era a primeira apresentação. Então são outros lugares também que você tem de recolocação. Lembro que teve esse acordo um pouco diplomático já que não tinha nenhuma filipeta, nada. Quando foi lançado o livro do Concreto uns três anos depois falando sobre toda a trajetória e vão lá e colocam. Mas o que me incomodava antes, hoje, eu vejo uma maneira bem legal - não, me manda aí, velho, manda aí que eu pego essa bagaça.

Orador C: Sim.

Orador B: Vai ser mor massa e vamos trabalhar.

Orador C: Sim.

Orador A: Mas aí então o teu processo entra mais no sentido... sei lá, você escuta mais do que você lê mais?

Orador B: É eu leio, codifico a leitura, mas ela só se fixa na minha cabeça se eu escutar.

Orador A: E você vocês repetem melodia? Porque assim deixa eu tentar reformular essa coisa. Eu reparo que no teatro, eu quase nunca repito melodia a não ser que o texto esteja um pouco distante de mim. Melodia eu quero dizer assim - eu criei uma forma específica, desenhada, pra falar aquele texto por um motivo específico da pausa da palavra do momento

da luz, enfim tudo clima melodia específica e aí eu meio que decoro o desenho melódico que a minha fala tem e aí eu toda vez que eu vou fazer esse personagem ou essa, essa cena eu repito essa fala. Por exemplo: usando um exemplo prático eu faço isso aqui no Trabalho de Mesa quando eu vou abrir, né? Eu sempre falo: olá, gurizada, sejam todos bem-vindos ao Trabalho de Mesa. Essa, esse meu desenho, ele é natural porque sou eu falando mesmo. Eu poderia falar: olá, gurizada, sejam bem-vindos ao Trabalho de Mesa, sejam bem-vindos ao Trabalho de Mesa. Eu poderia falar de várias formas.

Orador C: Sim.

Orador B: Sim.

Orador A: Eu desenhei uma e aí depois pra eu fugir dessa quando eu quero falar de outro jeito me parece que eu tô sendo falso, mas ao mesmo tempo ficar no mesmo desenho sempre também me parece automático e falso. Vocês se preocupam com isso? Esse lance da melodia de falar as palavras em cena. Tipo cê tá lá em cena e o desenho melódico que vocês fazem com as palavras é algo que vocês se preocupam ou vocês nunca pararam pra pensar nisso?

Orador B: Eu acho perigoso os dois lados. Quando você fala do seu melisma, do marcador musical que você cria pra falar: olá, gurizada, sejam todos bem-vindos. Você pegou uma métrica que super se encaixa ao processo. Ok. A gente, como ator, tem uma auto cobrança que não era pra ser nossa era pra ser dos outros e a gente colocou como algo engendrado na nossa mente que não pode ser, que é o seguinte: nós nunca queremos que o ator seja igual em performances diferentes.

Orador A: Uhum.

Orador B: É como se a gente exigisse do performer, do intérprete, uma versatilidade que chega a ser um pouco sobre humana. É muito importante a gente saber que o ator tem a sua marca, que ele tem uma sua maneira de falar. Claro, cada processo é um processo. O diretor vai falar: olha, tá muito parecido, tenta ir por um outro caminho. Mas o que não pode é sempre parecer que o que a gente conquistou enquanto melisma, marcador, identidade é um problema. Aí a gente, na época da faculdade, a gente escutava muito cristalizar, né, esse verbo na época de faculdade era um saco. Ahn fulano tá cristalizado tá cristalizado. Sim, calma, uma coisa é a cristalização que faz com que você não surpreenda; outra coisa é tu tem que surpreender sempre ou dá pra você levar um feijão com arroz de boa, mas sendo, sendo coeso, sendo um bom profissional, enfim, por isso eu acho perigoso. Eu acho que se repetir muito precisa de um diretor, de alguém de fora que fala: vamos tentar uma outra parada? Mas, a gente é que ator não pode, pelo menos na minha opinião, não pode ser sempre um objeto de pesquisa pra tentar toda hora outras paradas. Mantém uma parada legal que você sabe fazer e seja digno consigo mesmo senão dá impressão de que a gente nunca vai ser bom em nada na vida, sabe? Eu tenho medo disso.

Orador A: É porque também fazer, fazer a mesma coisa bem feito várias vezes também é uma parada, né, tipo...

Orador B: É uma possibilidade.

Orador A: E também é difícil assim, né, não é uma coisa... não é porque você repete a melodia sempre significa que ela é vazia, significa... obviamente, se você mantém uma energia, você consegue colocar sempre...

Orador B: Sim.

Orador A: Eu lembrava que quando eu fazia um espetáculo chamado O Palhaço Por quê tinha eu tinha essa neurose assim, eu ficava me preocupando em quase nunca é porque eu fiz espetáculo muitas vezes, eu fiz esse espetáculo ao longo de sei lá seis, sete anos e eu fiz ele em diversas configurações com elencos diferentes e tal, eu mudei de personagem, enfim eu brinquei aí por causa disso eu tentei nesse espetáculo cada temporada criar o realmente uma coisa diferente mesmo que eu tivesse fazendo o mesmo personagem. O figurino era o mesmo, o figurino é o mesmo dos seis anos só que cada vez que eu desenhava a marca da cena, eu tentava, efetivamente, mudar e aí eu me preocupava em mudar a melodia da minha fala pra não ficar igual ao que eu tinha feito no ano passado, sabe assim? E eu tentava lembrar daquilo - ähn eu fazia essa pausa aqui. Claro, eu acho. E aí na minha percepção pessoal...

Orador B: Sim sim.

Orador A: Existem lugares do texto que são muito claros que você vai ter que pausar, existem lugares do texto que você marcou com a direção, com a produção ou com o momento. Aqui nessa fala é... quando, por exemplo, no caso do Palhaço Por quê tinha uma cena em que o personagem falava de livros, ele citava livros, toda vez que ele falava a palavra livros tinha uma marca no meu texto que lá antigamente no início do livro ainda eu ficava circulando no livro e marcava tipo isso aqui parece ser muito importante pro personagem, isso aqui é muito importante, aí ficava marcando e aí toda vez que ele falava livros, na minha cabeça em cena, me vinha aquele a palavra escrita no texto e circulada com lápis.

Orador B: Olha que massa, cara.

Orador A: Eu não lembro da textura do lápis. Toda vez que o outro personagem falava livros, na minha imagem, na minha cabeça vinha aquela imagem do lápis sendo circulado - livros, livros, livros, livros e aí isso me gerava assim tipo aqui eu tenho que criar uma neurose por causa da questão do personagem.

Orador B: Nossa.

Orador A: Eu tinha que criar uma neurose com livros, então eu falava livros de forma diferente, então aquilo gerava sempre um círculo de atenção que era uma coisa Stanislaviskana e tal, mas é um processo que eu meio que estabeleci quase em todas as minhas atuações quando envolve texto; todas elas eu procuro palavras que são... Ok, essa palavra ela representa o outro personagem porque eu parto desse método eu não uso só o meu a minha criação, o meu personagem, eu uso também o que o colega tá fazendo, então eu percebo que tem coisas que ele fala que vão me gerar coisas ou que eu deveria ser gerado coisas e tem coisas que eu falo pra ele e que vão desencadear processos nele e aí eu uso sempre esse lance da escrita. Geralmente, eu escrevo uma ou duas páginas pra cada uma dessas palavras tentando criar o porquê. Então no Palhaço Porquê eu escrevi tipo um textão sobre o porquê que o livro representava pra esse meu personagem alguma coisa importante. Aí escrevi tipo uma, uma, uma... como é que fala isso? Uma redação, sabe? Tipo por quê. O livro foi assim criado não sei aonde, ele pensou... numa terceira pessoa mesmo assim, não o personagem escrevendo, eu não entrava nessa onda não, era mais o meu intelecto mesmo criando porque que eu acho que o livro seja importante. E mesmo quando foi dirigido com esse espetáculo que eu mostrei essa, esse trabalho e a direção falou: é, não tem nada a ver, vamos esquecer esse assunto. Eu não conseguia mais. Toda vez que eu entrava em cena, o

livro entrava e vinha tudo isso de volta, sabe? Era uma coisa que eu não consegui dissolver, sabe?

Orador B: Tem uma coisa meio Marte. Sabe quando a gente vê aqueles vídeos de academia? Você vê que o cara já tá bonito, já tá bem malhado, aí fica um instrutor falando: vamos lá, é carbo, não sei o que lá, proteína, vamos lá, cadê aveia? Quero ver esse sangue quero ver sangue. E a gente que assiste e é leigo fala: não, mas o cara já tá fortinho, tá até bom, mas aí o vídeo vai ser sempre: vai lá vai lá touro, cachorrão, quero mais. Tenho impressão de que, às vezes, há essa exigência também pra performance do ator. Você já me surpreendeu naquela peça, na outra temporada seis meses atrás. Eu quero mais, eu quero sangue. E aí eu sinto uma cobrança que, por exemplo, eu te escutando eu acho bonito porque é um auto desafio, né, o exemplo do Gustavo. Ele tá se auto desafiando, tem a questão da escrita, uma série de coisas. Aí eu acho super rico, super bonito mesmo, mas essa coisa do: vamos lá, atores, a temporada não é mais de dois mil e dezessete, é de dois mil e dezenove. Cadê o sangue? Eu fico com medo.

