

TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA

TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA¹

Entrevistada: Inês Aranha

Entrevistadoras: Anabel Antinori, Ana Luiza Bellacosta, Cloris Paris e Yohana Ciotti

Local: São Paulo, 26 de maio de 2023.

Duração: 2 horas e 03 minutos

Realizada presencialmente

Corpovoz - desafios de uma metodologia para as Artes da Cena

Entrevistadoras: Anabel Antinori e Cloris Paris

Entrevistada: Inês Aranha

Inês – Meu nome é Inês Aranha, hoje é dia 26 de Maio de 2023, e sim, eu autorizo a captação de imagem.

Clóris – Inês, como foi para você o seu processo de formação antes de você ir para a Itália?

Inês – Eu comecei a fazer balé muito criança, eu sou a única menina entre sete irmãos: seis irmãos meninos e eu. E eu quis fazer balé, porque eu fui assistir um filme com a minha mãe no cinema, eu me lembro, no Cine Roxy lá de Santos – eu sou santista – e eu me lembro que era um musical, aquele, sabe, bem dos anos 40, anos 50: bem Hollywood, Gene Kelly, Fred Astaire, que dançavam, sapateavam; e eu falei “ai, eu quero fazer isso”. Aí minha mãe colocou no balé clássico. No balé (o balé clássico) eu sempre fui muito dedicada, muito disciplinada, sempre gostei muito. Dali eu comecei a fazer trabalhos com dança, aí eu fui fazer as da Royal Academy, que tem os exames da Escola Lúcia Millás, lá em Santos – que era a única escola que tinha o método do Royal – e eu cresci bailarina, né, bailarina mesmo. Então eu fazia aula, escola, colégio normal; e fazia essas minhas atividades de balé, de dança, de Jazz, de grupo, de... minha mãe e uma amiga dela montaram uma academia de ginástica para mulheres, e essa academia era de uma ginástica meio dançante, sabe, tinha a parte dos exercícios e tinha a parte de dança. E essa amiga da minha mãe – ambas já são falecidas, tanto a minha mãe quanto a amiga da minha mãe – a filha dela também é bailarina, então tinha um uma aura toda no nosso trabalho, e algumas meninas se juntaram e a gente formou um grupo em que nós apresentávamos essa dança que nós fazíamos lá em Santos, em festival, em final de ano. E aí eu com 16 anos eu falei assim: “eu quero me aprofundar e eu quero estudar em São Paulo”. Aí eu passei um ano vindo duas vezes por semana para São Paulo: estudava de manhã, à 1 da tarde terminava a escola, ia para casa, almoçava, pegava o ônibus do lado da minha casa, descia no Jabaquara aqui, pegava o metrô e ia fazer aula no Centro de Artes Integradas na Rua Cubatão com uma mulher chamada Jane Blauth. Ela foi da Ópera de Paris, uma bailarina gaúcha incrível, maravilhosa, e tinham muitos

¹ O estilo de transcrição escolhido se propôs a corrigir questões gramaticais e fazer outras adequações, sem mudar o sentido da fala.

bailarinos do balé da cidade, e eu ficava encantada, tinha a Simone Ferro, que era uma bailarina, assim, famosíssima, todas as bailarinas mais famosas, bailarinos mais, né, que bombavam, que eram uns queridos, que eram os melhores do Brasil, de São Paulo, estudavam nessa... faziam aulas ali e eu comecei a poder fazer aulas com essas pessoas. Então foi “tchum”: eu saí da escolinha de Santos e tava trabalhando – trabalhando não, estudando – duas vezes por semana com esses profissionais que eram incríveis. E aí eu cheguei para minha mãe e falei assim “eu quero morar [em São Paulo] porque eu quero fazer aula todos os dias”. Eu tive que ir para casa da minha tia, irmã da minha mãe, aqui em São Paulo, e aí eu estudava aqui de manhã também e todas as tardes eu passava das três [da tarde] às oito, nove [da noite] no Centro de Artes Integradas fazendo balé. E lá eu fiz sapateado, fiz dança flamenca, fiz dança tradicional – dança tcheca, dança polaca, sabe aquelas tradicionais dos países – e eu fazia aula para caramba de balé clássico. Tinha aula de jazz, tinha aula de contemporâneo que eu também curti muito. E eu tava com 16 anos – isso foi nesse primeiro ano – e aí aconteceu uma fatalidade: eu machuquei. Acho que foi excesso de aula, eu machuquei meu joelho. E na época se operava o menisco, porque o meu menisco inflamou, teria cicatrizes, teria que parar de dançar. Meu pai foi médico e falou assim: “você não vai operar, você vai fazer exercício, você vai parar de fazer esse tanto de aula, vai fazer uma fisioterapia para fortalecer a musculatura em volta do joelho e vai voltar paulatinamente para você não ficar depois sem poder dançar”. Então enquanto eu não podia fazer aula tinha um curso de teatro no Centro de Artes Integradas que eu comecei a fazer para não me sentir tão “fora”. Porque o ambiente da dança lá era muito específico – era método Stanislavski – e eu não sabia nada sobre... nada, né. E fui fazer esse curso com o Wolney de Assis, o marido da Berta Zemel (que é uma grande atriz); ele é um grande ator e diretor, já falecido. Eu fiz aula com ele nesse um ano e foi incrível porque eu descobri que eu tinha um corpo hábil para poder me manifestar fisicamente, mas eu comecei também, né, a poder falar, a estudar textos, a encontrar a arte dramática e não só a dança. E aquilo me encantou, pirei, falei “eu falei eu quero fazer mais disso, eu quero estudar mais disso”. E terminando: aí continuei a estudar, comecei a fazer cursos na sede do Wolney de Assis aqui no Bixiga, numa sala em que ele dava aulas. Comecei a voltar a fazer balé, mas eu já tava mais dividida: o corpo sempre me interessou, o ballet sempre me interessou, mas eu tava muito encantada com teatro. E estando encantada com teatro eu comecei a dividir as minhas tardes entre aula de teatro e aulas de dança. Começou a ficar meio a meio né, e eu namorei um rapaz naquela época que era formado no Dante Alighieri e ele era orientador artístico do Teatro Sérgio Cardoso, e era gêmeo de um outro cara que era um bailarino que estava morando em Milão e que era profissional lá. Eu tinha conhecido ele nas artes integradas, no Centro de Artes Integradas – o Renato – e o Maurício, que tava aqui, ele falou assim: “meu irmão tá em Milão, ele é bailarino lá, ele tem casa lá, (alugada, né, óbvio, mas tinha lugar pra ficar) e eu quero ir lá para fazer o Piccolo de Milão, que é uma escola de teatro, La Civica Scuola d’ arte Drammatica Paolo Grassi. Tem um histórico incrível, com Giorgio Strehler, blábláblá”. Meu olho cresceu e eu falei: “será que meus pais deixam?” eu tava com 17 e meio nessa época. Não, é verdade, claro que eu sabia que eu não ia. Mas o Maurício falou assim: “eu só vou no ano que vem, a gente podia ir junto”. E aí conversando com meus pais eu falei: “olha, em vez de eu fazer uma faculdade eu gostaria de continuar a estudar dança lá em Milão e tentar entrar na escola do Piccolo. Meu pai foi incrível, porque ele virou pra mim e falou assim: “eu confio muito na educação que eu te dei, então ok, termina aí o colegial, faça 18 anos e aí eu ajudo você lá e tal”. Porque ele também conhecia o Maurício, gostava muito, era uma família bacana. E foi aí que eu fui para Itália, mas já mirada para estudar no Piccolo. E como esse irmão desse meu namorado era bailarino profissional, ele falou assim: “tem um centro que é do Sindicato dos bailarinos que dá aulas de graça para profissionais”. Quando eu cheguei lá eu comecei a dar aula, a fazer parte de companhia de dança lá e estudar italiano para poder fazer o teste lá. Então minha formação artística tem tudo a ver com a dança antes da Itália e esse período de quase dois anos de curso de teatro. Assim, o método Stanislavski, quando eu conheci tragédia grega, Terrence Williams. O que mais que eu lembro que eu

li, estudei lá, eram... Shakespeare, alguma coisa de Plínio Marcos – nessa escola de Teatro aqui em São Paulo – e aí eu fui pra Itália. Então eu fui embora muito novinha. Eu tinha acabado de me formar – foi um ano depois de eu ter feito o colegial – que eu tava super... meu joelho tava melhor, mas eu não tava podendo fazer aula todos os dias, só duas vezes por semana – coisa que continuou lá na Itália – mas eu tive que trabalhar pra dar pra viver, trabalhar em companhia de dança. Eu comecei a fazer aulas mais seguidas – eram gratuitas as aulas com profissionais – e meu joelho nunca mais teve problema. Eu fui me recuperando, então foi assim que foi minha formação: foi totalmente mirada na dança. Eu vinha para São Paulo, muito, com a minha mãe, com essa amiga da minha mãe que tinha a escola de ginástica com a minha mãe, ginástica rítmica, e com a filha dela, a Geórgia, que acabou indo para Milão também depois de um período pra dançar lá – ficou na minha casa um tempo, ficou um ano. Eu vinha muito para São Paulo, no Teatro Municipal, para ver espetáculos de dança. Então eu vi Nureyev, eu vi Baryshnikov, então eu vi Alvin Ailey, Martha Graham, Cunningham, que vinham para o Municipal em São Paulo. Eu não vinha para São Paulo para assistir teatro quando eu morava em Santos, eu vinha para assistir dança. E todos os tipos de dança: contemporâneo ao clássico, né, então a minha formação foi essa.

Clóris – E durante o tempo que você tava na Itália, em formação, né, como foi para você ser mulher brasileira lá? Você sentiu algum tipo de ansiedade, angústia, como foi sua vivência na Itália? Como foi para você estar ali enquanto mulher, estrangeira, nesse período que você falou que você teve que aprender a falar italiano para poder entrar no Piccolo?

