

volume

25/1

Dezembro/2019

ISSN 2596-2876

ICH - UFPel



# História em revista

revista do núcleo de documentação histórica



dossiê: **História Oral**

**Hist. Rev. Pelotas Número 25/1 p.1 - 132 dez. 2019**





**Obra publicada pela  
Universidade Federal de  
Pelotas**

*Reitor*

Pedro Rodrigues Curi Hallal

*Vice-Reitor*

Luis Isaías Centeno do Amaral

*Direção de Gabinetes da Reitoria*

Taís Ullrich Fonseca

*Pró-Reitora de Ensino*

Maria de Fátima Cóssio

*Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação e  
Inovação*

Flávio Fernando Demarco

*Pró-Reitora de Extensão e Cultura*

Francisca Ferreira Michelin

*Pró-Reitor de Assuntos Estudantis*

Mário Renato de Azevedo Jr.

*Pró-Reitor Administrativo*

Ricardo Hartlebem Peter

*Pró-Reitor de Gestão da Informação e  
Comunicação*

Julio Carlos Balzano de Mattos

*Pró-Reitor de Planejamento e Desenvolvimento*

Otávio Martins Peres

*Pró-Reitor de Gestão de Pessoas*

Sérgio Batista Christino

*Editora e Gráfica Universitária - Conselho  
Editorial*

*Pres. do Conselho Editorial:* João Luis Pereira

Ourique

*Repr. das Engenharias e Computação:* Darci  
Alberto Gatto

*Repr. das Ciências Biológicas:* Flávio Roberto  
Mello Garcia e Marines Garcia (suplente)

*Repr. das Ciências da Saúde:* Francisco  
Augusto Burkert Del Pino e Claiton  
Leoneti Lencina (suplente)

*Repr. das Ciências Agrônômicas:* Cesar Valmor  
Rombaldi, Guilherme Albuquerque de  
Oliveira Cavalcanti (suplente) e Fabrício de  
Vargas Arigony Braga (suplente)

*Repr. das Ciências Humanas:* Márcia Alves da  
Silva e Cláudio Baptista Carle (suplente)

*Repr. das Ciências Sociais Aplicadas:* Carla  
Rodrigues Gastaud

*Repr. das Linguagens e Artes:* Josias Pereira da  
Silva e Eleonora Campos da Motta Santos  
(suplente)

*Instituto de Ciências Humanas*

*Diretor:* Prof. Dr. Sebastião Peres

*Vice-Diretora:* Profa. Dra. Andréa Lacerda  
Bachettini

*Núcleo de Documentação História da UFPel –  
Profa. Beatriz Ana Loner*

*Coordenadora:*

Profª Dra. Lorena Almeida Gill

*Membros do NDH:*

Profª Dra. Lorena Almeida Gill

Prof. Dr. Aristeu Elisandro Machado  
Lopes

*Técnico Administrativo:*

Paulo Luiz Crizel Koschier

*História em Revista* – Publicação do Núcleo de Documentação Histórica

*Comissão Editorial:*

Prof. Dr. Aristeu Elisandro Machado Lopes  
Prof<sup>a</sup> Dra. Lorena Almeida Gill

*Conselho Editorial:*

Prof<sup>a</sup> Dra. Helga I. Landgraf Piccolo (UFRGS)  
Prof. Dr. René Gertz (UFRGS) (PUCRS)  
Prof. Dr. Temístocles A. C. Cezar (UFRGS)  
Prof<sup>a</sup> Dra. Beatriz Teixeira Weber (UFSC)  
Prof<sup>a</sup> Dra. Maria Cecília V. e Cruz (UFBA)  
Prof. Dr. Marcelo Badaró Mattos (UFF)  
Prof<sup>a</sup> Dra. Joan Bak (Univ. Richmond – USA)  
Prof. PhD Pablo Alejandro Pozzi (Universidad de Buenos Aires).  
Prof. Tommaso Detti (Università Degli Studi di Siena)