Orador C: É... eu eu tenho uma experiência um pouco atípica assim porque primeiramente eu não tenho no meu histórico muitas participações atuando em peças com textos de outras pessoas. Na maior parte do tempo, o meu trabalho em cena é muito autoral, né? Então eu concordo com o Josuel, acho que existe um, um ponto de partida, um estado, uma conquista sua de presença que você parte sempre dali. Eu parto sempre de um lugar que já existe em termos de consciência de estar em cena. Uma pré coisa, como como uma, uma base que precisa ser passada na pele antes de começar a maquiagem, tem uma coisa que antecede tudo que é esse estado inicial aí, digamos assim, né, isso meio que acompanha toda, toda a minha trajetória independente de que de que tipo de jogo vai ser, né, de que tipo de teatro vai ser. Parte sempre dessa presentificação muito que é esse lugar basal, né, estrutural, digamos assim, né, do trabalho do ator. E eu acho que essa base, ela é muito pessoal, ela é construída mesmo a partir de referências da sua história como um, um ator, um artista, um criador em artes cênicas. A sua bagagem pessoal, tudo que você já teve acesso de metodologias, de estudo, de observação, isso em algum momento se acomoda no corpo e a gente passa a ter ali um ponto de partida que meio originário, né, que, que starta os demais processos. Com relação ao texto, né, eu tenho bastante dificuldade com lidar com decorar texto, sabe, é um processo bem difícil pra mim, é penoso, me absorve, me deixa tensa, sabe, a lida. Eu super gosto da lida da palavra de desse lidar com a palavra escrita. Os meus textos são todos os riscados, muito desenhados, muito coloridos, muito cheios de setas e anotações. Aquele texto vira um caderno de manuseio muito profundo. Assim tem eu preciso registrar muito sobre as intenções que vão aparecendo ali, né? Os personagens meio que se constroem a partir das intenções daquela situação, muitas vezes, sabe? Não tive muitas experiências de teatro com texto que que houve uma grande construção de personagem, sabe? Sempre foi a partir do que aquele material escrito indicava, né, seja de maneira misteriosa, óbvia ou as, as camadas mais profundas, né, de interpretação daquele texto e tudo. Então minha relação com texto ela é sofrível no lugar de, nesse aspecto do decorar, sabe? É uma coisa que eu preciso entender muito do que tá se passando e eu preciso muito estar envolvida com os subtextos, né, com as intenções, com a linha de raciocínio - por que chega nesse pensamento? Por que esse personagem faz essa trajetória? Né? E aí começa a fazer um pouco de sentido pra mim. Eu escrevo o texto manualmente muitas vezes; eu tenho, arrumo um caderno e fico ali tentando escrever o que a minha mente já memorizou, sabe, e aí quando eu vejo que eu já consigo escrever o texto todo à mão, eu sinto que eu tenho, né?

Orador B: Uhum.

Orador C: Também escuto muito, estudo a peça toda, mas escuto as minhas falas, né? Entendo os desenhos, as melodias.

Orador A: Como tu escuta sua fala?

Orador C: Gravo no WhatsApp.

Orador A: ãhn tá de escutar mesmo, de escutar.

Orador C: Escuto as minhas falas.

Orador A: Você grava ela depois fica escutando?

Orador C: Me mando, me mando num grupo eu comigo mesma.

Orador B: Grupo mega seletto.

Orador C: Vocês já usaram essa metodologia?

Orador B: Não.

Orador C: É ótima. Você faz um grupo com alguém depois tira a pessoa aí você tem esse grupo só com você mesma e aí você pode mandar um monte de arquivos; eu tenho vários grupos de mim comigo mesma: Ana e Ana...

Orador B: É tipo um dossiê.

Orador C: Ana, eu mesma e Irene. Tem vários.

Orador B: Caraca, velho.

Orador C: E aí eu posso juntar muitos materiais importantes, sabe? Coisas...

Orador B: Sim, sim.

Orador C: Áudios rápidos, insights, pequenas coisas, eu gravo pra mim mesmo e me mando.

Orador A: Mas aí você escuta, tipo você grava todo o texto fazendo na vera a interpretação ou desde o início tipo só lendo?

Orador C: Não, gravo mais frio gravo mais frio.

Orador A: ãhn ok.

Orador C: Com aquela intenção básica, né, porque chega um ponto também que é muito interessante, ouvinte, essa coisa, porque a gente quando... normalmente, até o próprio nome do nosso podcast, né, Trabalho de Mesa, tá relacionado a esse trabalho de mesa que é a lida com o texto quando a gente vai começar uma peça, né?

Orador A: Ahã.

Orador C: O trabalho de mesa. Vai ler, vai estudar, vamos ler juntos, vamos, né, anotar coisas, debater, pensar sobre tudo isso, né? Então nesse momento do trabalho de mesa,

normalmente, é pedido umas primeiras leituras - ãhn faça uma leitura sem intenção, né, uma leitura branca sem intenção. Gente, como que se lê sem intenção? Né? Muito louco isso porque a própria pontuação já é uma intenção, a nossa língua já traz intenção.

Orador B: A tua própria consciência da...

Orador C: É e aí entra nós.

Orador B: ... da ortografia, de tudo, né?

Orador C: Isso. E então a gente acaba já dando intencionalidades ali, claro que não vão ser as que vão ser definitivamente ficar porque é sua primeira leitura...

Orador A: Sim.

Orador C: ... mas tem como você já não dá alguma intençãozinha aí, né. Mas aí eu gravo essa leiturinha mais... assim a minha leitura mesmo, né, da minha maneira já de buscando intenção, mas sem fixar nada né?

Orador B: Que massa.

Orador C: Isso é um jeito de lidar com decorar, mas olha, é sofrível. Eu confesso que quando eu tô no processo de ensaio com texto decorado, enquanto eu não consigo é estar com aquilo fluente na minha mente, os ensaios são uma tormenta pra mim, sabe? É difícil ir pro ensaio, não é um espaço de prazer, eu fico tensa. Sabe? E aí fico assim fico mais tensa ainda quando os amigos já tão muito avançados e eu vou ficando muito capenga pro final. Todo mundo já soltou o texto e tá só eu lá, tipo a incapaz, segurando aquele texto na mão. Bate super um bode essa parte de texto.

Orador A: E vocês usam... por exemplo, eu uso muito o colega, né, eu sou muito do sei lá a minha forma de lidar com a parte cênica sempre foi muito de compartilhar. Pra mim, teatro é muito compartilhar no sentido geral mesmo, então eu me apoio muito no colega de cena, sempre. Eu escuto muito ele falando, eu vejo muito ele fazendo, eu observo muito o meu colega de cena, sempre. Sempre que eu tô com uma colega de cena, eu grudo o olho bem assim pra tipo ela é minha salvação qualquer coisa o grudo nela e ela me salva.

Orador C: Sim.

Orador A: Eu fico sempre com isso, então eu decoro as minhas falas quase sempre usando como referência o que eu escutei da pessoa falando.

Orador C: Sim.

Orador B: ãhn...

Orador A: Entende? Eu quase nunca decoro as minhas falas em cima das minhas, por exemplo, eu faço um processo meio diferente do da Ana, meio oposto da Ana Flávia.

Orador C: Ahãm. Meu inverso, sim.

Orador A: Eu não leio as minhas falas, eu leio a fala do outro e meio que te fala ãhn ela me perguntou isso, então eu tenho que responder aquilo, aí eu vou ver o que que eu falei.

Orador B: Entendi.

Orador A: Aí eu vejo a minha fala e falo ãhn a minha fala tem que responder essa parada, mas é tipo eu vou construindo a minha fala com a fala do colega, sabe? Por isso que quando muda um ator, eu tenho, eu fico sem chão porque eu fico muito baseado naquilo, né, na forma como a pessoa falava, no jeito que a pessoa falou. Tanto que quando termina o espetáculo, uma coisa que acontece muito, é eu saber todo a fala de todo mundo, eu sei imitar todo mundo, eu sei fazer todo mundo.

Orador B: Sabe, Gustavo, uma coisa que me mata eu tenho muita dificuldade quando o elenco é muito grande e aí os ensaios se tornam momentos pra averiguação de cenas outras, sabe quando a peça é dividida por núcleos? Isso me mata, isso me deixa...

Orador A: Como assim dividida por núcleos? Não entendi.

Orador B: Por exemplo, quando uma peça... quando tem muitos atores ela é dirigida por núcleos agora a sua cena que Ana Flávia e a gente fica muito tempo assistindo a sua cena que Ana Flávia e depois a sua cena agora com Josuel, isso me mata porque eu não consigo fixar a continuidade do espetáculo como um todo e eu preciso ter a noção dessa peça da linha do começo, meio, pico, até o fim.

Orador C: Nossa, total.

Orador B: E quando a gente vai ensaiar assim... hoje, a gente vai ensaiar três cenas e eu fico com energia acumulada no cú e não posso usar...

Orador C: Sim.

Orador B: ... e fico assistindo, eu perco todo o fio da meada, eu não consigo entender a peça.

Orador A: ãhn entendi.

Orador B: E, às vezes, os processos são tão rápidos que você vai conseguir fazer a tal passada da peça toda dois dias antes.

Orador B: É, é bem isso mesmo.

Orador C: Aí você: oi, tudo bem? Que legal agora que eu fui entender essa porra.

Orador B: Rola muito isso. Umas coisas também que eu tenho eu não posso evitar porque a gente nunca sabe como é que são os teores dos convites é quando vai juntar todo mundo e no primeiro dia já tem uma leitura, isso me deixa... meu Deus do céu, isso me deixa muito desesperado. Eu lembro de uma vez uma peça não vou falar nome ganhou um patrocínio da Petrobras e chamaram todas as pessoas que foram indicadas ou apontadas pra fazerem essa peça pra se reunirem no prédio da Petrobras com o diretor da Petrobras.

Orador A: Putz.

Orador B: Era uma peça do Ariano Suassuna e aí na primeira coisa foi a secretária do cara passou pra gente a xerox do texto, pra todo mundo.

Orador C: Vamos ler para o presidente da Petrobrás. Brigada.

Orador B: Foi. E aí eu não sabia nem o nome da personagem. Falaram: você vai ser o vizinho tal; falei: maravilha, vamos nessa. E a peça tinha muitos anexins e anexins não é um negócio que vocês primeira lida já faz, né, cê tem que dar uma processada pra entender o ritmo, a rima e tal e quando a primeira atriz começou a fazer o sotaque pernambucano de novela isso me deu...

Orador C: Desesperador, vou ter que fazer isso também?

Orador B: Isso deu um medo fuderoso assim porque eu pensei eu não vou conseguir eu não vou conseguir. Aí eu tentei fazer a leitura mais neutra possível sabendo que eu não conseguiria continuar nesse processo. Saí no ensaio seguinte assim, não deu não deu. Era uma miscelânea de atores reunidos pra um bem que não eram bem comuns, uma peça patrocinada tendo que estreiar amanhã e que não tava ninguém preparado e eu também não ia botar meu na reta porque não conhecia e não tinha parte cativa com ninguém também, né?

Orador C: Sim, sim.

Orador B: Porque quando tem a parte cativa você se obriga.

Orador A: É uma coisa que eu gosto de fazer não nesses casos, mas engloba também, claro, essa primeira leitura pra mim é desesperador porque sempre foi desesperador por que é isso a primeira leitura não é que a gente se reúne pra ler a primeira vez em grupo, muitas vezes a gente se reúne para ler a primeira vez total, né?

Orador B: Na vida.

Orador A: Tipo é a primeira vez na vida, né?

Orador C: Ahã.