Inês – O Piccolo tinha esse requisito, assim, se você não fala a língua como é que você vai acompanhar as aulas? Era assim, então eu fiz um teste logo que eu cheguei. Eu cheguei em maio e eu fiz o teste em setembro. E eu decorei, bonitinho, eu falava já, e entendia, mas não dominava. No teste que eu fiz, um dos professores, da banca ali de exames, ele começou a fazer algumas perguntas pra mim e eu comecei a... “não tô entendendo direito o que ele tá falando, o que ele quer?” e realmente não consegui desenvolver muito bem. E aí uma coisa que a banca me falou: “olha, você tem um potencial incrível, mas você aprender melhor a língua para poder usufruir. Volta mais tarde, daqui um tempo, para você fazer de novo o teste”. Eu fiquei arrasada, mas foi aí que eu comecei a ir numa biblioteca, lá na Biblioteca Sormani, lá em Milão, de San Babila, em que eu via vídeos, filmes estrangeiros dublados, porque na Itália é tudo dublado e a dublagem é realmente muito boa. Você pega um filme dublado brasileiro e um filme dublado italiano, é outra natureza é outro engajamento e profissionalismo. Eu estudei ouvindo e vendo tudo que eu vi. Obras completas de Herzog, sabe, de Pasolini, Vittorio De Sica... eu fui vendo vários filmes, coletâneas de filmes mesmo, Kubrick – fui vendo tudo o que eu podia ver –, Altman, vi vários... Fellini, é que o Fellini e o De Sica trabalham muito com atores italianos – obviamente porque eles são italianos – e tem um pouco de sotaque muito forte dos regionalismos, era mais difícil de eu entender. Mas como mulher eu não tive problemas, primeiro porque eu sou branca e eu tinha cidadania italiana. Eu tava na vida para fazer entrada na minha cidadania e tinham pessoas negras na minha frente, que também estavam na mesma situação que eu. E o atendente queria me passar na frente dos negros – e eu me recusei – só porque eu sou branca. E eu falava sem sotaque quando fui tirar cidadania, fala muito bem já. Eu não aceito esse tipo de privilégio sendo que eu sou privilegiada já, simplesmente por ser branca. Agora, eu não sofri preconceitos. Nos anos 80 o mundo era mais evidentemente machista, se falava muito pouco sobre isso; era muito normal o machismo acontecer de forma diária em todos os âmbitos. E ninguém falava nada porque era normal, né, uma outra pessoa – com racismo era mais fácil de você interferir, mas o machismo era muito diferente. Era tudo muito aceito, e nós mulheres também muito menos iluminadas, nesse sentido de direitos, sim, mas na vida, sabe das coisas pequenas do dia a dia, mas eu não sofri nenhum tipo de retaliação por causa disso. Na verdade eu era muito querida por ser

brasileira. O Brasil tem um...o Brasil é meio xodó, sabe, na Europa – era, pelo menos. Quando eu falava que era brasileira, era “ah, Brasil! Que incrível! Você é muito branca para ser brasileira” que falavam, assim branca mesmo, “você parece suíça”. Então o, o fato de ser mulher eu não sofri nenhum tipo de retaliação, de impedimento; mas eu também não sei – eu não consigo lembrar – não consigo, sabe, ter noção se isso aconteceu e foi normal e ninguém questionou, sabe, acho que não. Mesmo porque... ok, o diretor da escola – teve um diretor no começo, depois mudou o diretor da escola – era homem. Mas os professores... tinham muitos diretores homens, mas muitos professores e professoras. Outra coisa que foi interessante é que a minha formatura foi com uma diretora, uma belga, chamada Isabelle Pousseur, que tinha ganhado o Avignon no festival de Avignon. Tinha sido, assim, o suprasumo no ano anterior e o diretor da Escola – como escola extremamente potente e tradicional, no sentido não de tradição, mas é antiga conhecida – o diretor levava muito esses expoentes: mulher, homem não tinha muito esse lugar de preferir homens do que mulheres. Mas eu tive mais aulas com professores homens do que mulheres. Eu lembro de uma sueca que me dava aula de ritmo – linda, mulher linda – e ela... sueca ou dinamarquesa? Dinamarquesa, é, dinamarquesa. Ela era musicista, ela dava umas aulas muito sensoriais, e no final a gente... ela colocava a gente deitada e tocava piano pra gente, mas assim, a mulher tocava pra caramba. Eu tive uma outra professora – ali da diretora que foi a Isabelle Pousseur – uma outra professora que era a professora de dicção poética, que era uma mulher fortíssima, respeitadíssima, e assim, temida até. Ela era um *portento* [em português: presságio, maravilha], eu tinha medo dela, era muito difícil para mim que era estrangeira, mas ela me encorajava muito e eu acabei passando muito bem – com notas bem altas – com ela. Na minha formatura, inclusive, ela falou para mim – e era a professora que eu mais temia, né, porque era da palavra, a palavra pura né, eu trabalhava com ela como estrangeira – ela falou assim: “eu gostaria de saber falar uma língua como você sabe o italiano, como você aprendeu a sua essência”. Foi o maior elogio que eu recebi na minha vida em relação à língua italiana. Então, assim, eu não me lembro de ter tido nenhum tipo de retaliação, de impedimento, não sofri preconceito. Muito pelo contrário: eu fui tratada como um xodó, entendeu, as pessoas me acolhiam de forma extremamente exuberante. Sou muito extrovertida também, tem isso, né, então, animada, extrovertida, risonha, muito disciplinada, dedicada – hiper disciplinada – então eu era uma colega bacana; nem com os meus colegas eu tive esse tipo de problema, nem com os professores. Nunca sofri isso. Agora, na rua, aí sim tem os sem noção, né, que “e aí gostosa” e essas coisas que fazem, “e aí, lá em casa”. Mas não era muito não, porque eu também nunca fui muito chamativa, então esse tipo de assédio não tinha. Era o final dos anos 80, final dos anos 80 – era 89 e não tinha assédio. Eu não vi assédio. Não participei, não vi, não presenciei, não teve comigo. E as professoras mulheres do curso eram respeitadíssimas, ah tive aula com a Maria Consagra também, que era do Odin Teatret. Respeitadíssimas então... eu tinha uma professora de história do cinema que ela era amiga pessoal do Vittorio De Sica, era uma senhora. Então são pessoas extremamente respeitadas, admiradas essas mulheres, entendeu, mas eu não sofri não; não tenho registro em mim – emocional, físico ou mental – de, por ser mulher, ter tido algum tipo de retaliação, ou de exclusão, ou de diminuição. Eu não me lembro, Aqui, muito mais fácil. Aqui sim. E bem, bem, bem depois. Quando eu entrei na escola do Piccolo com 19 anos... minto, com 19 eu fiz o primeiro teste, quando eu entrei foi três anos depois, eu estava com 22; porque aí eu fiz balé, fui ser bailarina e depois de três anos que eu voltei a fazer o teste de novo. Mas assim, aqui sim você vê principalmente com produtores: os produtores tratam um homem completamente diferente do que tratam uma mulher. Até hoje. Esse ano participei de um projeto que teve isso. Mas lá não, na lá não tinha essa tendência, e que bom. Tive sorte, falei que tive muita sorte.

Clóris – Conta um pouquinho pra gente – essa pergunta não tá aqui – mas lembrei dessa trajetória que você teve no final da sua formatura e como isso foi parar lá no Grotowski.

Inês – Então, foram três anos de curso, e no terceiro ano – ou melhor, no final do segundo ano – eu

trabalhei com François Kahn, que é um ator, diretor e dramaturgo que era do grupo polonês do Grotowski. Eles todos foram radicados em Pontedera. E em Pontedera tem dois espaços ligados, entrelaçados. Um é o Workcenter, que o Thomas Richards que tava depois da morte do Grotowski – quando eu tava lá era o Grotowski mesmo porque ele tava vivo – que cuida e que desenvolve todo o trabalho de pesquisa deles. E o Centro per la Ricerca Teatrale, do Roberto Bacci, que é o coordenador e diretor desse centro de pesquisa. São sedes paralelas, ao lado uma da outra, e tem um intercâmbio ali dentro. E o François Kahn trabalhava lá. E ele foi dar aula, ele dirigiu uma peça lá quando eu tava no segundo ano. Lá no Piccolo eu tive uma – tenho que dizer, “Cívica Scuola d’arte Drammatica Paolo Grassi”, que é o nome oficial – lá eu tive inúmeros professores e diretores. Porque as aulas técnicas eram de manhã, e à tarde e à noite era com os diretores. E era de segunda a sexta, então a cada três meses tinha um novo diretor, né, a gente terminava o processo; as aulas técnicas continuavam de manhã com os professores de voz, de canto, de interpretação de corpo, de dicção; e à tarde era o diretor que trabalhava com a gente, das três e meia às onze e meia da noite, mais ou menos. E aí esses professores que passaram, esses diretores que passaram, eram sempre – igual eu falei antes, da Isabelle Pousseur – eram sempre gente que tava no mercado, que tava bombando, que tava acontecendo que tava tendo espetáculos girando na Europa, fazendo turnê; pessoas conhecidas, pessoas admiradas, pessoas com muitas críticas boas, pessoas que lotavam seus teatros por onde passavam. Então tem um cuidado da direção da escola – que é uma escola muito importante da cidade de Milão – de trazer essas pessoas para os alunos. E um dos que veio trabalhar, né, de várias, várias vertentes, que são diretores de linhas de trabalho totalmente diferentes – mas totalmente diferentes – e um dos que foi trabalhar com a gente no segundo ano foi o François. Foi quando eu conheci o Grotowski, a abordagem grotowskiana. Quando eu conheci o trabalho que parte do corpo. Foi quando eu percebi que tudo aquilo que eu tinha como bailarina, que tive como bailarina, eu tinha um lugar para desenvolver isso de forma teatral, como atriz agora; usar as minhas habilidades, a minha versatilidade, minha maleabilidade física, com um outro olhar. E foi o François que me trouxe esse lugar, de perceber como transmutar minha bailarina na atriz que sabe dançar, não numa bailarina que sabe atuar – que era exatamente o que eu queria, que era uma atriz que sabe usar muito bem o corpo, tanto dançando coisas conhecidas como criando abstrações ou performances. E aí no terceiro... aí fiz o trabalho com ele, terminou o semestre, o ano, né, e aí no ano seguinte – tava no terceiro ano já, foram outros professores, outros diretores – e antes de me formar eu mandei uma carta pro François porque a gente se deu muito bem, sabe quando encontra, quando o discípulo encontra o mestre? Eu encontrei no François o meu mestre, pra mim ele é um grande inspirador de tudo aquilo que eu criei pós-formação. Foi o François. Óbvio que eu bebo de todos os outros que eu tive, porque eu tive muita coisa legal, mas a linha mesmo, base, o meu caminho, trilho, era com o Grotowski. E aí eu mandei uma carta para ele dizendo que eu tava me formando dali a três meses, estava no último processo de formatura, que seria com a Isabelle Pousseur – e ele é francês então ele conhece a Isabelle Pousseur, mesmo sendo muito diferentes como tendências artísticas, como, né, como identidades artísticas – eu mandei uma carta para ele dizendo “você se lembra de mim, aquela brasileira blábláblá” para ele saber que aluna era essa – mas foi fácil porque eu era a única brasileira que estava estudando na escola naquele período – aí ele demorou muito para mandar alguma resposta, na verdade. E foi “ih, acho que ele não reconheceu, ou não recebeu, sei lá”. Eu sei que eu tava na última apresentação oficial da formatura antes de acabar. Acabou a escola, vai pegar o diploma e acabou. A gente tinha... a gente ia apresentar ainda essa formatura no Festival de Cagliari, na Sicília. Duas escolas – a da Sapienza di Roma e o Piccolo de Milão – iam levar seus formandos pra mostrar o trabalho dos “novos” que estão chegando no mercado, tipo isso, no festival de dança, teatro e cinema do Festival de Cagliari. Cagliari? Taormina! Errei o nome, Taormina, na Sicília, Taormina. Que é um festival bem famoso, tem até os negocinhos aqui, os flyers, no portfólio, numa pasta. E aí esse esse François mandou um mensageiro, na verdade, ele não respondeu minha carta. No último dia de apresentação