*Editores:* Lorena Almeida Gill | Pablo Alejandro Pozzi | Robson Laverdi

*Edição e Capa:* Paulo Luiz Crizel Koschier

*Pareceristas ad hoc:* Ana Sosa Gonzalez (UFPel) | Geni Rosa Duarte (Unioeste) | Ilton Cesar Martins (UNESPAR) | Losandro Antonio Tedeschi (UFGD) | Luís Fernando Cerri (UEPG) | Maralice Maschio (FAMA) | Méri Frotscher Kramer (Unioeste) | Rosângela Zulian (UEPG) | Eudes Fernando Leite (UFGD)

*Editora e Gráfica Universitária*

R Lobo da Costa, 447 – Pelotas, RS – CEP 96010-150 | Fone/fax: (53)3227 8411  
e-mail: [editora@ufpel.edu.br](mailto:editora@ufpel.edu.br)

*Edição:* 2019/1

ISSN – 2596-2876

**Dados de catalogação na fonte:**

Aydê Andrade de Oliveira - CRB -  
10/864

História em revista / publicação do Núcleo de Documentação Histórica. Instituto de Ciências Humanas. Universidade Federal de Pelotas. v.25/1, (dez. 2019). – Pelotas: Editora da UFPel, 2019. 1v.

Semestral  
ISSN 2596-2876

1. História - Periódicos. I. Núcleo de Documentação Histórica. Instituto de Ciências Humanas. Universidade Federal de Pelotas.

CDD 930.005

**Indexada pela base de dados Worldcat Online Computer Library Center**

**UFPel/NDH/Instituto de Ciências Humanas**

Rua Cel. Alberto Rosa, 154 - Pelotas/RS - CEP: 96010-770

Fone: (53) 3284 3208 -

<http://wp.ufpel.edu.br/ndh/>

*e-mail:* [ndh.ufpel@gmail.com](mailto:ndh.ufpel@gmail.com)

\* Obra publicada em **abril de 2020**



# ENSINO DE TEATRO NA UFRGS: REVIRANDO MEMÓRIAS EM BUSCA DA HISTÓRIA

THEATER TEACHING AT UFRGS: TURNING BACK MEMORIES IN SEARCH OF  
HISTORY

Juliana Wolkmer<sup>1</sup>

---

**Resumo:** Neste artigo compartilho os caminhos metodológicos de uma pesquisa desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, da qual se origina a dissertação de mestrado “Formação em teatro na UFRGS (1960-1973): memórias de tempos de ousadia e paixão”. Na pesquisa são produzidas, organizadas e analisadas informações sobre a história do ensino de teatro na UFRGS, a partir de entrevistas com egressos do Curso de Arte Dramática, Centro de Arte Dramática (ambos identificados pela sigla CAD) e Departamento de Arte Dramática (DAD).

**Palavras-chave:** formação em teatro; memória; história oral; DAD.

---

A história oral não pode ser confundida com a simples prática de realizar entrevistas, pois se trata de uma metodologia com especificidades que devem ser respeitadas de forma rigorosa e ética, por isso, busco compartilhar os caminhos metodológicos da pesquisa desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul: “Formação em teatro na UFRGS (1960-1973): memórias de tempos de ousadia e paixão”, a fim de refletir sobre essa metodologia tão amplamente utilizada nos últimos tempos.

De modo geral, as pessoas possuem memórias sobre as suas formações nas mais diversas instituições educacionais, mas, ao que parece, essas memórias ficam restritas à vida privada, então, o que temos é uma história da educação muito viva, porém dispersa em memórias orais, cadernos, fotografias e documentos infindáveis de natureza diversa, guardados nos mais diferentes lugares.

A escassa produção de estudos sobre a história do ensino de teatro, especificamente, gerou em mim uma preocupação, que conduziu à indagação:

---

<sup>1</sup> Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) – Universidade Federal da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). [juliana.ensino.historia@gmail.com](mailto:juliana.ensino.historia@gmail.com)

por que essa história é tão pouco pesquisada e registrada? Nessa perspectiva, o estudo que desenvolvi partiu da necessidade do reconhecimento da relevância de pesquisar uma história que remete de maneira muito legítima à compreensão do ensino processado no CAD/DAD<sup>2</sup> no passado, que possibilita uma análise comparada do ensino atual.