Orador A: Então assim a não ser que seja um texto que você já conheça o que é também eu não tenho muita experiência com muitos textos super antigos e clássicos - ahn vamos ler, sei lá... eu fiz Romeu e Julieta, fiz algumas peças do Shakespeare então essas eu até consigo. Tipo se você me chamar pra fazer Hamlet eu praticamente não vou precisar fazer leitura nenhuma é só me chamar, vamos embora, vamos ensaiar porque eu já tô mais ou menos o clima e tal, mas não nesses casos, tipo vamos fazer um Tennessee Williams, você vai fazer sabe um Gogol é tipo eu sei quem é, mas eu não tem nada assim. Tipo você vai fazer o noivo 4, sabe? Sei lá o que que é isso. E aí então o que eu gosto de fazer eu estabeleço e é a pura mentira tipo eu vou falar uma coisa que eu faço, mas é mentira. Eu digo pra mim que eu faço, mas é mentira, cara. Eu estabeleço quatro pontos de intenção, tipo quatro pontos de tensão intencionalidade ou de enfim, de influência, digamos assim. O primeiro ponto é quando eu consigo tudo brando, que eu falo tudo neutro, o mais neutro possível e que não tem nenhuma alteração de humor, que não tem nada, é neutro infértil; o segundo é a minha naturalidade de ler aquilo ali que sou eu; o terceiro, já é o que o personagem deveria ser só que eu tô me poupando pra marca de luz e o quarto é full full full pra matar, sabe? Tipo eu estabeleço esses quatro pontos. E aí a primeira leitura eu me dou essa desculpa não, como é a primeira eu vou fazer o nível 1 e aí eu vou bem devagar lendo as pausas e as palavras assim. Só que acontece também nesse mesmo caso como Josuel, alguém, alguém que tá contracenando comigo tá assim: vamos então, nós vamos tentar fazer não sei o quê e vamos para lá.

Orador B: E aí fode.

Orador A: E aí eu respondo a pessoa lendo as palavras porque eu preciso aprender o que tá escrito, sabe? Então é muito terrível, mas na minha cabeça eu tô lá realmente fazendo isso. Eu acho que não, acho que no fim das contas você acaba se deixando levar pela emoção e tal, enfim, maluquice.

Orador C: Eu sinto que nesse registro estrutural que a gente traz, né, pra entrar em cada processo esse seria a metodologia básica, né, esse que a gente já carrega e tudo dentro dessa desse lugar estrutural eu tenho uma auto provocação que não é uma auto provocação como o treinee da academia dando um chique, mas é uma auto provocação tipo de mim de mim para comigo no sentido de ser faminta, então eu faço muita questão de estar melhor a cada a cada espetáculo de uma maneira muito faminta, muito muito convicta, muito consciente.

Orador B: Natural, né, Ana.

Orador A: De atenção, né, de... mas eu acho que não, na nossa profissão nem tanto porque acho que também existe um paradigma sobre manter... a gente até falou um pouco sobre isso, manter música, manter melodia, manter uma coisa que desempenha, querer mais, querer mais do ator tararal... nem sempre, às vezes, eu acho que o trabalho do ator também fica nesse espectro do se consegue fazer bem sempre ali é um caminho e um excelente caminho, defender bem, né, um trabalho e eu acho que tem o caminho do faminto mesmo que é do tipo de querer mais e porque eu acho que manter um padrão é excelência também no campo da atuação, sabe?

Orador A: Como que você se desafia em termos assim tipo em termos práticos o que que você faz de desafio? Por exemplo, cê pode dar um exemplo que rolou.

Orador C: Tenho exemplo em Tsunami, tenho exemplo em Dona Bolota fazendo pras crianças, tem exemplo no Legado de Ester que são os que têm mais consciência disso, sabe?

Orador A: Uhum.

Orador B: Uhum.

Orador C: Em termos de consciência, temporadas mais extensas, né, espetáculo que você pode fazer mais vezes e tudo que é assim é para além das orientações e das indicações do diretor, das diretoras, né, das pessoas que estão ali te dando realmente os feedbacks, as indicações e as orientações, é uma é um estágio de prontidão como se ele pudesse estar em equalização; tem um painel de equalização e você duplica a sua consciência gestual, você triplica ou você aumenta graus de atenção, você aumenta graus do estado, você se provoca naquela consciência que vai se estabilizando em cena de estar muito consciente em cena porque quanto mais intimidade maior consciência dessa desse lugar que está estável e você aumenta em proporção esse lugar, né? Por exemplo, no Dona Bolota, eu fazia uma personagem que ficava presa numa estrutura de cordas que é uma árvore, então a primeira cena inteira era o público inteiro entrando e ali Dona Bolota na árvore sonolenta e tararal. Durante esse soninho, que no começo era um soninho, simplesmente um soninho e tinha umas mexidinhas pra não parecer que era uma estátua porque não era uma estátua, era uma pessoa dormindo, mas esse soninho aos poucos foi se nutrindo de coisas, na minha mente passaram até sonhos, então tinham sensações, aí eu comecei a trazer elementos do espetáculo pra dentro do meu sonho ali, é na minha mente estava construindo em tempo real ali que aquilo que eu tava sonhando antevendo coisas que estava acontecendo ali na peça depois.

Tipo poéticas que a gente vai desenvolvendo a partir desse lugar de estar cada vez mais porosa no espaço da cena a partir do que já está construído, sabe?

Orador B: Nossa, isso é incrível, essa metáfora da mesa de equalização...

Orador C: Sim.

Orador B: Ela deveria ser ensinada pra vida porque de fato faz a gente abrir a cabeça pensando no ator como um ser que vai se instrumentalizando por repetição ou por novas vivências tendo essa instrumentalização nele é uma questão só de você ir dosando o que que você vai querer mostrar agora, hoje.

Orador C: É vou experimentar o quê aqui? Né? O que que isso me desafia aqui, né?

Orador B: Isso é bonzão.

Orador A: Pois é e uma coisa que eu achava muito legal, mas eu fazia isso só como diretor, eu adorava fazer como ator, mas quase nunca os diretores com quem eu trabalhei ele, ou as diretoras, elas pediram isso assim, sabe, uma proposta. Eu sempre namorava e falava: Oi, vamos fazer um dia isso? Vamos fazer... sabe o que que é que eu adoro fazer aqui que é um método maravilhoso. Se você tá ensaiando uma peça com uma outra pessoa não importa se é texto de teatro, se é uma história, não importa, cê tá saindo uma peça com alguém? Propõe isso em algum momento pra essa pessoa que é... são duas dois jogos que é imitar o colega....

Orador B: Sim.

Orador A: Você tipo... você, na verdade, fazer o personagem dele como você vê ele fazendo e não como personagem, mas tipo assim eu vou imitar você fazendo o seu personagem e ele fazendo seu.

Orador C: Nossa, genial.

Orador A: E a outra é você efetivamente fazer o personagem da pessoa, fazer, fazer por ela a cena. Essa é um pouco mais complicado, cê tem que ter muita intimidade pelo seguinte porque quando você faz o personagem, você é meio que mostra como você acha que seria a forma correta de interpretar aquele, aquele personagem, não interpretar no sentido teatral, mas no sentidos que dar a sua visão, né? E você, obviamente, você sempre dá a sua visão, você não consegue dar visão de outra pessoa, então pra você é a única forma que você enxerga o caminho, né? Tipo ãhn eu acho que a forma de gritar, ou a forma de falar, ou a forma de me sentar nessa cena, eu acho que tem que ser assim. Sabe? E, às vezes, a gente tá vendo colega atuando, eu pelo menos faço muito isso, de ver o colega atundo e fico pensando: poxa, se fosse eu faria assado, não faria assim. E quando você e propõe isso pra outra pessoa, às vezes, a pessoa pode ficar um pouco chateada, meio tipo poxa você tá me dizendo que eu tô fazendo errado, sei lá, se você muda muito a pessoa fica um pouco chateada, sabe? Por isso que eu proponho essas duas ideias faz uma imitação caricata da pessoa pra você poder tipo manter e é muito interessante você ver alguém fazendo o que você faz porque aí você....

Orador C: Nossa, demais.

Orador B: Que massa, velho.

Orador A: E aí você repara e fala: nossa, eu faço isso? Nossa é maravilhoso. E funciona pelo seguinte depois que você consegue é criar as intenções e imitar as intenções do colega que são as bases iniciais de iniciação das suas intenções, se você tá pensando numa cena, contracena, um diálogo, é óbvio que o que um fala afeta o que o outro, né, tipo é a vida, né, então quando você tem que criar as bases que fazem a sua fala acontecer, você, na verdade, melhora as suas falas depois.

Orador B: Sim, total.

Orador A: Porque aí quando você volta pro seu personagem, você fala: ahn então é por isso que eu tô falando ou eu deveria fazer isso desse jeito porque foi exatamente isso que o outro me colocou. Enfim, eu acho esse essa metodologia excelente, eu sempre gosto de fazer, sempre que eu posso eu até faço sozinho, às vezes, tipo em casa quando não tem um parceiro que queira ou uma parceira que queira efetivamente trocar, né, mas é maravilhoso quando a direção propõe: ahn vamos inverter tudo. A Ana Flávia, uma vez a gente que fez umas cenas no Risadinha e....

Orador C: É fazia a parte super desse tema.

Orador A: Nossa e é maravilhoso você vê alguém imitando você né em cena.

Orador B: Primeiro que você dessacraliza esse espaço, esse território de eu criei agora isso aqui e tararal.

Orador A: Exato, exato.

Orador B: Maravilhoso.

Orador C: Você primeiro já areja esse espaço que é muito bom, saudável, né?

Orador A: É, é.

Orador C: E tem oportunidade de ver realmente a pessoa fazendo e ver e ver o jogo da outra pessoa e aprender com isso.

Orador B: Se chegou nesse ponto e se o grupo já tá nesse ponto de saber tudo do outro é porque a peça tá maravilhosa.

Orador C: É tá firme.

Orador A: Ei eu gostava de fazer também de mudar o gênero, por exemplo, né? Tipo vamos fazer isso como se fosse um mega trama e aí você tem que manter o mesmo a mesma cena, as mesmas marcas, os mesmos figurinos tudo só que fosse dramático gritando e chorando então tipo ahn então vamos fazer como se fosse cartoon quando você consegue mexer isso, caracas, isso faz, isso é um método de trabalho mesmo, é diversão, mas isso faz o ator e a atriz reforçarem o trabalho que ela tem, sabe? Porque quando você dá conta de brincar com o conteúdo que você tem na cabeça significa que ele tá pronto para você mostrar, já fica livre pra mostrar, então é um método que eu acho maravilhoso.

Orador C: Total. Eu senti, eu vim agora gravar depois de brincar, né, a gente brincou colapso, brincou o trio, eu, o Leonardo e Ana Luíza, né, a nega. Aí, cara, tem eu acho que essa coisa dessa desse espectro do faminto, da atuação faminta, ela é muito também do jogador palhaço,

do ator palhaço, sabe? Porque no jogo, por exemplo, a gente brinca esse brinquedo há mais de dez anos, então é muito importante pra gente, a gente surpreender um outro no jogo.