chegou um rapaz que tinha sido aluno lá da escola – já tinha se formado como diretor – e que estava, eu não sabia que ele estava em Pontedera, e ele veio para fazer alguns outros assuntos e convidou: “vim em nome do François, e estou te convidando para participar de um trabalho com ele lá em Pontedera. Então eu fiquei muito emocionada porque eu já tinha, primeiro, já tinha um trabalho para fazer além da apresentação que eu tinha que fazer de conclusão de curso lá, em Taormina. Eu tinha um trabalho engatilhado imediatamente porque as escola termina no começo de julho/final de junho. Em julho ia ter, em Taormina, aquele festival de verão, né – que lá é verão em julho – e em setembro eu já tava engajada para sair em Pontedera, recebendo, ganhando um salário para fazer parte do trabalho. A única coisa é que eu tive que mudar de cidade, porque eu tava em Milão e tinha que mudar lá para baixo, né, para o meio da Itália (Pontedera é pertinho de Pisa, então tá na Toscana). E foi incrível, porque aquilo que eu almejava... tive sorte também, porque o cara poderia nunca ter mandado nada para mim e me respondeu com uma pessoa me convidando em o nome dele me convidando para trabalhar lá a partir de setembro, se eu gostaria, queria, e eu falei “sim, claro!” E aí começou toda a minha jornada, onde o que eu desenvolvi com François em Pontedera, fazendo esse trabalho, poxa, foi isso que me fez criar, depois, a 'Action'. Mas, misturando um monte de coisas que eu tinha tido na escola, mesmo, e esse trabalho que o François me convidou para fazer lá em Pontedera era um combinado entre o Centro di Ricerca Teatrale di Pontedera, do Roberto Bacci, com o Centro Garibaldi, que é de Turim, que é o Gabriele Vacis que também foi um diretor que eu tive lá no terceiro ano – eu tive esse diretor, um dos diretores do terceiro ano, não foi peça de formatura, foi antes né, de formatura foi a belga – e eram combinados, então eram dois trabalhos remunerados. Esse grupo era de cinco pessoas, iria para Pontedera e iria para Turim. Então eu fiz dois trabalhos: “Sete contra Tebas” e “O Processo”, do Kafka. Então foram dois trabalhos com dois diretores que eu trabalhei na escola; recém-formada me convidaram para fazer esses dois trabalhos. E demorou um ano para eu fazer os dois trabalhos, porque eu fiquei 6 meses num lugar e seis meses no outro. Como eles davam a estadia, pagavam o salário, você ficava pelo menos de 8 a 10 horas trabalhando. E era uma delícia porque era um grupo de jovens, meninas e meninos, um grupo de pessoas que estão se experimentando e desenvolvendo algumas habilidades direcionadas para os dois tipos de trabalho, Centro de Pontedera tinha mais a ver comigo do que o de Turim, ao mesmo tempo o de Turim aprende, aprende pra caramba porque esse diretor é incrível – foi ele inclusive era muito amigo do Alessandro Baricco, foi através dele que eu consegui o contato do Baricco para poder fazer o Oceano Mar; foi esse Gabriele Vacis. Então eu fui muito feliz nessa possibilidade de me formar e já estar engajada em grupos consideravelmente respeitados e reconhecidos, com diretores respeitados e reconhecidos, fazendo trabalhos autorais muito interessantes, onde eu consegui fazer pesquisas sobre abordagens de construção de personagem: a partir do corpo, a partir do texto, a partir do coletivo, a partir do indivíduo. Foi um combo de técnicas e todas elas influenciaram quem eu sou como artista hoje: tanto a escola quanto essas duas experiências que são quase estágios remunerados de uma recém-formada. Mais uma vez, eu acho que eu tive muita sorte. Óbvio que a sorte não vem porque você tira um bilhete da Loteria, não é isso. Tem a ver também com o tipo de disciplina, dedicação e estudo que eu fiz. Não tô falando de talento: posso ser talentosa, ok, mas o tipo de trabalho que eu desenvolvia gerava confiança para que essas pessoas soubessem que podiam contar comigo, que eu não iria ser uma turista passeando na cidade em vez de fazer o trabalho. Eu levava muito a sério, eu sempre tive uma coisa muito... que nunca me saía da cabeça, aquela história que eu falei, que meu pai falou: “eu confio muito na educação que eu te dei, então você pode ir”. Aquilo me deu uma puta responsabilidade sobre mim, sobre as minhas escolhas e sobre o que eu estou fazendo fora do meu país. Eu tenho que estudar, eu não vim pra balada, eu não vim aqui causar e me desculpem, não, eu vim estudar, me descobrir como artista. E isso daí me deu um norte que fez com que eu não inutilizasse a minha passagem por lá, que eu fizesse pra valer mesmo, e isso foi determinante para o tipo de trabalho que eu desenvolvi depois.

Anabel – Eu tenho uma pergunta, fiquei curiosa sobre como é se descobrir nessa fase em outra língua, assim, num “eu” que não sou “eu” exatamente, né, porque a língua é toda uma forma de entender o mundo e como foi essa questão para você.

Inês – Foi dolorosa em um ponto: a parte poética. Porque o resto, a parte dramática, a parte física, a parte de habilidades de qualquer natureza, não há esse entendimento. Mesmo texto, não tem isso. O problema é na poesia, porque a poesia é a essência da palavra naquela língua. É a palavra certa, naquele momento, no lugar certo – é essa professora que eu falei – e é óbvio que, em exame final de um curso de teatro como aquele, é óbvio que ia ser Dante Alighieri. Um canto do Dante, que é o pai da língua italiana. É através do Dante que se nomeou como era a língua italiana, que era toscana. Então, como eu falei para você, eu sou muito, muito disciplinada. Eu pedia para os meus colegas, pedia para os professores não deixarem passar uma letra errada. E eu fiz bons amigos, e eu tive bons professores, mas a poesia sempre foi o meu calcanhar de Aquiles. Porque a poesia, você tem que entendê-la. Você tem que entendê-la na essência da palavra que aquele poeta escreveu. Então eu comecei a estudar Montale, Petrarca, Leopardi, os grandes poetas do novecento italiano, mas eu tinha muito medo, porque é como se a minha respiração – por receio de não honrar a palavra na sua plenitude, na sua beleza poética – ela ficasse um pouquinho mais curta. Aí eu conversei com a professora de dicção poética, e eu falei: “eu sinto que eu entendo racionalmente, mas eu não entendo com meu corpo; é como se o medo de errar tirasse o meu prazer de poder dizer aquelas palavras”. Ela me acalmou e me disse: “você é muito brasileira, você é muito latina você é muito emocional. Você precisa parar de ter esse receio, que é racional, para você poder respirar a palavra como ela é. Você fala um italiano lindo; você tem colegas que são de outras regiões da Itália que tem sotaque ainda das suas regiões. Da Sardenha, ou mesmo de Turim, ou mesmo da Puglia, né, que tem ainda sotaque das regiões deles, e você não tem, você conseguiu limpar. Você um italiano perfeito, então não tem identidade, porque ele é perfeito”. Ele não tem identidade, todos os meus colegas tem uma identidade. Eu tinha um colega que era toscano e ele quando falava italiano não era como eu falava, que era o italiano mais “puro”, digamos, por quê? Porque ele tem um sotaque Toscano. Por incrível que pareça tem, porque ele aspirava o “c”. Tem até uma brincadeira que os toscanos falam “hoha hola” não coca-cola. Eles têm essa pronúncia que não é o italiano “puro” como eles querem, né. Mas eu estudei, e eu me senti... depois eu comecei a pensar sobre o que ela falou para mim, e comecei a observar meus colegas, e eu mergulhei em Dante Alighieri. Eu mergulhei em Dante; é um italiano arcaico, não é o italiano que a gente fala. Esse italiano arcaico me mostrou a raiz da palavra e eu vi que, por exemplo, em Dante, *ragione* é com “c”, por isso que é *cagione* para os toscanos; *cagione*, é com “c”, no Dante. E eu falei assim “olha, olha onde tão...” sabe, quando você vai pirando em cima disso, você começa a... isso me destravou. E também teve um outro episódio, que é o seguinte: eu era casada já na época com um italiano – que mora aqui no Brasil, inclusive a nossa família, né, até hoje – eu era casada com um napolitano, em que eu corrigia o italiano dele, porque ele era muito, né, dialetal. Mas ele, quando se formou – porque eles tem que defender uma matéria quando se formam no colégio para poder entrar numa faculdade – ele defendeu literatura italiana do novecento, então ele conhecia tudo aquilo que eu tava estudando. E ele passava algumas madrugadas comigo me fazendo entender o contexto – não a poesia, que eu já entendia plenamente – mas o contexto de cada autor, o contexto de cada obra, as anedotas e histórias de cada poesia, e de cada autor e poeta. Isso foi me dando mais tranquilidade, mais tranquilidade, e eu fui destravando a minha respiração, a minha mente. E eu lembro o dia em que eu fui fazer o último exame, que era Dante, em que ela sorteava qual era o canto que você tinha que ler. Era lido, você podia ler, não tinha que decorar o canto. Só que você ler Dante na frente da professora de dicção poética para se formar, sendo que ali todos tiveram dificuldades, eu falei “isso aqui tá muito tranquilo para poder fazer essa esse exame”, e eu tinha estudado. Então

quando você sabe que você se dedicou e deu tudo de si – eu não esmoreci em nenhum momento – aí você fala assim, bom, ok, eu fiz tudo que eu podia fazer eu não “miguelei” nada, então fui confiante. Apavorada, mas confiante. Trêmula, mas confiante. Trabalhei minha respiração e falei “Inês, você sabe, você estudou”. Eu comecei, a minha respiração fluiu, eu fui, eu fui vendo, sentindo o ambiente, que a minha voz ocupava esse espaço cada vez mais confiante, mais certo, na métrica certa. E quando eu terminei, eu levantei o olho do livro, a minha professora de ficção poética – que eu morria de medo – estava sorrindo e falou “parabéns, foi uma belíssima leitura”. Eu saí meio assim, mas só eu e toscano ganhamos 10, tiramos 10 eu e o garoto que é da região. Isso quer dizer, você tem que superar através de um entendimento de como você funciona. Eu tava percebendo que a minha respiração tava me atrapalhando, e a minha mente tava causando isso. Se você estuda, se você se dedica, você supera essas coisas. Então a língua italiana não foi um problema. Engraçado que quando a gente foi apresentar a peça de formatura lá em Taormina a gente ficou junto com a galera que era de Roma; era um povo de Roma um pouco de Milão e a gente, ah, jovens, todo mundo com vinte e poucos anos né, então a gente tava ali super no auge, um indo ver a peça do outro, né, conversando, e eu me lembro que um dos meninos virou para mim e falou assim “nossa, você fala tão estranho essa palavra” – era uma conjugação do verbo – aí eu falei “por quê?” “eu não sei, tem um molejo que só você faz”. Aí eu falei “bom, só essa palavra você acha que é estranha?”, ele falou “só. De onde você é? Você não é de Milão?” e eu falei “não, sou brasileira”. Ele e os outros: “você é brasileira? Não!”. Entendeu? Quer dizer, eu tinha realmente conseguido entrar na língua, mas demorou, eu tive que me dedicar muito. Muito.