Em conversas informais com artistas e professores egressos do DAD em diferentes anos, sobre a formação que tiveram no Departamento, é possível observar que o DAD é um espaço de ensino caracterizado por uma metamorfose constante, que ocorre principalmente em função das mudanças de concepção dos seus cursos, assim como da oscilação do seu corpo docente, devido ao número de professores contratados que ministram aulas<sup>3</sup> e do perfil dos alunos, que varia no decorrer dos anos. Em função disso, tem-se a impressão de que eu e os meus interlocutores não falamos exatamente do mesmo lugar, ou seja, o DAD, assim como tantos outros lugares de convívio social e educacional, constitui um *lugar de memória*, noção elaborada pelo historiador francês Pierre Nora.

Para Nora, os *lugares de memória* são construções históricas e possuem três aspectos importantes: são lugares materiais, nos quais a memória social se alicerça; lugares funcionais, por se tornarem a base das memórias coletivas; e lugares simbólicos, nos quais a memória coletiva se revela (NORA, 1993). A noção elaborada por Nora foi apropriada por muitos historiadores que passam a pensar e escrever sobre a temática, como a historiadora gaúcha Sandra Pesavento:

Os *lugares de memória* de uma cidade são também lugares de história. História e memória são, ambas, narrativas do passado que presentificam uma ausência, reconfigurando uma temporalidade escoada. São representações que dão a ver um “acontecido” que, a rigor, não é mais verificável ou sujeito à repetição. Mas o tempo passado não é irrecuperável, uma vez que, através do imaginário, se faz presente no espírito, dando-se a ler e ver através de discursos e imagens (PESAVENTO, 2007, p.1).

Quando o historiador se aproxima de um *lugar de memória* para estudá-lo, os fragmentos desse lugar possibilitam leituras reveladoras de processos

---

<sup>2</sup> Entre os anos de 1957 e 1965, a sigla CAD correspondia ao Curso de Arte Dramática; já entre os anos de 1967 e 1969, passa a corresponder ao Centro de Arte Dramática, que em 1970 é denominado Departamento de Arte Dramática, DAD, sigla atual.

<sup>3</sup>Atualmente a UFRGS contrata professores pelo período máximo de dois anos consecutivos.

sociais, interesses e conflitos diversos. No caso do lugar estudado, uma instituição de ensino de teatro, cada professor angaria experiências de uma formação e de uma trajetória, que possibilitam práticas de ensino e concepções epistemológicas que influenciam de modo determinante a formação dos estudantes, seja por aspectos positivos ou negativos. Ao pensar sobre essa afirmativa, me ocorreram algumas perguntas: como se deu a formação acadêmica dos artistas e professores de teatro egressos do DAD em diferentes períodos, que atuam hoje em Porto Alegre? Quais as semelhanças e diferenças na formação destes sujeitos, em épocas distintas? Que experiências acadêmicas influenciam a sua atuação profissional?

As respostas a essas questões são bastante amplas e complexas, por isso, delimitei a temporalidade de enfoque do meu estudo, que considera a primeira década de existência do CAD/DAD, mais especificamente os anos entre 1960 e 1973, período de formação dos entrevistados que colaboraram com o trabalho de investigação.

Se analisarmos as práticas artísticas e educativas relacionadas ao teatro sem conhecermos suas raízes, estaremos nos aproximando de maneira superficial dessas práticas, que são constantemente atravessadas por múltiplas determinações, macro e micro contextuais, de ordem histórica, social, política e cultural, por isso, parto do princípio que o conhecimento da história do ensino de teatro é imprescindível para observar a sua transformação e, posteriormente, analisar os fatores que geram modificações neste ensino.

A escolha por pesquisar o ensino de teatro que se processou no DAD deve-se à relevância desse espaço como instituição formadora de grande parte dos artistas e professores de teatro de Porto Alegre e ao meu respeito e afeto por essa instituição, da qual também sou egressa.

Busquei organizar informações que evidenciem aspectos da história do CAD/DAD, de modo a compreender o processo de formação em teatro na referida instituição, em anos historicamente turbulentos, nos quais a democracia foi seriamente ameaçada e, de fato, massacrada. Nessa perspectiva, utilizei a metodologia da história oral para entrevistar seis artistas de teatro egressos do CAD/DAD, escolhidos a partir da análise de uma listagem elaborada através da

leitura das Atas de Colação de Grau, disponíveis no Arquivo Histórico do Instituto de Artes da UFRGS (AHIA)<sup>4</sup>.