Orador B: Sim sim.

Orador C: Sabe? É muito... é o que torna aquilo prazeroso pra a gente ir vivo pro público e pulsante, sabe? Então a gente fica meio que numa fome de ser mais fuleira que a outra e tipo surpreender a outra e puxar o tapete da outra tipo com coisas que desconcerte a outra um pouco tipo isso vai dando... tem uma coisa melhor atleta nisso no meu ponto de vista, sabe?

Orador B: É o pique, né?

Orador C: É porque vai te dando uma... como uma atividade que vai gerando endorfina ali você vai ficando mais pilhado e quer mais e mais fazer coisas, né, então é um jogo. Eu acho que esse isso faz parte desse estrutural que eu falei lá no começo, né, do estrutural de cada um. Acho que vira, vira uma marquinha também, uma digitalzinha do que você carrega como esse básico antes de entrar no processo, né, já é da pessoa também.

Orador A: Uma outra metodologia que eu gosto de usar e também uso como referência sempre tento colocar em todos que é meio que baseado numa autocrítica tipo é uma filosofia de autocrítica, mas eu faço meio de um raio-x depois que o produto tá mais ou menos endereçado, alinhavado, ou seja, eu tenho aqui já. Eu ainda não apresentei ele, eu tô na fase de final de ensaio, eu acho que depois que a gente faz a primeira apresentação a estreia você acrescenta os outros 30, 40% que você não consegue fazer no ensaio, né? Tipo você não consegue criar essas coisas só depois que o público chega que você efetivamente - ãhn então aqui eu vou ter que fazer isso e tal -, então que eu tô nessa fase de 70%, 60% da coisa meio encaminhada, eu sempre estabeleço pra mim muito claramente pontos que são muito fortes, eu sempre procuro pontos em que eu sei que tá muito bom, eu olho e falo: essa parte eu faço muito bem. Fiz um ensaio, a diretora falou fantástico, aplaudiu, fui aplaudido pelos pelo elenco. Isso aqui tá foda, eu marco e deixo cravado, isso aqui é bom. E faço o mesmo de lugares que eu sei que é ruim.

Orador C: Isso tá uma vala.

Orador A: Toda vez que eu passo aqui fica uma droga.

Orador C: Dá vergonha.

Orador A: E eu tento estabelecer...

Orador C: Rola, gente.

Orador A: Rola mesmo.

Orador B: Acontece.

Orador A: Só aí eu tento estabelecer uma coisa horizontal digamos nesse tipo eu não me importo que eu tô num lugar maravilhoso e também não me importa eu tô num lugar ruim, eu tento encarar isso como um processo. O que é mentira também é mentira porque na hora que eu tô em cena eu faço a cena boa aqui e é boa? Eu penso. Ou seja, acertei o lugar que era pra ser bom. Tá vendo como eu sou foda.

Orador C: O lance é isso, acertou registra acertou registra acertou registra. Não fica ao acaso, desavisado ali - ahn acertei, ó que legal. Ao acaso não, véi. Pegou aquilo registrou no corpo porque daí pra mais. É tipo isso, né?

Orador A: Isso, é.

Orador B: E uma coisa que eu aprendi, gente, que é muito importante nunca, nunca, nunca ter coisas que são marcas apenas suas que só você saiba ou que são pequenas metodologias de ensino que só você domina porque vai dar merda.

Orador C: Conta isso.

Orador A: Como assim como assim?

Orador B: São dois exemplos: um é com André Amaro quando ele fez uma última cena pra Lorca, que eu substituí o Lorca. Eu entrei pra fazer um personagem aí faltando duas semanas o André não pode fazer o Lorca, tá, trocamos. E aí a peça era muito texto, né, texto, texto, texto sobre Garcia Lorca e tal e meu lábio ficava muito rachado porque não lembra se tinha ar condicionado, não lembro como que era a questão, mas meu lábio rachava muito, então eu tinha uma máquina de escrever em cena em que todos os botões eles tinham uma bundinha pra cima. Imagina uma máquina de escrever? Eles têm uma circunferenciuzinha concavozinho e só três botões eram convexos e aí eu pensei ótimo vou botar água nesses convexos em determinado momento quando a peça ficar estroboscópica eu pego essa água, passo no meu lábio pra não rachar meu lado durante a peça que tá arrasando e aí depois disso vinha uma cena super emocionante que eu consegui a respiração de chorar e chorava copiosamente, mas um molhadinho da água no lábio dava uma diferença poética muito boa. Ou seja, era pra proteger da rachadura e também pra dar uma licença poética. Aí um dia o Flávio Monteiro tava lá atuando conosco e ele bateu na máquina de escrever - pá.

Orador C: E a sua água foi pro espaço.

Orador B: De longe eu vi a cena e falei: minha boca. Puta que pariu, minha boca e aí quando eu fui fingir que tava digitando, né, teclando na máquina escrever não tinha mais nada na minha letra, era até a letra a tecla Tab+, não tinha mais água lá.

Orador C: Que merda.

Orador B: Ahn sangrou, de sangrar a boca mesmo porque era uma questão de sobrevivência, não era nem... era sobrevivência mesmo e aí...

Orador C: Que história maravilhosa.

Orador B: Eu me liguei só com isso, ninguém do elenco entendia a minha aflição durante a cena porque ninguém conhecia a letra do Tab+ aí quando acabou o ensaio o Flávio falou: Josuel, você faz o quê que eu fui bater na sua máquina tava toda molhada? Eu falei: Viado, você entendeu nada.

Orador C: Viado não bate na máquina dos outros sem avisar.

Orador B: Então todas essas pequenas regrinhas, a gente tem que avisar. O outro exemplo é no dia de visita. Nós fazemos uma peça que era Barrela, do Plínio Marcos, no Conic. Conic

pra quem não sabe, em Brasília, é um submundo, abaixo do CONIC numa escala geológica é o inferno, então é muito baixo mesmo.

Orador C: Subsólico.

Orador B: Subsólico, é um esgoto meio Tartaruga Ninja, sabe? E aí tinha uma cena super tensa super tensa que era a gente currando um dos atores que era o Rômulo Mendes na cena que deu nome à peça que era a Barrela, o estupro, e nessa cena que era muito tensa a gente tinha um lugar certo de fazer porque a gente fazia do lado de uma tampa de esgoto, era um esgoto real e por cargas d'água num dia a gente foi fazer mais para o lado do esgoto e quando a gente deitou o Rômulo, a barriga dele foi em cima de três baratas. Todos nós todos nós, em cena, tínhamos que fazer o ato do estupro, todos nós afetadíssimos porque nós escutamos os barulhos das baratas espremidas que e a gente pensou essa é a cena da peça se a gente levanta esse menino e tem baratas grudadas no peito e na barriga dele, a gente acabou com todo uma estrutura dramática e a gente acabou nesse dia porque quando ele levantou a barata além de tá grudada caiu no meio da levantada dele.

Orador C: Nossa.

Orador C: E aí você vai entendendo que todas essas regrinhas por mais que estejam só na nossa cabeça, elas precisam ser compartilhadas com os coleguinhas de trabalho. Sempre.

Orador A: É verdade, verdade.

Orador C: Meu Deus a barata arruinou a dramatização... o público só olhava a barata no chão, perdeu tudo. Gente.

Orador B: Converse com os colegas.

Orador C: Situação horrível.

Orador A: Uma coisa sobre que a gente discutindo sobre metodologia que eu acho que talvez vocês também façam, eu acho que todos os atores e atrizes desse país tem que fazer que é que é pensar como dizia Eugenio Kusnet e o Stanislavski e a ação ela é contínua e ininterrupta.

Orador C: Sim.

Orador B: Sim.

Orador A: Então um personagem que está com a pata machucada, mancando com dor é porque ele se machucou em algum motivo, alguma coisa aconteceu com aquele personagem antes dele tá em cena pra ele tá daquele jeito e esse desenho é você que tem que fazer, cara, é você que tem que falar ok, eu tô em algum lugar. Claro, eu tô falando de peças que tem uma apresentação contínua, né, não vivência como por exemplo o palhaço que que é o momento é que vale né não tem uma história por detrás de nada, né, mas pensa num personagem que existe realmente uma cronologia específica em que ele vai andando de um lugar pra outro passando de um de uma emoção pra outra emoção a ação dele é contínua e ininterrupta, ele vem vindo agindo, ele vem vindo vivendo aquilo, então uma coisa que é que eu gosto muito de fazer é pensar macro, pensar tipo um século antes dessa história acontecer o quê que tava rolando; um século depois que essa história aconteceu, o quê que será que rolou? E aí eu vou pro micro, micro mesmo tipo dois dias atrás, algumas horas atrás, antes disso acontecer com esse personagem o que é que aconteceu com ele? Onde ele estava? O que que aconteceu com

a vida dele pra entrar naquele momento ali? E eu tento sempre situar ele em relação político-social assim tipo histórico político-social, onde ele mora, mas, mas o quê que acontece na vida dele, sabe? Tipo um século atrás cê teve uma grande crise econômica, os grandes bancos ganharam muito dinheiro e esse cara ficou muito pobre, a família toda ficou pobre e ele é o final dessa linha de pobreza, por isso ele vai nessa cena comer lixo e aí quando eu tô em cena eu realmente tento pensar nessa linha histórica.

Orador B: Entendi.

Orador A: Sabe? Tanto do macro, como micro pra quando eu tiver em cena eu tentar criar um momento mais presente do que tá acontecendo naquele momento, sabe? Pra não ser exatamente um desenho de choro.

Orador B: Entendi.

Orador A: Porque pra mim parece muito crível. Por exemplo, se a gente for usar um exemplo do cinema tem um filme chamado é... um filme muito interessante, bem diferente em termos de estrutura chamado Eu Tonya que é com a menina que faz a Arlequina que agora me esqueci, Meg Robbie, eu acho que o nome dela, ou Margot Robbie, enfim, tem uma cena muito interessante dela se maquiando quando ela já tá tipo totalmente zoada, sabe, da vida? Ela tá totalmente zoada da vida e ela vai tentar se maquiar e dizer que tá tudo bem sabe assim? Só que ela tá arrasada e a dificuldade da atriz me parece naquela cena é ela tem que desenhar pra gente dois pensamentos muito claros - ela tem que desenhar o pensamento de que ela é uma patinadora tentando se preparar porque ela vai apresentar uma coisa já agora e o público tá ali fora esperando ela, então ela quer ficar bonita, ela quer se arrumar, ela quer tipo dizer que tá tudo bem, mas internamente daquela pessoa ela tá arrasada, ela tá deprimida ela tá chorando, ela tá desesperada, a vida dela tá indo pra um buraco que ela vai conseguir sair e ela sabe que não vai conseguir sair e aí que me parece que não assistiu a cena da atriz me parece que o desenho que ela faz é justamente isso a atriz sabe que a personagem vai se ferrar no final, sabe? Tipo porque você lê na leitura da personagem quando ela tá triste, ou seja, na segunda parte da tristeza que a vida dela já acabou, sabe? Você consegue entender que a vida dela já acabou só que ela tá tentando dizer que não, entende? Então essa ambiguidade é muito interessante de ver o desenho porque esse é um trabalho que atriz teve que fazer, um puta trabalho de atriz.