Anabel – Você lembra que palavra que era?

Inês – Não me lembro, era um verbo, era um *trapassato remoto* [conjugação verbal equivalente ao pretérito mais que perfeito, na língua portuguesa], que é um tempo que a gente não usa no cotidiano, a gente não usa o *trapassato remoto*, e eu não me lembro se é... eu não me lembro, era na primeira pessoa do plural, eu tenho certeza, era *noi*... não me lembro a palavra ou qual era o verbo, fugiu mesmo, talvez se eu fizer um grande esforço, ou pegar o texto em italiano da peça que eu fazia, um dia aparece. Mas foi bem interessante isso porque eu me senti muito... eu sabia que tinha sido aquele trabalho que eu fiz de dicção poética que me deu essa capacidade de não ser percebida como estrangeira. Agora eu falo o italiano como uma brasileira mesmo, porque faz muitos anos que eu voltei, e amo sotaques. E eu acho – olha que interessante, como eu era purista naquela época – eu acho que agora não interessa o sotaque. Não interessa a cor. Não interessa. Eu mudei radicalmente: eu fui tão firme, purista, disciplinada para apagar qualquer vestígio de não ser italiana, e agora eu falo assim: não, é legal ter sotaque. Usa teu sotaque. Pode usar, entendeu, dependendo claramente: não dá para falar ser ou não ser [fala com sotaque “caipira”] eis a questão. Não dá para fazer isso, né. Mas dá para aliviar, dá para controlar. Para mim o sotaque caipira é o mais difícil de tirar, é o que mais compromete porque ele dá uma... ele não é só regional, ele é espalhado, né, no Brasil inteiro, e ele alonga demais o ritmo da palavra. Então você perde o fluxo ou você come as palavras, né, então o caipira, né, o “r” muito *porta* [fala com sotaque caipira] tem que dar uma trabalhadinha para não carregar demais, pra ser um pouquinho mais suave; mas o resto, vale. A não ser aqueles cariocas que falam [fala com sotaque carioca] parece que estão bêbados, de tão carregado que é. Te expliquei?

Anabel – Totalmente. Adorei ouvir, eu tenho, inclusive, só um parênteses, me lembrei de uma fala de um professor, que falava assim: a nossa limitação na técnica é aquilo que traz o nosso estilo também, e a nossa identidade, né, retira um pouco essa responsabilidade de ser...

Inês – Exatamente, nos anos 80 eu achava que eu tinha que ser – anos 80,90 ou nesse início dos anos

90 – eu achava que para poder me inserir no mercado italiano eu tinha que ser perfeita e eu fui buscar isso, eu fui muito tenaz, muito determinada e muito disciplinada.

Anabel – Outra pergunta, você acha que um italiano vindo para cá, fazendo uma escola [de teatro] ele seria cobrado da mesma forma?

Inês – Claro que não.

Anabel – De não ter esse sotaque, mas um brasileiro tem essa responsabilidade de se “desbrasileirizar”.

Inês – Porque tem a ver com o seu país em desenvolvimento, de terceiro mundo, você não quer ser taxada de subdesenvolvida, você não quer ser olhada de forma diminuída. Porque você falar bem a língua dos outros é um cartão de visitas gigantesco. O orgulho que eles sentem – em qualquer âmbito, seja oficial, seja autoridades ou familiares e social – o orgulho que eles sentem de saber que você é estrangeiros e de você falar daquela forma com eles, é como se você estivesse fazendo uma declaração de amor à terra deles – eles são muito bairristas, né – é uma prova de amor. E nós, como temos uma relação de amor e ódio com o nosso país – nós somos colonizados, e muito mal colonizados – pagamos o preço até hoje de uma história que foi ensinada nas escolas completamente errada, porque não incluíram as populações indígenas e nem os escravos, os negros que fizeram esse país acontecer. Então você estuda uma história absolutamente errada, falha, mentirosa, que não foi assim que o Brasil foi constituído, como eu aprendi na escola. Lá eles não tem muito isso, não. Embora sejam bastante racistas – e machistas – eles não tem muito isso não. A questão da... o amor à Pátria, sabe, é muito forte. Aqui não, aqui é equivocado: é um amor ou que tem a ver com ódio ou que tem a ver com um enaltecimento excessivo ao estrangeiro, como se ele fosse o nosso dono ainda. Eu sinto um pouquinho assim.

Clóris – Inês, e como foi desenvolver o seu método de treinamento aqui depois que você voltou?

Inês – Foi uma delícia, porque eu descobri – justamente com esse François – que eu tenho vocação pra dar aula. E tendo vocação pra dar aula, eu tenho também imaginário para construir e criar abordagens novas. Porque cada aluno é único: ele tem uma aula exclusiva comigo mesmo sendo um grupo de 20 pessoas. Essa habilidade de dar uma aula coletiva, mas fazer com que o aluno se sinta realmente observado e direcionado pelo professor, é muito importante. Eu não dou uma aula genérica, né, eu dou aula fazendo com que cada um se sinta realmente “tô prestando atenção em você”; “eu lembro que você fez na aula passada”; “eu lembro o que você acabou de falar”; “eu lembro o que você fez no seu primeiro ano”. Isso é fato, porque a Clóris foi minha aluna, ela vai se lembrar disso. Eu lembro, eu sei que cena fez. Por quê? Porque eu prestei atenção. Eu sei o nome dos meus alunos no primeiro dia de aula. Por quê? Porque eu prestei atenção. Eu não perguntei olhando a chamada, eu perguntei olhando para você. “Como é seu nome? Anabel. Muito prazer, Anabel”. Presença. Você me falou uma vez o seu nome, eu já sei o seu nome. Por quê? Porque eu prestei atenção, você me foi apresentada. E eu sinto que muitos professores não fazem isso. Essa diferença de você trabalhar dando nome às pessoas, você já abre um espaço de comunicação incrível com eles, porque eles começam a te adorar. Por quê? Porque eles se sentem representados e individualizados dentro do coletivo. E eu fico enaltecendo o tempo todo – no coletivo você enaltece o indivíduo – vamos trabalhar coletivamente para que cada um tenha, né, a sua identidade estabelecida. Todos vamos torcer uns pelos outros, todos vamos tutelar uns aos outros, né, porque é muito importante isso. Você tem que fazer experimentos em aula que vão expor, né, o aluno – o aluno vai fazer um experimento que vai expor, a gente tem que cuidar disso. Então a construção da metodologia veio com alunos e ex-alunos.

Então eu tive alunos que foram me dando esse espaço porque a comunicação entre eles foi uma coisa muito fácil, gostosa, com mão dupla – não era só eu impondo e eles acatando – não, ela sempre foi uma troca, porque eu nunca exerci uma autoridade... sou firme, mas eu não sou autoritária com os alunos porque não funciona. Não funciona você mandar nas pessoas. Para mim na vida não funciona mandar nas pessoas. A não ser o cachorro que eu falo “não pode, não pode fazer isso aqui”. Você entende? Mas assim... não sei, com crianças eu não sei porque não é muito a minha praia, eu não sou mãe, então não sei como é que é você ter que impor os limites e tal. Mas aí é outra coisa. Mas como aula, então, toda essa abordagem que eu fui experimentando eu tinha, primeiro: bases sólidas de construção com todos os professores que eu tive no Piccolo, mais todas as minhas outras experiências, né, em Pontedera e Turim. Eu já fui experimentando possibilidades, fui criando um caminho para poder abordar, e isso daí fez com que alunos que tiveram aula comigo – em outras searas também, outros tipos de aula: narrativa e outros... realismo clássico, etc. – viessem me procurar para fazer curso fora da escola. E com essas pessoas, que já eram profissionais, a pesquisa deslançou. Porque eles estavam querendo que eu pesquisasse ele estava querendo experimentar junto comigo. Muitas coisas que eu criei, eu criei enquanto estava fazendo aula com os meus alunos. Às vezes com profissionais. Porque se você tem uma base, uma referência muito sólida, não é um experimento pelo experimento, já está direcionando, já tem um embasamento, e já tem um caminho. Não é que eu vou lá “hoje eu vou fazer... acho que... ah, faz aí isso aqui”. Não, não tem nada a ver com isso, não é o improvisado, não é um improvisado aleatório que eu tiro da cartola para “ah, falta uma hora, o que é que eu vou fazer com esse povo? Ah tá...” Não, jamais, jamais foi isso. Então, na verdade, muito do que eu criei foi também observando individualmente os alunos dentro do coletivo. Respeitando a identidade expressiva de cada um, porque são elas que formam o coletivo. As pessoas todo mundo igual ia ser um “mingauzão”, né, homogeneizado, que não traz interesse. O fato de ter diversidade e individualidades expressivas bem características e que respeitam e querem dar a sua assinatura, mas, no coletivo como é que você trabalha algo que tem que ter uma coesão, uma harmonia, respeitando as identidades expressivas e a assinatura de cada um. É uma delícia fazer isso. Quer dizer, eu curti muito fazer, e curto até hoje fazer isso. Então foi assim que começou a pesquisa, e um dos cursos em que eu mais desenvolvi isso foi um curso que eu dei para profissionais às terças de manhã no Teatro Aliança Francesa com o Grupo TAPA. Então o Grupo TAPA esse dia na Aliança Francesa, e nessa época – já nem estava mais casa com aquele italiano, eu tava namorando um cara que era do TAPA – e aí eu comecei a dar essas aulas profissionais de manhã e muitos dos meus ex-alunos que me viram trazer, instilar algumas coisinhas da minha pesquisa em aulas, vieram maciçamente para fazer as aulas fora da escola. Aonde se formou grupo, aonde viramos uma companhia por uns anos, e fomos desenvolvendo. E eles também fazendo demandas porque já começou a ficar um grupinho gostoso, éramos quantos, uns 10, 12, sabe, de meninos e meninas, a fim de continuar. Eles também foram provocando o meu olhar e tudo mais. Então foi muito legal, foi uma pesquisa – ela continua, porque uma pesquisa, ela nunca termina, se ela é arte e é expressiva e tá viva – foi uma pesquisa que me trouxe muitas conexões com artistas completamente diferentes trabalhando junto. E isso também me deu um olhar muito aguçado para preparação de elenco: como eu junto um elenco que não se conhece, que nunca trabalhou junto? Que um veio do cinema, outro da TV, outro veio de novela, outro veio de circo, outro veio... para fazer uma peça junto? Esse *know how* da pesquisa da 'Action', da formação da minha metodologia, da minha abordagem, né, que me proporcionou. E foi muito gostoso, porque não era... eu não tinha que atingir uma meta. Eu não tinha que provar nada a ninguém. É comigo, era uma inquietação minha, mas não uma inquietação no sentido negativo sobre inquieta, não, uma voracidade, uma vontade, uma determinação de que sim, eu tenho uma abordagem pelo texto, eu tenho uma abordagem pelo corpo. Como que é que eu, Inês, pego isso que eu sei, que eu aprendi, que eu vivenciei, e experimento comigo? E com pessoas que estão comigo? Eu nunca peguei e lancei uma

coisa que não tivesse passado por mim como atriz. Então quando falamos de experimentações, experimentos são... Tateando alguns caminhos bem embasados – se é Stanislavski, se é Lecoq, se é Barba, se é Grotowski, o que que era? Qual era o caminho que eu tava... era muito claro para mim, já tava muito definido. E aí então não era uma coisa assim “ah, acho que hoje eu vou fazer todo mundo correndo”. Não, não era nada disso. Respondeu?