O critério de seleção dos entrevistados considerou o ano de formação no CAD/DAD, sendo, cada entrevistado, formado entre a década de 1960 e início da década de 1970; e a continuidade e relevância do trabalho artístico ou pedagógico desenvolvido pelo entrevistado na cidade, levando em conta oficinas, aulas e espetáculos realizados, bem como a quantidade de alunos e espectadores atingidos e o seu reconhecimento junto à comunidade artística.

As entrevistas realizadas contaram com um registro audiovisual para a efetivação de uma análise interpretativa não apenas do discurso oral, mas também das expressões corporais dos entrevistados. Cada entrevista foi conduzida por um roteiro de perguntas semiestruturadas, elaboradas de modo a organizar o máximo de informações relativas à formação em teatro dentro do CAD/DAD, com margem para que os entrevistados contribuíssem com informações de natureza variável, relativas às suas experiências pessoais.

A análise das entrevistas realizou-se a partir de quadros comparativos, com o objetivo de identificar semelhanças e diferenças com relação às informações mencionadas, de modo a refletir sobre o ensino de teatro e suas transformações.

A pesquisa partiu da análise de fragmentos da memória, portanto, não visou uma escrita de caráter enciclopédico sobre a história do ensino de teatro no CAD/DAD entre 1960 e 1973, mas sim, a busca por pontos de intersecção entre os fragmentos.

A história oral é uma metodologia que possibilita a criação das nossas próprias fontes históricas, uma criação dialógica que nasce do contato com o

---

<sup>4</sup>O AHIA situa-se na Rua Sarmiento Leite, 500, sala 114, no Prédio do Instituto de Ciências Básicas da Saúde (ICBS), antigo prédio da Faculdade de Medicina – bairro Centro – Porto Alegre; e tem como responsável a Arquivista Carmen Valenti. A documentação referente à história do CAD/DAD, embora não catalogada, está organizada em algumas caixas que são disponibilizadas para manuseio de forma bastante profissional e cuidadosa, dentro das dependências do AHIA. O arquivo conta com mesas para pesquisa, máscaras para evitar o contato com ácaros e serviço de escaneamento e envio de documentos.

outro e nos contempla com narrativas de vida. Através dela podemos escrever a história do tempo presente, uma história viva cujo protagonista é o entrevistado, que narra as suas experiências recorrendo à memória.

Jose Carlos Sebe Meihy, pioneiro nos estudos de história oral no Brasil, e Fabíola Holanda, pesquisadora associada do Núcleo de Estudos em História Oral da USP, definem a metodologia da História Oral como “um conjunto de procedimentos que se inicia com a elaboração de um projeto e que continua com o estabelecimento de um grupo de pessoas a serem entrevistadas” (MEIHY & HOLANDA, 2007, p. 15).

Para os autores, um projeto de trabalho relacionado a essa metodologia prevê:

[...] planejamento da condução das gravações com definição de locais, tempo de duração e demais fatores ambientais; transcrição e estabelecimento de textos; conferência do produto escrito; autorização para o uso; arquivamento e, sempre que possível, a publicação dos resultados que devem, em primeiro lugar, voltar ao grupo que gerou as entrevistas (MEIHY & HOLANDA, 2007, p. 15).

Considerando tais procedimentos da história oral, elaborei a metodologia do meu projeto investigativo, no qual explicito os objetivos de identificar práticas e teorias que influenciaram os professores de teatro no passado e de refletir sobre o ensino de teatro e suas relações com o tempo. A hipótese relacionada ao tema da pesquisa desenvolvida coloca o contexto histórico como um fator relevante nas transformações ocorridas no ensino de teatro no CAD/DAD, no período compreendido entre os anos de 1960 e 1973.

### **A arte de traçar critérios**

A opção por selecionar seis artistas professores como sujeitos da pesquisa, deu-se em função do desejo de realizar uma análise detalhada das memórias coletadas, levando em conta o tempo disponível para a elaboração e conclusão de cada etapa da investigação. A escolha por realizar entrevistas com profissionais egressos do CAD/DAD entre 1960 e os primeiros anos da década de 1970 considerou a importância da consolidação do curso na sua primeira



década de existência e o fato de tratar-se de um período correspondente a uma parte turbulenta da história brasileira, com a instalação da ditadura civil-militar, a partir de 1964.