Orador B: Sim.

Orador A: Que ela teve que tipo mostrar uma cena sem fala, cara, uma cena que a câmera tava de cara na cara dela, tipo eles usam tipo uma 50 m, uma 35, eu acho, meio afastado, então tipo assim é uma foto de passaporte, sabe, é uma foto 3 por 4 que ela tá em cena assim. É bem próximo e ela tá lá maquiando olhando de frente pra tela, tá olhando pra lente e ela tá maquiando aí dá um sorriso falso e aí ela chora, desaba, desaba, aí ela para, engole o choro, dá outro sorriso falso e cai de novo, sabe? E essas caídas é um desenho muito interessante, né, e eu sempre acho que é aí é isso na minha percepção a minha metodologia pra conseguir chegar nesses lugares porque eu sou um grande fã de cenas mudas, de cenas que não tem fala, de cenas que a gente consegue ficar parado em cena sem fazer muitas coisas, sem dizer muito e efetivamente dizer bastante coisa, passar muitas emoções eu adoro esse tipo de cena, eu penso nisso, eu penso no histórico na minha cabeça eu fico com histórico o que aconteceu antes pra eu tá aqui parado? O que que vai acontecer com esse personagem quando eu tô aqui parado? Quais são as atitudes que eu tomo agora que vai fazer esse personagem chegar em determinado lugar? E aí em algum momento eu consigo meio que pensar como eu, não como

eu, Heineken, mas eu não fico pensando ele o personagem, eu fico pensando eu o personagem.

Orador B: Sim.

Orador A: Em que momento em que momento eu errei ou em que momento eu acertei pra tá exatamente nesse momento aqui acontecendo, sabe?

Orador B: Pra mim, grosso modo, mas bem grosso modo mesmo e não desconstruindo o que você falou, seria o que a gente faz quando a gente escuta um clipe quer fazer esse clipe de cabeça com você sofrendo. Eu digo assim o mais próximo do que eu chego a esse teu pensamento, desse pensamento macro, micro é que uma coisa mais que imageticamente me transporte rapidamente pra essa situação porque como espetáculo não sei se por talvez nunca ter tido oportunidade de fato pegar uma turnê longa pra trabalhar essas questões, eu acho que não vivenciei, né, pelo padrão de espetáculo que que pelo menos eu tenho feito na vida. Eu já fiz peça que ficou em cartaz durante quatro anos, não quer dizer que foram quatro anos consecutivos.

Orador C: Sim.

Orador B: Durante dois meses, meses em um ano ela esteve em cartaz, aí dois meses no outro ano ela vai tá em cartaz de novo, então nunca teve essa coisa continuada pra chegar a esse tipo do dessa querência que você falou.

Orador A: É, mas eu acho que nem precisa ser... por exemplo, eu tava eu tava participando agora de um curta metragem, tava ajudando com cinematografia de um curta metragem e depois ajudei a dirigir os atores, né, foram três dias de filmagem. No primeiro dia de filmagem foi só com uma atriz e um autor específico; aí no segundo dia foi com outro elenco e no terceiro dia a gente voltou a gravar as cenas com o primeiro, a atriz e o ator, né? Entendeu?

Orador B: Uhum. Sim.

Orador A: Então a gente fez a cena lá era uma cena de estacionamento, ela tava dentro de um carro aí ela saía toda poderosa, sabe, dentro de um carro parava um carro do lado e o cara começava a falar ela meio que mandava ele calar a boca e jogava umas coisas em cima dele e fala: eu tenho que arrumar sempre as suas bagunças. Tipo era uma mulher totalmente poderosa mandando um cara, botando um cara no lugar, sabe?

Orador B: Uhum.

Orador A: Tipo botando o cara no lugar e aí ela fez a cena, foi ótimo, ok, terminou. Aí no domingo, a gente foi filmar a cena e ela tava fazendo a cena dela e ela ia fazer a tal cena depois tipo a cena que a gente gravou, na verdade, não, minto, a cena que a gente gravou foi a cena antes dessa cena acontecer e aí ela terminava a cena saindo correndo tipo o final da cena do domingo é ela correndo pro estacionamento.

Orador B: Entendi.

Orador A: Ela fazia uma ação de matar um cara, fazia uma coisa lá e ela saía correndo pro estacionamento. Só que ela tava criando uma outra personagem praticamente, sabe, tipo tava bem assim e aí o que que eu fiz eu chamei ela e uma coisa que a gente não faz normalmente é

mostrar a cena gravada, né, mas eu mostrei pra ela a cena. Eu falei: olha, essa personagem que você tá fazendo aqui ó, é ela aqui ó, o público vai ver o corte exatamente assim, ela vai ver essa cena que a gente tá gravando agora no domingo e na sequência ela vai ver você aqui do outro lado tipo vai ser milissegundos de distância entre uma e outra. Essa conexão de fazer quem é essa personagem que está aqui agora pra essa personagem de domingo, pra você, fazem dois dias de diferença, mas pra quem tá assistindo vai ser imediato, então a gente precisa conectar a plateia com isso. Aí quando eu expliquei isso pra ele mostrar ela falou: ãhn tá então eu tenho que começar a construir uma cena pra que pra que fique crível que sou eu no estacionamento botando um cara no lugar. Aí eu falei: e por quê que cê tá colocando o cara no lugar? Aí ela foi: ãhn porque ele fez isso, porque ele fez aquilo, porque... aí ela começou a justificar o que teria acontecido com a personagem pra ela tá naquela situação. Aí a gente foi filmar e aí a cena foi ótima porque aí ela conseguiu criar um processo cronológico na cena pra ela logicamente na cabeça de porquê que ela tinha que desenhar aquela melodia, aquela fala, porque a cena tinha que ser x porque ela sabia onde a cena tinha que terminar, sabe, mas ela só conseguiu dar o estalo quando ela realmente visualizou a cena seguinte, entende?

Orador B: Entendi agora sim.

Orador A: Voltando desse bloco grande falando dessas coisas emocionais, falando de coisas não emocionais, mas eu acho que ficou faltando e eu considero uma importantíssima parte é uma espécie de metodologia ou caminho ou trilha que a gente pode indicar, que a gente pode relatar que aconteceu que nós entendemos que aconteceu bem ou não com a nossa vida teatral, artística, cênica como performance. Eu fico pensando assim o que é que é importante um ator ou até o público saber que acontece quando ele tá assistindo uma cena chorosa? Na minha opinião é quando eu tô assistindo uma peça de teatro, um filme, mas, em geral, peças de teatro principalmente se eu conheço que o grupo é ou como eu conheço a forma que aquele grupo trabalho e eu vejo uma cena lá pela nove e meia da noite eu tô assistindo e a cena tá maravilhosa eu quase não consigo parar de pensar que tipo caceta, essa pessoa chegou no teatro pelo menos quatro da tarde, ela tá desde às quatro horas da tarde lá no camarim, entendeu? Ela tá, ela alongou por horas, ela ficou fazendo prammmm, eles fizeram união juntos e a bota sua mão na minha, não sei o quê; eles se abraçaram, eles gritaram merda; ele se aqueceu e se aqueceu e agora ele tá ali fazendo. Tipo eu realmente sinto isso porque eu sei que esse é um processo muito importante, então pra mim, na minha visão, uma coisa muito importante pro andar bem da carruagem é a prévia da apresentação. Eu chego a conseguir associar que a cena é boa se eu tenho um bom camarim. Um bom carinho, eu vou explicar, não é que ele tem que ser fisicamente bom, mas o ambiente do camarim não pode ser belicoso, muito muito feliz também, sabe, não pode ser uma grande festa em que a gente tá se reunindo e todo mundo tá muito satisfeito e pra mim tem um nível específico de concentração que é a gente conversa questões técnicas, a gente conversa assuntos cotidianos, mas até um determinado momento se distrair demais, se aparecer um dia como outro qualquer que a gente tá batendo um papo, pessoalmente, me distância do controle que eu vou ter que ter quando eu chegar lá na hora de fazer, sabe? Então assim eu não gosto de muita conversa, mas também não gosta aquele climão de funeral assim, sabe? Tem uma dosagem que eu acho que é importante porque pra mim tecnicamente mesmo. Tipo quando o camarim fica com muita conversa, muita piada, muita coisa engraçada e olha eu falando isso é pessoal mesmo porque assim mesmo quando a peça é sobre comédia, mesmo quando é cena de palhaço, de alguma forma eu fico meio assim, sabe? Música, por exemplo, aí bota uma música alta, fica todo mundo ouvindo uma música. Pra mim é um momento muito, muito assim muito delicado as, tipo as três, quatro horas antes de apresentar, eu realmente preciso de um momento de religar

comigo mesmo sozinho sabe de tipo ok o quê o que que eu vou fazer? Eu preciso pensar nessas coisas meio sozinho. Se fica uma um ambiente muito jocoso, muito feliz, eu acabo me desconcentrando e acabou me perdendo um pouco e também você fica um clima muito muito sério, muito pesado em que a gente só fala de coisas técnicas ou então fica aquele climão de briga e tal também eu me desconcentro, sabe? Pra mim então as três, quatro horas antes elas são cruciais pra performance.

Orador B: É bem difícil porque você vai falando eu fui lembrando de muitas coisas da vida e que algumas vezes eu fico com vergonha alheia por lembrar do - sábado de sol, aluguei um caminhão - todo mundo no camarim e também me lembrei das situações das situações chatas, né? Eu lembro de dois diretores aqui de Brasília que não nos deixavam tocar em nada antes da cena por uma questão de requinte, era o cenário alugado de alguma casa tipo Tok Stok, essas coisas assim, Seba, então não podíamos tocar e se você não pode tocar no teu objeto cênico, você não tá dentro da peça, né, você participa dela, você não é ela. Então eu lembro que camarim com clima de tensão só deixa a gente com raiva do diretor, falando mal do diretor o tempo todo, ele sai a gente fala mal e aí gera uma tensão que eu não sei se é proativa. Ao mesmo tempo tem mesmo essa coisa da diversão. Geralmente, assim, na minha experiência, os camarins mais felizes rendem melhores espetáculos e eu gosto muito de uma sensação que eu não sabia que ela tinha nome e ela nem tem, mas eu a identifiquei naquele Portal Atores da Depressão que tem na internet.