Clóris – Respondeu. Eu vou responder um pouco da pergunta que eu vou fazer, mas aí eu vou misturar um pouco. Se você puder falar um pouquinho de como é, para você, a 'Action'; e como é a 'Action' com esses corpos que são diversos, né; corpos, a gente pode incluir, de pessoas que são LGBTQIA+, pessoas que tenham algum tipo de deficiência, seja física, seja cognitiva; como é que é trabalhar... como é que é a 'Action' e como a 'Action' que você desenvolveu trabalha com esses corpos diversos?

Inês – Com toda admiração, respeito e liberdade para esses corpos. Porque a 'Action' ela parte da premissa do impulso, um impulso orgânico e verdadeiro que vem como Peter Brook define o impulso verdadeiro, o impulso vem de algum lugar que a gente não reconhece, mas a gente identifica quando ele é verdadeiro. A gente não sabe “ah o impulso veio da minha crista ilíaca direita!” “o impulso veio do meu ombro esquerdo!” não, o impulso chegou. Não precisa dar exatamente como é que chega. Mas a gente sente, sente plenamente quando ele é orgânico, não é uma ideia mandada, não é racional. É físico. Então como parte... a 'Action' inteira parte do espaço num corpo, que é espaço dentro de um espaço físico. Esse corpo é um espaço cênico, e o espaço físico é aqui. E tudo isso daqui tem energia e vai promover um impulso verdadeiro em alguém; já parte do pressuposto o respeito total às características desse alguém. Esse alguém, independentemente se ele tem lábio leporino, é fanho, é surdo. Eu nunca trabalhei com deficientes visuais, e também nunca trabalhei com cadeirantes. Mas vou trabalhar porque eu acho que dá, porque eu acho que tem percepções que estão além dos nossos cinco sentidos – ou quando você tira um deles você aguça os outros. É muito comum em um curso de teatro você ter umas vivências, principalmente no começo, né, no primeiro ano tal, de fazer experiência sensoriais, né, então, fecha os olhos ou põe uma venda e começa a ouvir mais longe; ou sente a respiração; ou sente esse sabor, o que provoca no seu corpo esse sabor; caminha, alguém vai te levar para dar um rolê, mas vai te indicar que tem um degrau, aqui tem um desnível, cuidado que tem não sei o quê, aqui é uma porta; para você criar confiança também. Então são exercícios que existem no teatro que te privam de alguns sentidos. Se a pessoa não consegue falar, se ela não tem a fala, ela tem todo o resto do corpo. Ela pode se expressar – ela talvez não diga um texto, mas pode dizer esse texto com o corpo – porque existe teatro não verbal. Tá aí o Dos à deux que não me deixa mentir, Pina Bausch. Uma pessoa que tem uma limitação física... eu vi um espetáculo de um italiano chamado Raffaello Sanzio – ele trabalha com umas coisas meio limítrofes – eu vi a Oresteia, do Ésquilo, no SESC Pompeia, com o Antunes Filho, falecido, há muito tempo (não sei em que ano foi). As fúrias que aparecem nas Eumênides do Ésquilo, na trilogia, era um macacos babuínos que ficavam numa passarela correndo para lá para cá, ferozíssimos; o Centauro era um jumento, um animal em cena; a Clitemnestra e a Cassandra eram duas mulheres com obesidade mórbida, que ficavam dentro de caixas envidraçadas, tendo seus momentos; Palas Atena, que é quem vem e faz depois, né, o Deus ex-máquina na peça das Eumênides, e absolve Orestes, era uma pessoa sem os dois braços, mas que falava o texto; o Agamenon, que é o rei que volta de Tróia nas Coéforas, que é a peça do meio, que volta com Cassandra, né, com troféu de guerra e tal, era um homem como síndrome de Down. E a peça acontecia, e ela era tão impactante, mas ela era uma tragédia grega. Existiam cenas extremamente difíceis; foi uma vivência que ficou muito tempo mexendo comigo. Teve um outro espetáculo que eu vi, também de um italiano, chamado Pippo Delbono, que era do Odin Teatret, ele deu aula para mim no terceiro ano lá do Piccolo, na Civica Scuola – que fez um trabalho no SESC

Anchieta, ele trouxe o espetáculo dele aqui, chamado *I Barboni*. *Barboni* são mendigos, bom, as duas sabem italiano, então, *barboni* são mendigos, ou *clochards*, em francês. E ele trouxe uma cena – não sei quem lembra essa peça, *I Barboni* – que tinha um homem com microcefalia. Microcefalia é quando a cabeça muito pequenininha, então é uma pessoa que tem problemas cerebrais – e físicos – e era um diálogo muito... comovente. Era uma voz muito fininha, que saía pequenininha, sabe. Mas tinha um raciocínio lógico ali. Difícil, truncado, mas foi ensaiado, isso vai ser a peça dessa pessoa. Então eu acho que a inclusão já existe há muito tempo, o problema é que poucas pessoas veem o quê está incluso. Então na 'Action', para mim, não tem problema nenhum eu trabalhar com alguém que tem alguma deficiência, uma pessoa com deficiência. A minha questão não é trabalhar na 'Action', é antes a pessoa estar preparada para poder fazer a 'Action'. É o básico, é formar alguém. Porque a 'Action' não é um exercício para iniciantes, é para profissionais, pra gente que já tá se formando. Porque é um trabalho de criação muito sofisticado. Para você poder criar seguindo impulso tem que ter muita técnica já, de outras que você já adquiriu. Então quando eu comentei que no semestre que vem é muito provável que eu tenho um aluno cadeirante... ele tá no primeiro ano, é a primeira... o primeiro módulo que vai ter aula de corpo. Essa experiência eu não tive porque não é 'Action' que vai dar o impulso; é técnico, e eu vou ter que mexer muito a minha cabeça, o meu coração, e estudar. Mas a principal fonte para trabalhar qualquer pessoa que tenha alguma característica diferente é conversar com essa pessoa. Agora, em relação à comunidade LGBTQIA + eu não tenho problema nenhum. Sou muito bem resolvida com isso há alguns anos. E... sou sempre a primeira professora, nos cursos formais que eu dou aula, que se aquele aluno trans ou aquela aluna trans não tem o nome social ainda registrado na matrícula e não vem na chamada, eu pergunto e coloco do lado. Eu não chamo pelo nome morto porque isso é uma violência para aquela pessoa.

Então isso é muito importante. Agora, atualmente, eu tenho três alunas trans e um aluno trans, e os nomes já vieram... já veio o nome social. E no primeiro dia de aula eu pergunto se tem alguém não binário, se tem alguém que quer um tratamento, qual é o pronome que você quer... qual é o seu pronome, qual é o seu artigo, como você quer ser chamado, como você se identifica. Não tem nada a ver com sexualidade, tem a ver com identificação de um ser humano, e tem que ser respeitada essa identificação. E, atualmente – arrebanhamos todos os prêmios do ano passado, e inclusive desse ano – tem uma peça, em que eu fiz a preparação do elenco, com seis atrizes trans e um ator convidado, que se chama Brenda Lee e o Palácio das Princesas. Ganhamos melhor peça, APCA de melhor espetáculo, a atriz Verônica Valentino ganhou o de melhor atriz no prêmio Shell, melhor atriz no prêmio Bibi Ferreira; e Marina Mathey, melhor atriz coadjuvante do Bibi Ferreira. Estamos em cartaz no SESC Bom Retiro, de sexta a domingo, vão assistir se vocês não foram ver ainda – porque são mulheres trans com corpos trans, só que são corpos femininos: tem quem já colocou silicone no peito, quem não colocou, tomam hormônio, tem as suas questões; parece que às vezes elas estão menstruadas por causa dos hormônios então é... é uma coisa... são mulheres, entendeu. São mulheres, dá para ver, não tem como você chamar de “o”. É absurdo a pessoa não ser respeitada. Então como isso para mim tá erradicado e eu não tenho... eu não preciso mais me policiar em relação a gênero. Já tive que me policiar: já tive um aluno que chegou no primeiro ano, menino – menino gay, muito feminino – e eu reprovei porque ele não conseguia fazer... isso aí ó, em 2002. Falei assim “tá reprovado”. Na DP – que ele fez DP comigo – eu falei assim: “eu vou te dar uma personagem feminina para ver”. Aí ele arrasou, ele arrasou. Ele passou com nota boa. No segundo ano eu falei “cara, é uma mulher”. Mas ele não tava fazendo a transição ainda, ele tava questionando, ainda, isso. Aí começou a se vestir mais femininamente; começou a dizer que não era esse o nome, era outro, nome de mulher; eu comecei a chamá-la com seu nome feminino; e, no término do segundo ano, ela já fazia só cenas – na minha aula – cenas de personagens femininas. Mas ela não tinha feito a transição ainda e, fisicamente, não tinha domínio do corpo feminino porque era uma mulher grande. E aí eu reprovei de novo. Só que eu

reprovei a aluna nesse momento, não o aluno, e o que eu falei para ela foi exatamente isso: “você tem o entendimento, mas você não realiza, porque você não está completa. Seja uma mulher completa para você ser uma atriz completa”. E aí ela ficou dois anos afastada, fez a sua transição total, fez a sua transição inteira, e voltou. Casada, uma mulher, com um nome sobrenome, feminina; e entrou para fazer o segundo semestre do segundo ano que eu tinha reprovado de novo, brilhantemente, fez o quinto semestre brilhantemente. Foi praticamente a protagonista da peça de formatura, que era uma grande matriarca, porque ela, porque ela era uma atriz meio trágica, sabe. Nunca tive problema.

Anabel – Você acha que o teatro é uma arte em que existe essa aceitação maior em relação às demais, assim, se foi pioneiro também...