Orador C: Ahã maravilhosos.

Orador B: Que é o melhor momento do teatro é quando você tá de boa e escuta: elenco, quinze minutos. Essa sensação... eu não sei é um misto de raiva, ira, alegria que me encanta bastante. Agora se me chama pra ir pro teatro uma da tarde eu fico com raiva. Então são dosagens, né?

Orador A: Você acha que não dá pra você chegar cedo demais?

Orador B: Uma hora da tarde eu acho foda. Assim eu acho foda mesmo.

Orador A: E o que que você fica fazendo em casa?

Orador B: Sofrendo.

Orador A: Ou o que que você fica fazendo...

Orador B: O negócio é chegar no teatro antes porque eu não sei. Ó esse ano eu fui fazer uma peça chamada Jardim das Delícias e aí teve um dia que uma decisão coletiva não foi feliz porque era uma peça de performance, eram muitos jogos de performance durante duas horas e meia de peça, ou seja, tinha as performances coletivas e individuais. A gente tava muito cansado porque ator adoece na semana de estreia. A gente funciona assim ó: a gente ensaia durante quatro, cinco meses, quando não dá dois ou três meses; ou a gente ensaia terça, quinta e sábado ou segunda, quarta e sexta senão a gente enlouquece. E aí você tá ensaiando, você primeiro vai ensaiar as cenas fechadas, depois com seu colega, depois vai juntando até fazer uma espécie de ensaio, de um passadão, né? Mas na semana de apresentação, não importa se você não saiu duas semanas, dois meses ou quatro meses tá todo mundo com a garganta fudida tomando Bactrim, tomando sabutamol, tá todo mundo vendo qual é o seu boticário habitual de farmácia, a gente tá doente. É colega trocando vitamina C, Cebion, é assim que funciona. Sempre vai chegar uma alma abençoada que mora mais perto de natureza que vai

trazer gengibre, sempre, sempre tem essa figura, mas na semana a gente tá meio down, meio doente. Então eu entendo que é muito importante a gente aquecer, fazer bastante exercício pra ficar com o corpo leve porque a gente já tá bichado e no Jardim das Delícias alguém teve a brilhante ideia de falar bem assim: gente, cês tão tensos, eu trouxe um amigo meu que é massoterapeuta.

Orador C: Eita porra.

Orador B: Isso quatro horas antes do espetáculo. Todos nós teríamos quinze minutos com o massoterapeuta. O massoterapeuta vai relaxar o músculo, faz você perder tensão, perder tensão é também perder tônus, então foi uma sessão que com meia hora de espetáculo a gente não dava conta de chegar ao final porque a gente usou a estratégia oposta o relaxamento em vez da tonificação. Então são dosagens mesmo. Essa tensão de não querer chegar cedo, ela também alimenta essa coisa de você querer fazer com vontade. Quando dá quatro, cinco horas da tarde é o melhor horário que a gente conversa maquiagem porque não sei vocês, mas eu sou bastante seu maquiador antes cagou a peça, nem não adianta eu só chegar o It, a Coisa, pra apresentar. Então tem isso também tem que ter um horário pra chegar, mas tem que ser um camarim feliz se não a gente apresenta triste, sei lá.

Orador C: Sim. Eu acho que eu não tive... acho que eu fui muito afortunada na minha trajetória que eu não tive essa experiência de diretor xarope tensionando o camarim ou tencionando e talvez, talvez é... as coisas acontecem de um jeito misterioso, né, porque eu não ia durar muito num elenco assim, né? Eu sou muito insubordinada e desobediente, eu não sei se eu conseguiria lidar muito com esse tipo de tensão, mas eu gosto da leveza e sinto que agora, mais velha, né, inclusive ficando literalmente mais velha meu aniversário é amanhã e eu estou realmente ficando mais velha. De uns tempos para cá, eu tenho sentido muita necessidade de estar concentrada comigo, sabe, nem que seja pouco tempo como no caso do Cabaré das Rachas que até o último minuto tem uma passagem técnica, então cê tá atendendo, dirigindo, eu sou diretora e atriz do Cabaré, então tá numa tensão x de passagem técnica tal aí daqui a uma hora tem que entrar. Nessa uma hora, eu consegui pela primeira vez fazer uma exigência que é eu quero um camarim que não é o camarim coletivo porque eu já dei a minha tripa inteira nessa parada e agora eu preciso ficar em silêncio sem nenhuma dispersão. Eu não quero ter que continuar sendo a pessoa a pedir silêncio ou concentração porque aí cada um sabe de si nessa hora, sabe? Então eu me dei o direito e eu aprendi isso também com um diretor muito maravilhoso que é o Jonathan Andrade que é o diretor do Tsunami, que é um espetáculo que eu tô solo em cena, né, que ele me acho que ele me deu esse carinho mesmo de tipo assim eu nunca tinha sentido muito isso, muito rústica, né, no sentido de teatro na escola, teatro na rua, teatro no circo, muito pouco teatro no teatro, na convencionalidade do espetáculo dentro do teatro, do ambiente teatral, tararau dentro de uma lógica mais que se imagina que seja, né, aquela relação com o edifício teatral, né?

Orador B: Uhum. Sim.

Orador C: Com o espaço do teatro. Não tive muito dessa informação na minha carreira. E ele... primeiro, eu tenho uma maquiagem que é muito complexa e eu aprendi essa maquiagem e ela leva uma hora pra fazer, eu gasto em uma hora fazendo a maquiagem e depois mais meia hora cobrindo as tatuagens. É uma outra demanda também que eu escolhi ter pra mim, então assim eu já entendo do tempo que eu preciso pra fazer esse tratamento aí. Esse preparo já é um preparo não é um preparo sisudo, né, que ninguém pode entrar no camarim, as pessoas podem entrar, mas eu já fico ali buscando tá leve, as pessoas entram, aparece uma

produção, aparece uma coisa, come uma coisa junto, mas eu já tô no meu no meu momento ali, desenhando o meu rosto.

Orador B: Já faz parte.

Orador C: Eu já tô ali cuidando daquilo e depois disso eu tenho pelo menos meia hora no espaço, no cenário, que é o meu lugar e nessa hora é muito bonito porque ele fala: a partir de agora Ana está em cena, ninguém mais fala. Foi ali que eu tive a oportunidade de construir uma metodologia de preparo muito específica pra esse trabalho, né, que os ouvintes podem ver ele tem duas versões no YouTube - Tsunami, na íntegra, né, que é uma chatice ver teatro na internet, no vídeo, mas se quiserem pesquisar pra ver um pouco é um trabalho que não tem a presença da palavra inteligível, ele é todo feito na no gramelô, na palavra inventada e nos silêncios, né, e ele transita entre coisas muito engraçadas e muito profundas e muito tristes e muito dramáticas com saltos muito vertiginosos que eu acho absolutamente deliciosos, mas eu tenho essa oportunidade, né? Então eu, nesse espaço do silêncio, silêncio, Ana tá na sala, silêncio, sabe, então já peço que comecem a colocar músicas da trilha sonora do espetáculo que é uma trilha deslumbrante também, maravilhosa, ali já vai eu já vou construindo ali a minha, as minhas dinâmicas. Eu lido com cachorros invisíveis, eu já começo a chamar esses cachorros. São os meus rituais poéticos ali eu já começo a entrar numa pré cena, né, então eu já tô tentando identificar os cachorros, já tô fazendo algumas marcas porque Tsunami também é uma é um espetáculo por ser assim sem essa presença da palavra inteligível e com tanto silêncios ele é um ele é muito desenhado em termos de gestual, a partitura de gestos, né, os desenhos das cenas, das mãos, da respiração, dos tempos, do sabe, do olhar do silêncio do abandono em cena, do estar só, né, tipo não estarem estar em ação porque está em cena, mas não tá em produtividade o tempo todo em cena tem os vazios tem, né? Então eu começo a lidar com aquela... povoar aquele ambiente, né? Relembrando algumas texturas e como é um dialeto alguns algumas coisas eu fixo. Esse desafio do dialeto é muito interessante porque Jonathan, às vezes, me dá, ele sempre me dá feedbacks muito precisos e eu de uma maneira muito precisa também consigo assimilar e tentar trazer essa força, né, desse olhar que se cruza aí, né, entre criador e criadora, né, e tudo isso, mas a gente já nota que nesse dialeto, nesse embromation, nessa língua inventada quando ela fica muito vocalizada no sentido de vogais da presença de muitas vogais, ela se torna um tanto mais infantilizada. Às vezes, eu preciso isso ficar num estudo porque absolutamente tem sentido tudo aquilo que tá sendo dito naquela língua estranha, tem um texto inteiro por trás dessa língua estranha, né, ela não é uma língua aleatória que tá sendo dita, despejada, ela tem muita intencionalidade e aí, as vezes, eu fico ali no registro de palavras que já tem sentido que já formam um vocabulário pra mim ou fico no exercício de trazer mais consoantes porque isso também dá outra textura pra essas falas, né, quando entram mais Rs, mais Ts, mais Ss tem realmente uma intenção paralela mais uma delicadeza de intenção vai vindo a partir disso, sabe? Então... e aí só concluindo sobre isso do teatro, eu sou a pessoa que fica instável quando a pessoa fala: ãhn não, mas vamos chegar só às seis. Eu sou a desesperada de morar no teatro. Eu gosto de chegar cedo.

Orador B: Mas uma hora, Ana?

Orador C: Eu gosto de chegar cedo, eu gosto de morar, eu gastar o tempo, eu gosto de entediado, eu gosto de poder não falar nada de nada naquele espaço, de estar ali sentindo, me sentindo naquela casa; então naquela casa já tomou café, já fumou cigarro, já falou coisa aleatória, já tudo, já concentrou, já, já viu técnica, já passa por um monte de camadas de concentração e desconcentração. Eu gosto de morar, de chegar cedo e ficar muito e gosto

também de me desmontar com respeito, com tranquilidade o que muitas vezes não acontece, tá gente? É importante dizer.

Orador B: É verdade.

Orador C: Porque muitas das vezes os espaços precisam fechar, né, e espaços relacionados a banco, espaços relacionados ao Sesc, espaços relacionados... são os nossos espaços, né, porque espaços públicos nós não temos, então a gente tem esses espaços e eles são, eles têm horários e, às vezes, você sai de uma nossa ela tem que a toque de caixa desmontar tudo correndo.