Inês – não sei se foi pioneiro, mas com certeza absoluta o teatro – o teatro, o teatro real, tá, não o teatro da paróquia não-sei-qual, ou do grupo evangélico que não vão aceitar, né, porque lá eles tem que “curar”, né, o gay, não aceitam nem a homoafetividade, imagina aceitar a transcestralidade, né. De jeito nenhum, eu to falando de teatro pra valer, sim, porque teatro pra valer... não esse mais comercialzão assim, caretão, não, é meio meio óbvio que a mente dos produtores é uma mente machista, racista e homofóbica. E transfóbica. Mas o teatro de forma geral – o que a gente gosta de ver, o que a gente vai assistir porque é bom, no SESC, no SESI, ou em teatros legais e de grupos – não tem esse problema. Nem com gênero, nem com...

Anabel – ...desde a época que você voltou, nunca teve nem chegou a ter...

Inês – Não, não. Isso aqui é uma conquista muito recente, desse século. Ah, com certeza. É uma preocupação do Século 21, não existia essa preocupação antes, nem se questionava, ninguém nem falava sobre isso. Eu acho que principalmente os negros estavam no lugar... era tão fechado, tão massacrados que eles não tavam com... as vozes ainda eram poucas; o universo trans, imagina, nos anos 80 matavam travestis na rua – teve um uma peça que trata disso, vinham metralhar... eu me lembro de tinham garotos que vinham da madrugada paulistana com seus carros passar nos pontos de... ponto dos travestis para xingar, jogar coisa. Era programa “ah, vamos lá passar nos travestis, zoar eles”. E teve o delegado Richetti nos anos 80, que mandava metralhar. As patrulhas vinham, pá pá pá. E foda-se. Quanto menos travesti, melhor. Aqui na frente de casa, na esquina de lá, tem a casa 1, que é uma casa de acolhimento para pessoas trans. No primeiro ano tinha uma porta dessas de ferro – que agora eles mudaram mais para baixo, uma casa maior, mas ainda é uma casa de acolhimento aqui – tinha uma porta, essas de ferro, de loja, sabe, de ferro, assim, escrito: as iniciais, a idade e como foi morta cada pessoa trans ali. A porta era inteirinha [escrita] e isso tinha sido nos primeiros três meses do ano. Tanto que não tinha mais espaço para colocar [os nomes] na porta. Que é o país que mais consome pornografia trans e é o que mais mata pessoas trans. É uma vergonha. É um horror. Mas a questão da raça tem agora – eu não acho que é raça, eu acho que é cor, porque raça... raça é ser humano né, então foda-se né, o resto é cor – dos pretos, né, eu fiquei muito feliz de ver que tem muitas séries agora que estão abrindo um espaço em que dane-se que não existia tais tipos de época em mil setecentos e bolinha, de um duque preto ou uma rainha preta, foda-se, os atores são bons e vão fazer. Ah uma coisa muito boa o Peter Brook fez o Hamlet em mil em dois mil... quando é que ele veio para cá, no Sesc Vila Mariana? Quinze, 2015, 2010? “Xis”. Hamlet

Clóris – Eu vi Hamlet e eu fui para a Itália em 2008, foi antes.

Inês – 2004, 2005, 2006? O que aconteceu: ele trouxe o Hamlet, que é Shakespeare, peça clássica, e o Hamlet era negro, e o rei Cláudio também era negro. Aliás, o Peter Brook sempre usou a miscelânea

das etnias. Quando eu tava lá no Piccolo, no segundo ano do Piccolo, eu fui assistir *A Tempestade* do Brook, e o protagonista, o Próspero, era o Sotigui, que era um africano; a Miranda, que é a mocinha, era uma indiana; o Yoshi Oida era um dos duques que vinha de Milão, é um japonês; ele sempre misturou. É um centro internacional onde não há problemas em relação a sotaque, etnia e a cor. Personagem é personagem. Esse purismo de dizer... sim, a gente sabe que – por causa da escravidão – que os negros foram sufocados de uma forma hedionda. A diáspora negra é a coisa mais vergonhosa que um ser humano pode falar, né, vergonhosa, assim como os povos indígenas ou os originários, né, os incas, astecas, maias, que foi tudo dizimado. Os nossos indígenas que estão sendo, ainda, massacrados. Já existia. É que aqui no Brasil é uma coisa que é... Brasil é extremamente preconceituoso. Extremamente. É muito machista, muito racista, muito transfóbico, muito homofóbico, mas muito. Muito religioso, muito temente a Deus. Eu acho isso uma contradição, porque o primeiro ensinamento – eu fiz, eu nasci católica, então fiz primeira comunhão, fiz batizado, crisma – é o “amai-vos uns aos outros”, né, é o grande ensinamento de Jesus Cristo, que foi, que é a pessoa enaltecida. A intolerância religiosa desse país é avassaladora. Crimes são reputados a pessoas que têm religiões que não sejam cristãs. Porque da Umbanda ou do Candomblé já é satanista; se Espírita já é satanista. Tem vários podcasts, se vocês quiserem, sobre crimes, tem tudo a ver com isso: a intolerância religiosa. E vão domingo no culto, e vão lá, e estão comprando o seu espaço no céu, achando que são bons, mas são pessoas pérfidas, né, na minha opinião. Ou pelo menos contraditórias. Mas, com certeza, preconceituosas; profundamente preconceituosas. Não dá nem para conversar, e é tristíssimo.

Clóris – Pegando esse gancho, como foi para você chegar no Brasil... a sua trajetória nessa época, né, a gente tava no pós-ditadura. Você voltou para em 94, a gente tava...

Inês – A gente tava no... na iminência de colocar o plano real. Tinha as URVs, era o Itamar Franco o presidente. E o Fernando Henrique, que foi presidente em seguida, ele era o Ministro das Relações Exteriores se não me engano, depois o Ministro da Fazenda; implantou o Real, e aí... acho que é isso.

Clóris – Como foi pra você, artista, mulher, atriz, chegar nesse país?

Inês – Foi sofrido. Tem uma coisa que o brasileiro não tem, que é honrar a palavra dada. É muito raro você ver uma pessoa que fala “ah, sim, aparece; sim, venha”, e você vai, e não era pra ter ido na verdade, porque era mentira. Essa questão do acolhimento brasileiro, de ser todo mundo agradável e amigável, é verdade, mas em relação ao trabalho é uma grande mentira. É uma grande mentira. Não há um real respeito em relação ao trabalho do artista no Brasil. Artista no Brasil ainda é vagabundo para a grande parte da população – não para toda. Cultura, também, é gasto pra muita gente. Graças ao nosso atual presidente, cultura não é gasto. Eu acho que é preguiça, é egoísmo, é mesquinho e é perverso esse tipo de pensamento que o brasileiro médio tem. Por ignorância e por comodidade; por privilégios – brancos – sim. É demarcar território, é coisa de matilha, sabe. Isso é uma herança do colonialismo, na minha opinião. Se você estudar alguns projetos de pessoas negras que escreveram a história do Brasil – incluindo os negros – ou o projeto (?) – não sei se vocês já ouviram esse podcast, que explica a história do Brasil a partir do ponto de vista da inclusão dos pretos – é outra história. Mas os brancos privilegiados não querem saber dessa história. Não querem aceitar a real história, querem continuar só vendo essa história mentirosa que foi ensinada. Então foi assim, quando eu cheguei, em pouco tempo – a arte, a cultura é fazer novela na Globo? Isso nunca foi minha meta, meu objetivo, nunca quis – eu fui atrás de grupos de teatro. E grupos de teatro são poucos... agora tem muito mais, depois dos anos do PT no poder. Não sou petista, tá, mas depois de Lula, Lula, Dilma... sofreu golpe, né, bizarro, porque ela foi inocentada, isso é coisa dos militares que governam o tempo todo, tudo caixa dois, é um horror. Não dá confiança, né, a gente não confia e ninguém confia na arte, acha que

só a Globo vale a pena e a Globo não é arte, é entretenimento. Tem alguma, agora, alguma coisa, já teve algumas coisas que fizeram de minissérie... poderiam fazer um pouco mais de arte, sim, mas não é esse o intuito. O intuito lá é vender as fotos para o patrocinador, para ter bastante iBope. É outro jogo. Brasileiro é muito... a educação é muito falha, e portanto eles só querem ver no teatro aquilo que eles reconhecem, né. Algo que é novo, é uma parte da população muito pequena que vai, que frequenta. Então, eu acho sim, eu achei muito difícil. Primeiro porque as pessoas não tem palavra, depois que é muito pouco dinheiro que existe – não dá pra se viver disso, de estar em cartaz, não dá – e foi diminuindo cada vez mais o “estar em cartaz”. Isto é, antigamente, a única folga do ator teatro era de segunda-feira: terça tinha peça, quarta tinha peça, quinta tinha duas sessões, sexta tinha peça, sábado tinha duas sessões e domingo tinha peça. Segunda fechava: folga. Acabou: tem peça que é uma vez por semana. Acabou. Antigamente você fazia o seu projeto, se fosse contemplado pelo SESC, por exemplo, você tinha dois meses de apresentação. Agora são cinco apresentações, ou cinco finais de semana. Vai diminuindo, vai cerceando; a questão social e econômica vai massacrando a arte. Então tive muita dificuldade no começo. Eu assisti tudo que estava em cartaz e me encantei com duas peças: uma era o *Vestido de Noiva*, do Grupo TAPA, e a outra era *Vereda da Salvação*, do Antunes. Então eu falei assim, não queria ficar perdendo tempo por aí, eu fui nesses dois lugares. Levei meu portfólio, conversei com os diretores, tanto com o Antunes quanto com o Eduardo Tolentino e ambos me falaram: gostei. O Eduardo me chamou para fazer um grupo de estudo – mas não para ganhar, né, para começar uma coisa, fazer um grupo de estudo lá – que tinha gente bem legal, Garolli tava lá, Sandra Corveloni, tava lá, Einat Falbel, Paulo Marcos, eu, o Tony Giusti. Tinha uma galerinha boa fazendo esses estudos, aí acabei fazendo a peça lá no Grupo TAPA, e depois eu fui conversar com Antunes. Ele falou “ah eu não vou chamar porque agora eu tô fazendo uma outra coisa e agora eu já tenho o elenco”, que era *Gilgamesh*, “mas assim que eu tiver oportunidade eu te chamo”. Achei que ele nunca iria me chamar, mas, ledo engano, porque o Antunes me ligou. Eu tava começando a ensaiar uma peça no Grupo TAPA e ele me ligou, e ele falou “olha, Inês, você é aquela que estudou na Itália, né?”, eu falei “é”, “então eu quero que você venha fazer um teste aqui para um papel específico”. E aí eu fui, ele curtiu. Era uma peça que ia entrar em turnê aqui no estado de São Paulo, depois ia para Hong Kong. Era uma peça bem interessante, que era a *Nova Velha História*, a segunda montagem da *Nova Velha História*. Eu falei com o Eduardo: “Eduardo, o Antunes me chamou, etc.” “vai, depois você volta. Faz o que você tem que fazer com o Antunes, quando você cansar lá você volta para cá”. E foi exatamente assim que aconteceu. Então eu fui diretamente naquilo que eu tinha visto e tinha gostado. Sinto que o que o Eduardo criou no *Vestido de Noiva* foi algo extremamente impactante e novo. Aí ele fez uma outra montagem que também foi bastante impactante e nova, que foi o *Ivánov* – dessa eu participei – mas o Eduardo, ele vai se reciclando muito aos poucos, muitas pessoas... é um teatro mais clássico, é um estudo mais aprofundado no trabalho do ator, e é muito legal, mas eu senti que eu precisava mexer em outra coisa. Foi por causa dos trabalhos que eu tava fazendo – fui fazer com o Antunes, foi ótimo – mas também, tem uma hora que dá, entendeu, porque o Antunes era muito difícil de lidar, muito difícil. E antes de começar a entrar nas paranoias que todos os atores que trabalharam com o Antunes entram, eu saí. Mesmo porque ele estava fazendo muita peça em *gromelô* e eu queria fazer peça em português. Eu queria falar a minha língua porque fiquei anos falando só italiano – sabe o que é *gromelô*? É quando você inventa uma língua, fingindo que é uma língua real, mas não é. Por exemplo, o Charles Chaplin fala em *gromelô* em *O Grande Ditador* quando ele faz o Hitler, ele não tá falando em alemão ali, é inventado. E ele [Antunes] tava trabalhando em *gromelô* russo nessa peça que eu fiz – que era a *Nova Velha História*. Rodamos, rodamos, fiquei um ano com ele, mas eu preciso falar português, preciso falar minha língua, preciso voltar pro grupo de estudos que eu tava fazendo em português. Aí montamos Vianinha [Oduvaldo Vianna Filho], montamos *Ivánov*, fizemos alguns estudos mas eu sentia falta de uma pesquisa que me levasse mais pro corpo. Porque eu tava trabalhando a partir do texto e eu queria