Orador A: É horrível isso.

Orador C: É horrível.

Orador B: Na verdade, às vezes, não, sempre, quase, né?

Orador A: Eu sempre digo que a gente tem que ter a mesma quantidade de horas pra desarrumar que a gente teve pra estar em cena pelo menos.

Orador C: Sim, total, pra fazer uma desmontagem tranquila e deixar uma coisa pré-pronta pro dia seguinte também, sabe?

Orador A: É.

Orador C: Que não é como se você pudesse abandonar todas as suas coisas no camarim como se fosse uma pessoa louca.

Orador B: E é o que acontece, cara.

Orador C: Tira tudo, tira seu figurino, joga, tira sua maquiagem tá toda cagada, tá tudo espalhado.

Orador B: Nossa, verdade, verdade.

Orador C: Seus objetos de cena. Cê fala: caraca, não, pera eu preciso de ter um mínimo de organização aqui pra sair rindo, né, pra sair rindo.

Orador A: Que tem questões que são práticas, né? Por exemplo, você tem uma cena que você joga água então esse copo que você vai usar cê tem que deixar ele no lugar específico, ele tem que tá seco.

Orador C: Isso.

Orador A: Tipo tudo isso pra no dia seguinte cê não ficar... como a Ana falou também eu também sou desses eu prefiro chegar o mais cedo possível e ficar, ficar, ficar, ficar o máximo que dá, sabe? Eu não gosto de chegar muito na hora só, eu gosto de chegar bem cedo mesmo e eu também gosto quando é possível quase nunca é, mas quando é possível determinar o espetáculo e você ficar um tempo. Aí eu tomo banho, se possível tomar um banho, você tira, tira maquiagem, bota roupa, sabe? Eu gosto de tirar o cenário quando é possível. Muitas vezes a gente arreda do cenário, arrasta o cenário pra deixar o palco mais livre porque montar o cenário de novo no dia seguinte pra mim, às vezes, é uma coisa legal também ir lá e mudar

o cenário de posição, o banco que eu vou sentar, eu ponho o banco no lugar e sento e vejo a marca.

Orador C: Já ritualizo isso também, né, no registro ali né?

Orador A: Eu sempre, sempre gosto de tocar as músicas do da sonoplastia ouvindo da plateia, então repassar o som, repassar a luz, então esses são coisas que são legais refazer também ao final, sabe? É importante.

Orador C: Sim.

Orador B: Nossa agora bateu uma badzona porque essa questão de você sempre sair do teatro quase como sendo expulso, eu nunca vivenciei o não isso.

Orador C: ãhn é muito ruim, né, amigo?

Orador B: Sempre foi vai ter que fechar, o técnico tá esperando, o cara mora longe, sabe?

Orador C: Sim.

Orador B: Sempre teve essa pressão em cima dessa saída. É sempre uma saída com muita maquiagem, sempre uma saída sem conseguir tomar banho dignamente, né?

Orador C: É e uma saída que também não respeita o nosso gozo ou a nossa derrota porque também pode ser sabe um puta fracasso do caralho e você tá juntando ainda os frangalhos, tá juntando os cacos do seu fracasso e as pessoas estão te enxotando, você: pera, minha orelha.

Orador B: Tipo isso mesmo.

Orador C: Deixa eu catar minhas coisas, tô em cacos aqui ou então eu tô triunfante, eu explodi, eu tô maravilhosa, tem pedaço meu no teatro inteiro, deixa eu me juntar aqui pra eu ir embora inteira, mas não, um relógio uma coisa porra, vai se fuder.

Orador B: Mas é pra pensar mesmo isso. Caramba, que coisa.

Orador C: Sim.

Orador B: É besta o que eu vou dizer agora, mas uma coisa que me dá muita raiva em perto do espetáculo é quando você tem um camarim tão bonito, tão gostoso ou alguém da produção preparou uma coisa tão legal tem até pastelzinho de Belém aí você vai comer sempre tem um espírito de porco que fala bem assim sabe sair da muco, né? Ai dá um ódio, velho, me dá um ódio.

Orador C: Dá muco em você, só se for em você.

Orador B: Não vai adiantar nada cê fazer o trammmm e um pastelzinho de Belém. Que droga, véi, que onda, mas sempre rola. É eu escutando isso que vocês falaram eu penso numa questão sistêmica de que é possível não ser tão incômodo se a gente também muda os horários, reforma esse modelo do espetáculo às oito da noite ou então às nove que termina às dez e meia corrido porque o teatro fecha às onze.

Orador A: Eu entendi, Josuel, você quer o direito de chegar às seis horas da tarde, sete da tarde, sete da noite. Eu entendi eu entendi.

Orador B: Não, aí também...

Orador C: E sair meia noite. Ele quer chegar em cima da hora e sair na madrugada tomando vinho no camarim. Eu conheço esse tipo.

Orador B: Chegar às três não é de boa? Chegou às três, o espetáculo vai ser às oito horas.

Orador C: Não, três é de boa, é bonito.

Orador B: E, por exemplo, eu não fumo então o tempo que todo mundo sai pra fumar pra mim é um outro tempo, entendeu?

Orador C: É te dar desconto, né, cê não tem esses minutos de fumo.

Orador B: É um outro tempo. Então se eu chego às três, eu chego às três pra lá, mas a gente sabe que elenco que tem gente que fuma, são umas quatro saídas, não são? Vamos fumar? E pra quem não fuma, fica o quê? Fica com fogo no cú querendo fazer alguma coisa.

Orador C: Na hora que cês fumam, é pra eu fazer o quê?

Orador B: Tipo isso, mas como quase todo mundo fuma, aí a gente fica ai meu Deus do céu. chegando às três sendo de boa você tá ótimo pra apresentar às oito.

Orador A: É. Tem uma coisa que eu sempre faço também praticamente em todas as, as, as apresentações que eu tive como ator tecnicamente e que sempre me ajuda pra estar na cena melhor colocado que eu faço essa concentração pessoal, né? Pra mim, tecnicamente, funciona quando eu olho no espelho. Então eu chego, beleza, tô pronto, tô com camarim lá e tal eu tento arrumar um espelho sozinho que ninguém esteja pra não ficar aquela coisa meio de maluco aí eu vou bem pra perto do espelho e fico olhando, olhando, olhando, olhando, olhando bem no meu olho, eu fico um tempo assim sabe uns três minutos em silêncio absoluto só me olhando, olhando dentro do meu olho, eu não tô me olhando, me admirando, não, eu tô realmente olhando a mim mesmo pelo olhar, né, bem assim. Aí eu vou faço a maquiagem e depois eu olho de novo e esses, esses momentos em que eu tô olhando, às vezes, eu fico pensando: ãhn tô olhando aqui, olha eu olhando aqui. Às vezes, eu fico pensando nisso, mas muitas vezes são momentos em que eu não fico processando informações externas, são momentos em que eu tô pensando emocionalmente digamos, não tem muita como colocar em palavra isso; eu fico tentando pensar quais são os momentos emocionais, mas não tecnicamente no texto, mas só sensações mesmo fico pensando ai tem uma sensação que eu sinto que é muita tristeza, tem aquela sensação que eu vou sentir que é muita alegria, eu vou fazer no meio de um check assim no nas opções de tristeza e alegria que rolam, sabe? Que eu acho que no filme do Joker, O Coringa, tem uma cena de abertura que ele faz a maquiagem depois ele vai e puxa a boca pra cima assim forçando o riso, sabe? Olhando pro espelho, é meio que uma metáfora daquilo tipo eu não eu não tento fazer, eu só tento sentir, mas sem aparecer porque eu fico olhando pra minha cara pra ficar estável e aí na sequência que eu termino essa concentração, eu adoro e pra mim é fundamental é ir pelo menos essa meia hora que a Ana falou, uma hora antes do espetáculo e efetivamente passar a peça toda na minha vez, sabe? Tipo o que eu faço? Eu entro aqui, dou cinco passos, viro pra lá, faço isso, vou pra ali - que o pessoal chama de coelhinho - e, às vezes, até vou falando

texto: taca taca taca ou então a cena: aí vou fazer isso, vou fazer aquilo vou fazer aquilo, aí eu faço isso, eu entro aqui, aí acontece isso, acontece aquilo, tatata e eu vou fazendo no meio rápido umas ou duas vezes isso é fundamental fundamental, sem essa passagem técnica individual que não é o elenco passar, eu vou sozinho mesmo.

Orador C: Seu trabalho de ator, né?

Orador A: Isso. Quando o elenco é muito grande é difícil porque tem gente que gosta de se aquecendo no palco, tem gente que gosta de usar o palco pra deitar, pra alongar, pra aquecer a voz, pra fazer qualquer coisa ali, né, então, às vezes, eu queria ter o palco sozinho só pra eu tipo pensar na minha pessoa, no meu personagem, naquela vida que vai rolar, qual é o percurso que ele faz na vida, sabe? Pra mim é fundamental essa passagem técnica, se não tiver, cara, não rola.

Orador C: É essas metodologias, nossos ministérios, né? Na verdade, não são mistérios, são técnicas mesmo, né, são nossos apanhados técnicos e como eles vão se acomodando na gente e fazendo sentido pra gente, né? Vamos vai virando o nosso jeito de trabalhar, né, assim como uma pessoa de outra área tem lá seu jeito, né? Eu fico imaginando sei lá como que, que que, um, um...

Orador B: Um biólogo.

Orador C: Um biólogo, é, como ele organiza o próprio trabalho dele que ele vai começar a trabalhar, né; um dentista, o que que ele faz ali quando ele abre, quando ele vai começar, qual é, como como se dá a lida com os utensílios, né, tipo assim, enfim. É muito legal pensar nessa perspectiva porque acho que aproxima, né, o ouvinte do de como é o ofício mesmo, né, é apesar de ser um ofício atípico porque a gente muitas vezes tá falando de coisas que são coisas invisíveis, são coisas sobre sentimentos que não parecem coisas que não são coisas concretas, né, são coisas numa esfera muito poética também, né, nossos trabalhos, nossos silêncios, nossa concentração, nosso corpo em atividade. Eu acho que talvez pensar também como um atleta se prepara, né, pra um grande jogo. Que momento é esse, né? Alguém de uma luta, né, como que esse atleta se prepara? Tem um momento com o técnico, tem um momento que é ele, né, se olhando ali sozinho se aquecendo, chamando as suas forças e é isso como é que esse contato é feito, né? Eu acho que essa, essa metodologia, ela, ela, ela se não é deveria ser humana, né, maneiras de você descobrir como como você se conecta com seus fazeres pra que você não só faça coisas de maneira aleatória, né, com as coisas vão te fazendo e você fazendo e vira aquele marasmo e aquela coisa robotizada, e aquela coisa mecânica e, às vezes, não sei esses contatos mais profundos não sei que podem tornar as coisas menos maçantes de uma maneira geral, né, pra todas as áreas. Sei lá.

Orador B: E muitas vezes também principalmente na semana de apresentação para o ator, para o intérprete há também um choque ideológico com o aparato tecnológico, né? A gente tem todo uma construção, pelo menos na maioria das vezes, com a questão sensorial, a técnica do texto, a técnica da marcação de cena e, na maioria das vezes, o nosso contato com as tecnologias do teatro acontecem na quinta, na sexta de apresentação.

Orador C: Isso. Nas vésperas, né? Muito. Sim.

Orador B: Muitas primeiras sextas-feiras de estreia não teve, eu não tive essa preparação e esse ritual porque era nosso primeiro contato com uma iluminação, o quíron não serve, vai botar uma outra luz, então você também tem esses momentos tecnicista que deixam sempre a

nossa estreia muito oh, né? Talvez por isso tenha esse mito do segundo dia porque de fato é um dia depois da porrada, né, que cê fala: meu Deus que que tá acontecendo? Até construir, ser tranquilo. Não à toa as nossas melhores sessões são sempre as últimas, né, quando o diretor diz: gente, hoje, é o último dia, brinquem. Quando ele fala brinquem, na verdade, é atuem do jeito que tem que ser que vai massa pra caralho.

Orador C: Desde sempre.

Orador A: É porque também rola muitas vezes de você tipo os dois primeiros dias você ainda tá com alguma coisa técnica pela primeira vez mesmo, né?

Orador B: É.

Orador C: Isso, apurando, né?

Orador A: Às vezes um tecido, uma capa ou sei lá um objeto que você não pegou em nenhuma vez, nunca ficou pronto durante todo o processo de elaboração. Sempre ficou ãhn no dia vai chegar, vão enviar, sei lá a produção nunca mandou, você nunca conseguiu, enfim e aí no dia da apresentação é a primeira vez que você tá com aquele negócio também, sabe? Então é sempre é sempre muito tensa ainda ter que lidar com aquilo sabe assim. Então é muito é muito interessante quando a gente consegue pensar num produto que ele não esteja calcado nesses objetos, mas que esses objetos sejam só ferramentas mesmo, né?

Orador B: Sim, sim.

Orador A: Então eu me lembro que quando a gente tava fazendo Palhaço Por quê com o Hugo, a gente tinha uma projeção de, de imagens no projetor, mas eu sempre pensei que o projetor se falhasse o espetáculo tá 100% sem aquela necessidade; a projeção é 110% pelo menos essa era minha ideia na cabeça assim tipo 10% a mais, mas se falhar a gente não precisa daquilo pra justamente não estressar porque teve dias que a gente foi apresentar e o protetor simplesmente não ligou e aí é só tipo arrasta pro lado e faz o melhor espetáculo porque ele não precisa disso, né?

Orador B: Sim.

Orador A: E aí como eu falei por isso que chegar cedo é muito importante porque você assegura, cê acerta todos os objetos, você configura que tudo tá ali. Eu pelo menos na minha na minha experiência, eu nunca fui só ator, em todos os processos eu sempre fazia alguma outra função também, então eu era o sonoplasta ou ajudava na iluminação, eu ajudei... nunca fiz produção, parte, parte burocrática de bilheteria ou lidar com a parte do papel nunca fiz, eu sempre fui dar parte braçal, então eu chegava dez horas da manhã no teatro pra montar a luz ou pra carregar o cenário e já ficava direto, sabe? Então sempre fui desses que que botava a mão na massa da parte técnica e praticamente sempre eu era o técnico de som de quase todos os espetáculos que eu participei, eu sempre trabalhei no som, então me dava muita tranquilidade ter tipo duas horas como técnico de som e depois o resto como ator, sabe?

Orador B: Entendi.

Orador A: E conseguir separar isso pra mim sempre foi muito fundamental.

Orador B: ãhn eu acho que tem que valorizar sempre isso que a gente faz por mais que a gente brinque, conte as nossas anedotas de experiências. Pô, cara, para pra pensar, né, nesses

meses, meses de ensaio, nesse primeiro contato com o aparato tecnológico na semana, com essa obrigação protocolar de devolver o teatro cedo, a força do culhão pra apresentar uma peça bacana, o público escasso que vai muito pouco. Pô, cara, a gente faz todo um processo ritualístico de insistência mesmo, né? Porque por mais que a gente fale, troque figurinhas de metodologias, de temáticas, de preparação, olha o rolê que é pra que as 15 pessoas que às vezes vão quando o teatro não enche possam usufruir, possam ver, né? É uma preparação psicológica que não tem como a gente não ser homem sensível, mulher sensível em cima dessas questões teatrais mesmo assim. É uma profissão foda pra caralho porque é como se a gente fizesse pra assegurar que a gente dá conta e de que vale a pena tanto que as nossas melhores sessões e se tiver algum ator ouvindo pode nos desmentir que é o seguinte as nossas melhores sessões são aquelas em que há alguma coisa dá errado, que um dos colegas consegue dar a volta por cima e a peça fica do caralho. Isso gera um orgulho, isso gera um tesão, isso gera uma história pra contar que é o que faz a gente ainda fazer as paradas todas aí.

Orador A: É. Mais alguma coisa, gente, especificamente?

Orador C: Não, só dizer que tudo isso então dadas essas particularidades desse ofício que o bom mesmo é fazer teatro pra público, pra casa cheia, sabe, e que é divertido é bem mais divertido do que muitas vezes ficar em casa assistindo uma TV de um programa que você já viu 1000 vezes. Vale a pena estar lá como público, sabe? É muito é muito delicioso fazer pra muita gente e existe um movimento muito bonito acontecendo pelo menos aqui em Brasília no próprio... num dos poucos espaços públicos que estão ativos aqui na cidade que é o espaço cultural Renato Russo de ter por exemplo dois espetáculos em cartaz no espaço e os dois sala cheia, sabe, lotado, as pessoas indo. Espetáculos que não estão sendo subsidiados pelo Estado necessariamente, sabe, tão, tão, tão trabalhando com crowdfunding, tão trabalhando com outras outros vieses de resistência, apostando em bilheteria e conseguindo, sim, romper com essa mitologia inventada de que teatro é fracasso, de que teatro é falência de público, de que teatro... isso também é uma mitologia que a gente comprou, sabe, que a gente precisa reverter também esse quadro e sinto que por mais que o ambiente político seja desfavorável e cada dia seja um novo ataque, existe um público que tá solidário, tem um público que tá afim, tem o público que tá enxergando a nossa arte e tá comparecendo e tá bonito de ver, sabe? E a gente vai seguir fazendo, né? É isso.

Orador A: É, gurizada, então é isso. A gente vai nessa maluquice, nessa loucura, levantando pontos técnicos. O objetivo desse episódio, especificamente, ou dessa série que inicia aqui que é a profissão o ator e a atriz, o profissão performan ou sei lá como é o nome que vocês queiram dá pra essa, pra essa série. Nossa ideia é tentar falar sobre coisas técnicas do ponto de vista de quem tá fazendo, né, obviamente, então a gente talvez tenha que convidar um iluminador pra ele vir aqui dar os pormenores do trabalho dele, o que que ele faz, que tipo de alimentação ele tem pra poder ser o iluminador? Se existe alguma coisa diferente? Se ele come mais alface do que a gente? Enfim, pra gente saber o que é que faz então pra isso que o Trabalho de Mesa existe, mas mais do que isso e fazendo coro com que a Ana acabou de falar aqui muito importante que você pegue esse programa e ativamente passe para um colega, para um colega que é ator, que não conhece podcast ainda ou uma atriz que você conheça e que ela não conheça podcast, ou conheça podcast, mas nunca ouviu falar disso que a gente tá fazendo aqui e fala: olha só, tem um podcast sobre teatro. É assim que escuta, ensina, passa a palavra pra outras pessoas pra gente poder ampliar, né, porque como a Ana falou, eu também concordo 100%, quando a gente faz pra mais pessoas parece que meio que justifica tudo, todo esse esforço que a gente tem, então é muito importante também que você nos ajude a divulgar e conquistar novos horizontes, novas pessoas. Vamos entrar aí. O pessoal dos Dragões de

Garagem tava numa num processo aí pessoal de tentar movimentar mais a conta, né, e as e os ouvintes aqui do Trabalho de Mesa, então todos eles individualmente, a Tupa Guerra, o Luciano, a Gabi, a Marina, enfim, todo mundo, cara, todo mundo. Lucas. Todos eles sempre chegam... o André, principalmente também que tavam divulgando pra amigos e parceiros e colegas: olha, escuta esse cara, conheço esse podcast, olha essa pessoa falando e tal e a gente tá tentando sempre marcar, mas é muito importante que você, ouvinte, faça isso ativamente, então é um pedido aqui dando uma bronca pega e mostra pra outras pessoas pra que eles saibam que nós estamos aqui porque esse é um assunto de teatro, de atrizes e atores para atores e atrizes e é público também. Certo, gurizada? Mais alguma coisa? Alguém quer dizer, falar, pedir, reclamar, dizer, perguntar?

Orador B: Não, certíssimo, certíssimo.

Orador C: É só despedir mesmo dessa podosfera, desses ouvintes queridos que dão um retorno super ótimos pra gente, continuem andando os retornos, continue fazendo suas colaborações, suas críticas, mandando seus mats pra gente, tá? Então estamos aí aguardando vocês, seus feedbacks, falem com a gente que é muito gostoso de receber comentários, retornos. Assim é muito maneiro a gente estabelecer essa comunicação. Um cheiro.

Orador A: Viu? Então manda pra bilheteria@trabalhodemesa.com. Procura o Trabalho de Mesa nas redes sociais, YouTube, Instagram, Facebook, Twitter, enfim, marca a gente e marca você. Resposta, faz o que você puder. @trabalhodemesa, bilheteria@trabalhodemesa.com. Confira no site os links que a gente tá deixando aqui, procura no nosso site trabalhodemesa.com. Tem link de todas as coisas que a gente vem falando. Eu não sei se se tem link, Ana, do Tsunami, já de um programa que a gente falou que ia botar link, talvez tenha, mas senão vai ter no link aqui embaixo. Agora você pode clicar e assistir o Tsunami que a gente citou.

Orador C: Legal.

Orador A: Tem o site do Josuel que ele tá todo lindo lá também vale a pena lá conferir. Então é isso, gurizada, queremos pedir encarecidamente aqui: 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 01:35:17