trabalhar a partir do corpo. E o trabalho que eu fiz com o Antunes era a partir do corpo, porque eu não tinha fala real – tinha fala, mas não era um texto entendível, né – e aí foi que eu comecei a fazer estudos – eu já tava dando aula no INDAC – fazendo estudos para poder começar a criar a minha *vibe*, o meu jeito de trabalhar a partir das aulas. Aí fui fazer *Salomé*, com o Christian Duurvoort, que me deu uma autoridade – porque era uma peça solo, tinha o Chris Aizner no começo, mas depois ficou uma peça solo – mas era uma coisa muito pequena hoje eu trabalhava a *Salomé*, a dança, a dança dos sete véus. Eu fiz um resgate da bailarina que existe na minha atriz. Isso foi muito importante para mim, mas foi dureza, se não fossem esses dois diretores... Antunes e, principalmente, o Eduardo Tolentino, que me acolheu e me falou assim “vem estudar, vem ver qual que é o nosso trabalho” e não pegou e fez assim “tem que fazer uma audição ou quando tiver... ou vamos fazer o teste do sofá”, esse tipo de coisa que já existiu muito e existe até hoje.

Clóris – Isso é interessante, né, porque isso tem a ver com as mulheres na cena, né. Como você você sentiu esse tipo de...

Inês – Não.

Clóris – Muita sorte mesmo.

Inês – Sim.

Clóris – Mas como você vê isso, das mulheres na cena, como era quando você voltou? Você percebia isso? Você percebe isso hoje? Né porque isso...

Inês – Antes de eu ir pra Itália eu não tinha noção, eu fui muito nova, né, então eu me formei como adulta na Itália. Por isso que quando eu entrei foi um choque, porque eu tava acostumada com uma outra *vibe*, com outro tipo de pensamento com uma... independentemente dos preconceitos que existem lá, mas existe uma coisa que é: honrar o que você falou. E aqui você desdiz o que você falou né, socialmente, conversando. É mais sincero lá: “não, eu não posso, eu não vou”. [ironizando] “Ah vou, claro, né” e não vai, entendeu. Não, não tem isso. Eu tive que reaprender a fazer *a louca* [risos]. Lá eu não senti isso, né, enquanto estudante. O que eu senti lá era a autoridade do professor. Isso sim, tipo, firme mesmo. Mas é autoridade, não tem a ver com mulher ou com homem, mas com todo mundo. Não tinha negros na escola, então não presenciei nenhum ato de racismo porque, também, não tem quem sofresse ato de racismo dentro da escola porque não tinha negros lá. Não tinha negros na Itália, os negros chegaram mais lentamente, estavam chegando nos anos 80. Mas tinha mais albaneses, que não são negros; os negros do norte da Europa estavam indo para a França porque foram colonizados pelos franceses, e não pelos italianos. Tinha poucos negros. Os negros começaram a vir no final dos anos 80 e início dos anos 90. E eram ambulantes, eram... coisa que não existia antes. Na dança eu vi negros, e não tiveram problemas de... vários negros na dança, não no teatro, na Itália. Na dança sim, enfim, participei muito como bailarina de grupos de dança, tinha negros, normal. Mas mulheres... em relação à mulher, aqui é machismo só, e no sentido de... brincadeiras, gozações, comentários maliciosos. Isso eu presenciei. Nunca fizeram comigo, mas com algum colega. Ou homofobia com algum colega. Isso eu senti. E às vezes não era do diretor, ou... era da galera de que tava junto, todos atores, então era uma questão social. Às vezes uma menina sendo um pouco homofóbica, às vezes uma mulher sendo machista, né. Existe muito, né, mulher machista, que corrobora ainda mais com o machismo masculino. Então, assim, eu não sofri, mas eu vi. Só que eu fui logo ficar com os meus, na minha companhia, junto com Clóris e outras pessoas muito queridas que estavam fazendo o negócio, e depois eu encontrei um parceiro de trabalho, que é um homem branco, gay mas que é o meu grande parceiro de trabalho até hoje, que é um grande diretor onde eu trabalho

como preparadora de elenco – de vez em quando como atriz, mas eu prefiro fazer preparação de elenco, o que me deixa mais livre, estou um pouco cansada eu acho – que é o Zé Henrique de Paula, né, então com ele eu consegui encontrar muitos espaços para trabalhar com as minhas habilidades, as minhas técnicas, as metodologias. Fui mudando metodologias, fui acrescentando coisas – porque eu sempre tive muita carta branca no trabalho com ele, tive muita confiança e parceria com ele – fizemos trabalhos de inserir as pessoas obesas, pessoas da comunidade LGBTQIA+, mulheres trans, homens e mulheres negros fazendo papéis que seriam prioritariamente de brancos, principalmente nos últimos anos que foi uma questão que pegou, né. O Zé sempre fez trabalhos que lidam muito com o universo homoafetivo e também coisas que são provocações políticas, e com racismo. A gente fez *Preto no Branco*, que é uma peça extremamente ácida sobre uma família branca, com uma liberdade incrível essas pessoas [os personagens da peça], mas com preconceito ferrenho em relação ao homem preto; e a filha jovem começa a namorar com um homem preto, que é islâmico, inclusive. Isto é: não bebe, não come porco, tem várias restrições e momentos de reza porque é muçulmano. E essa peça tem um auê aí. E a partir dessa peça o Zé começou a inserir homens, atores e atrizes negros nos elencos. Tanto que, por exemplo, nessa peça trans tem também a negra trans. Na de *Sweeney Todd*, que a gente fez, metade dos protagonistas eram homens, eram pessoas pretas. No *Cabaré dos Bichos* metade do elenco era preto. O lance é: tanto pessoas trans quanto pessoas pretas... existe uma certa precariedade na formação dessas pessoas, porque elas não tiveram as mesmas oportunidades que as pessoas brancas. Então, é, como o movimento abriu, muito maior na vida do século – do milênio – é nesse século, em 2021, que começou a ter mais incisivamente o alerta, a palavra, as manifestações e a questão do racismo – mais forte – eu acho que mudou bastante nos últimos anos essa necessidade de inclusão das pessoas pretas, que tá dando mais bolsas para as pessoas... as cotas também ajudaram muito, nas escolas de arte, na UNESP que tem teatro, na USP que tem... tem uma agora, uma das meninas que faz a peça *Brenda Lee*, que é uma mulher trans, ela entrou na EAD com o nome social dela. Porque a outra menina – também trans, que ganhou o prêmio de coadjuvante, que se formou na EAD, ela se formou antes da transição. Então ela se formou com o nome morto. E demorou sete anos para ela conseguir consertar o nome dela... atual, que é o nome dela social. Sete anos depois de formada, ela conseguiu. Já essa, atual, já entrou com o nome social dela. Ela tá fazendo a escola como atriz, não como ator que depois vai virar atriz, que depois... não sei. Não sinto, eu não vivi esses preconceitos, talvez, por ter uma capacidade... por ser a única mulher entre seis homens da minha família, eu sempre soube falar com homem. Todos os meus irmãos são heteros, brancos, cis. Médicos, advogados – advogados não, engenheiros – computação, coisa de matemática, coisa de... academia. E é interessante, eu sou a sexta, né, então eu tive cinco mais velhos, eu e um caçula. Eu acho que isso me deu muita destreza, cancha, pra lidar com homem cis hetero. Eu sempre soube falar com essas pessoas, eu sempre soube me comunicar com esse tipo de homem: cis, hetero, branco. Porque eu nasci numa família assim. E meus irmãos nunca foram preconceituosos nem nada, mas o racismo e o machismo estrutural estavam enraizados, não tem como. Eles são de outra geração, eu sou de outra geração, né. Eu sou penúltima, então você vê: meu irmão mais velho, ele nasceu nos anos 50 – no final dos anos 50, 57 eu acho – então, mesmo assim, eles são pessoas mais abertas. Eu sou casada com uma mulher. Depois que meus maridos – eu tive dois maridos – eu sou casada com uma mulher, vai fazer 18 anos agora em novembro. Isso quer dizer que eu tenho uma aceitação total dos meus irmãos. Meu pai aceitou. Minha mãe já tinha falecido, faleceu há mais de 17 anos. Aliás, semana que vem, dia 30, é o aniversário de morte dela. Saudades sempre ficam, né. Mas o que interessa é: saber falar com macho e estar no âmbito teatral... o que faz com que o nome do artístico, a gente tenha muito mais diálogo, aceitação; tem muito mais pessoas LGBTQIA+ no teatro, no cinema, na TV, no âmbito artístico. Eu não tô num fórum, eu não tô numa construtora, sabe, eu não tô numa corporação, no mundo corporativo; é um mundo muito mais livre, é um mundo muito mais aberto para esse tipo de diálogo com homens, mulheres, gays, lésbicas, não binários, trans. Sim, existem pessoas

preconceituosas, machistas nesse lugar, sim, no meu ambiente, sim, mas eu conheço muito pouco essas pessoas. Como eu falei, eu tive muita sorte, eu fui uma mulher branca, cis, que foi convidada para dar um workshop para um grupo extremamente radical negro que são Os Crespos. Eles são muito, muito, muito engajados na questão. Eles falam de/para/com preto. Só. Mas um dos integrantes fez aquela peça que eu falei, *Preto no Branco*, que era o namorado... e ele viu – porque eu trabalhei com ele – e ele me indicou quando eles pegaram o fomento para poder trabalhar e dar um workshop. E eram seis pessoas pretas – porque o grupo chama Os Crespos – e o diretor preto... o diretor não ficava de frente para mim, ele ficava aqui [de lado] falando comigo, meio Miles Davis. Miles Davis tocava de lado pra plateia branca, você sabe disso? Ele, saxofonista, ícone, ele tocava... a plateia branca, ele tocava de lado; para a plateia negra, ele tocava de frente. É uma forma de você se impor, né. Eu entendo, eu aceito e eu acho que eles tem toda a razão. Porque não são nem reconhecidos, muitas vezes, como pessoas, né, então eles tem que fazer... ele tem que ser radical mesmo, tá certo. E eu fui extremamente bem tratada; extremamente admirada, enaltecida, querida, elogiada pelo trabalho. Então, assim, é, eu tive sorte, porque eu entrei em contato com searas extremamente abertas para mim e eu fui muito... acho que cautelosa e inteligente, me policiando também; não sendo uma sem-noção, né. Nesses âmbitos, você começa a se transformar, você começa a perceber que as coisas não são exatamente como você achava que eram, começa a se desconstruir, começa a se convocar e falar “oi, você vai repetir o padrão que você tá execrando? Então é da boca para fora?”. Ou você se transforma por dentro e começa a pensar e prestar atenção no que você fala, no termo que você usa, né.. quando você olha essas pessoas, você olha com medo? Você atravessa a rua se tem pessoas negras aparecendo? Você entende que é uma construção de... tudo? Mas eu não... não me lembro que você perguntou. Respondi?

Clóris – Acredito que sim, porque entrou no lugar da mulher, né, de como você se via como mulher e se você sofreu... mas eu acho que você abriu para várias perguntas, Inês, e tem muitas coisas que abrem, né, para perguntas, porque...

Inês – Porque assim, você... por exemplo, saber falar com um homens cis heteros é uma habilidade. Que eu nasci assim: ou eu me colocava ou eu seria uma coisa, assim, frágil, de porcelana; e eu não fui para o lugar da porcelana, minha mãe não é porcelana – a minha mãe não era porcelana – minha mãe era uma leoa; era uma mulher impulsiva, forte; uma mulher comunicativa, uma mulher forte, uma mulher, sabe, presente; uma mulher que não era passiva, não era submissa, sabe; então eu também não fui, porque um exemplo que não era. Então eu não era de ficar chorando em casa, eu peitava: “ô, se vier alguma piadinha...” – isso depois que eu voltei da Itália – eu falava assim “sabe que não é assim, isso não é legal de você falar, você diminui a sua colega” “como assim?” “você está sendo machista” “não, imagina, é uma brincadeira” “é na brincadeira que a gente é machista, você nem percebe”. Isso acontece, isso diminui a força da mulher. “Você tem filha? Você tem namorada? Você tem mãe? Você tem irmã?”. Eu pergunto isso, falo diretamente isso, eu não fico quieta. Você [aponta para Clóris] ia falar?

Clóris – Eu tenho dificuldade de fazer a pergunta, né, porque são várias coisas que me suscitam, mas eu acho que tem uma coisa, assim, que você trouxe: a coisa de trabalhar, né, com Os Crespos, e aí como como você trabalha? Não sei se você trabalha a 'Action'...

Inês – Foi a 'Action' Foi a 'Action' que eu dei pra eles, é.

Clóris – Como você traz, então, seu método, a 'Action', para essa formação no espetáculo?

Inês – Igualzinho. Idêntico. Idêntico a fazer como se faz com qualquer conjunto. São atores profissionais, ponto. Vou falar igualzinho. E da mesma forma que eu falo para atores profissionais

brancos, a referência é Lecoq, a referência é Stanislavski, etc. e se tem gente que já é formada e tem dúvida ali, eu explico; a mesma coisa se tem alguma dúvida ali: eu explico. E muito interessante é: “ah! eu lembro que eu fiz uma oficina que tinha blábláblá e tinha blábláblá”, “é exatamente isso, você sacou”. Porque grande parte dessas pessoas se formaram em oficinas que são contrapartidas. Em CEUs, em casas de Cultura, em oficinas culturais gratuitas, inclusivas, da periferia ou daqui. Essas pessoas se formaram assim, elas não foram fazer aula de teatro, sabe, cinema na FAAP, não tem como elas chegarem lá. Não tem dinheiro para isso. Não tem. Ou escolas públicas. Se tem um direcionamento de arte nas escolas públicas ou nos CEUs eles vão usufruir: vão fazer aula de capoeira, vão fazer aula de dança, vão fazer aula de teatro, vão fazer aula de pintura, e fazem. As comunidades querem. Mas é o governo que tem que fazer isso acontecer, né, se não tem uma sociedade igual, né, se tudo, se tem uma discrepância social e financeira, pessoas muito pobres com pessoas muito ricas, você tem que fazer isso acontecer pelo Estado e de graça, para as pessoas pobres poderem ter, para as pessoas negras poderem ter. Isso não quer dizer que não tenham negros ricos, tem negros ricos, claro que tem. Mas eu não estou falando disso. Mas a grande maioria dessas pessoas com quem eu trabalhei vieram de trabalhos estaduais – ou federais, ou municipais – de contrapartida. Grande maioria, se você pergunta para a... a maior parte deles, que eu trabalhei, conversando “ai, eu comecei com oficinas”, “ai eu comecei nos CEUs”, “ai, eu comecei fazendo na Oswald”. Sabe, essas coisas, porque morava mais perto, “ah eu fiz a UNIRIO”, “eu fiz faculdade que é gratuita”, “entrei na UNESP, ralei, entrei na cota” e eles tem que batalhar muito, eles não tem muita oportunidade né, nem grana, então é isso.

Clóris – Eu ia perguntar como é que você usa o método, né, a 'Action', para ser aplicado na formação, na preparação de elenco e na estruturação de espetáculo, como diretora também, que você já fez, né?

Inês – Sim. Como diretora, fácil, porque eu já sei exatamente o que eu quero e a 'Action', ela... tinha antigamente, acho que nos anos 90... foi nos anos 90, final dos anos 90, tinham – você é muito mais nova, você não vai saber, não sei se você vai lembrar – tinha aquele *olho mágico*, era um dos livros que tinha uns desenhos, que você ficava olhando, estatelando o olho e ela fazendo uma fusão em que aparecia uma imagem em 3D, você lembra disso? A 'Action' faz isso com a cena. É como se você estivesse vendo os atores em ação, e daqui a pouco faz assim, *vum!* E aparece a cena. Para mim é muito fácil. E a outra pessoa com a qual trabalhei, que trabalhou com esse tipo de pegada, é o Zé. Mas ele fazia eu fazer a pegada. Ele olhava o que eu tava fazendo e perguntava assim “você viu?” e eu falava assim “eu vi, você viu?” “vi”. Então a gente sabia que tinha batido tanto para mim quanto para ele. Que é: aparece a cena. Porque a estrutura da 'Action', ela vai sendo feita por... pode ter tema, pode ter uma unidade de ação, pode ter... é por impulso, mas ao mesmo tempo você pode usar uma série de mecanismos para poder construir a cena. Então é muito simples fazer com que os atores se sintam livres para criar – porque a ferramenta promove isso – mas muito aptos para reter essas informações. Se não vai ser em 'Action' o levantamento da cena, na preparação os atores tem muitos detalhes da construção física do personagem. Então é usada, na preparação, um pouco diferente do que eu uso como diretora, e do que eu uso como preparador quando eu faço aula... faço o trabalho como o Zé, que é uma parceria de mais de 20 anos. Quando eu faço com um outro diretor, que eu vou lá fazer uma preparação que não tenha a 'Action' eu faço a action se transformar em construção de personagem, em um espaço para o ator encontrar com essa personagem anda, como ela vê, como ela fala, como ela a gesticula, como ela sente – então é uma outra forma de usar a 'Action', não para levantar a cena, mas para construção de personagem e abertura de repertório como personagem. Então é muito... quando você cria uma ferramenta, ela tem uma... é fácil você desmembrá-la, setorizá-la, usar uma parte; usar a favor do, a favor da, a favor de. Entendeu? É meio que... eu não preciso parar e fazer uma organização para poder funcionar: ela já funciona. Se o meu ponto de vista é: estou

preparando o elenco para fulano para que eles tenham um material bom para eu trabalhar, então eu vou usar do jeito, imediatamente, para construção de personagem e abertura de repertório. Se é para levantamento de cena, eu só vou trabalhar isso comigo ou com o Zé. Porque é um tempo para você fazer com que o diretor entenda o que ele pode usufruir com a preparação para a cena. Depende do texto, depende do elenco... tem muitos trabalhos de preparação que eu não uso 'Action', eu uso outras ferramentas porque não existe só essa, existem inúmeras outras ferramentas que eu tenho, então eu uso... eu vou fazendo a mistura como, né, a combinação, a alquimia de acordo com o que eu preciso.

Clóris – Fala o que você quiser falar.

Inês – Bom, eu não sei mais o que falar, contei muitas histórias minha vida, do meu pensamento, de como eu acho que a arte pode – e deve – ser livre para continuar, e agora a minha questão vai ser: como dar uma base inicial para pessoas com deficiência física. Porque, iniciando, eu ainda não consegui... eu não consegui, não: não tive a oportunidade, né. Conseguir eu vou conseguir, com certeza. Mas vai ser no próximo estudo, porque eu quero honrar isso, porque é uma pauta para mim muito forte, a inclusão. Seja como mulher, seja como artista, e como brasileira. Porque esse país, ele é extremamente exclusivo, né, então a gente precisa muito da inclusão. Então eu tô... para mim agora é essa a pegada, mas continuar a dar a informação, fazer aquele apontamento, falar para a pessoa “ó, cuidado com isso”, e eu falo para professores, falo para colegas, falo para alunos: “assim, não é assim que fala”; “cuidado, você está sendo muito... cuidado com essa palavra, essa palavra já caiu em desuso”. Eu já dou a letra. Quanto mais eu consegui propagar isso... isso porque eu tenho em contato com inúmeras pessoas toda semana, são muitas turmas e muitos elencos. Então vou fazendo o que eu posso dentro do meu, mas eu acredito muito que a gente possa mudar muita coisa, muita coisa. Sei lá, acho que é isso que eu tenho a dizer.