A relevância do espaço dessa escola de teatro como instituição formadora de grande parte dos artistas e professores de teatro atuantes em Porto Alegre foi um dado importante para determinar o recorte espacial da pesquisa, que conta com a colaboração de sujeitos graduados em diferentes habilitações, a fim de estabelecer semelhanças e diferenças relacionadas à época de formação, mas também relativas ao próprio caráter instrumental dos cursos.

Num primeiro momento, cogito a possibilidade de complementar os dados obtidos nas entrevistas com os egressos do CAD/DAD, realizando entrevistas com os professores mencionados nos seus depoimentos, o que, por certo, muito acrescentaria à reflexão sobre os aspectos que busco analisar. Mas em função dos necessários ajustes de foco do trabalho, e também por constatar que muitos dos professores referenciados são falecidos, ou não possuem condições de saúde ou disposição de participar da pesquisa, resolvi centrar a atenção nos depoimentos dos estudantes, passando a enfatizar o protagonismo dos sujeitos da aprendizagem na análise da formação processada no CAD/DAD. Até mesmo porque, supondo que todos os professores citados pudessem ser entrevistados, dificilmente seria possível, nos limites de tempo da pesquisa, dar conta de analisar satisfatoriamente os dados trazidos por eles.

Para a historiadora Selva Guimarães Fonseca:

As narrativas orais não são apenas fontes de informações para o esclarecimento de problemas do passado, ou um recurso para preencher lacunas da documentação escrita. Aqui, ganham relevância as vivências e as representações individuais. As experiências dos homens, constitutivas de suas trajetórias, são rememoradas, reconstruídas e registradas a partir do encontro de dois sujeitos: narrador e pesquisador. A história oral de vida constitui uma possibilidade de transmissão da experiência via narrativas (FONSECA, 1997, p. 39).

À minha pesquisa interessaram resquícios, pistas de um passado que não vivi, mas que ousou revisitar. Ou seja, me propus a investigar o que resta: fragmentos, trechos de histórias, imagens que se encontram vagando nas memórias e surgem como fagulhas de um tempo que se foi, e ativam uma energia

potencial para reflexão sobre o presente e transformação da visão do futuro.

A escolha dos entrevistados foi feita através da análise de listagens dos formados nos cursos do CAD e do DAD, elaborada a partir da leitura das atas de colação de grau encontradas no Arquivo Histórico do Instituto de Artes da UFRGS (AHIA). Os seis entrevistados foram escolhidos levando em conta os seguintes critérios: a formação nos cursos de Teatro da UFRGS; a década de formação de cada um deles (1960 ou início de 1970); a relevância e continuidade do trabalho profissional artístico e educacional desenvolvido; o gênero, na medida em que se considera importante contar com entrevistados homens e mulheres; a capacidade de expor ideias, demonstrada pelos sujeitos durante contatos anteriores à pesquisa; a disponibilidade de receber a pesquisadora e participar da pesquisa e a relação formal do entrevistado com o CAD/DAD ser, preferencialmente, limitada ao seu período de formação no Curso de Teatro.

Esse último critério de escolha dos entrevistados deu-se pela compreensão de que os egressos do Curso de Teatro, que voltam a atuar no Departamento como professores, adquirem memórias com relação ao referido espaço de ensino, relacionadas a mais de um papel social, tendendo a uma fusão de memórias de tempos e experiências diferentes com relação ao mesmo espaço, o que levantaria dados interessantes, por certo, porém, para uma pesquisa com outros objetivos. Apenas uma das entrevistadas retornou ao DAD como professora, e a sua entrevista serviu para atestar a hipótese levantada sobre a “mistura de memórias”, muito comum quando um indivíduo frequenta um mesmo lugar em tempos diferentes.

Cabe destacar que os entrevistados não são considerados meros informantes, mas colaboradores, portanto, os critérios para a escolha foram pensados visando os objetivos da pesquisa.

Na primeira parte do trabalho de campo estabeleci contatos preliminares com os entrevistados, momento em que eles foram esclarecidos dos propósitos da pesquisa e em que foram marcadas as datas das entrevistas, de modo a contemplar interesses de ambas as partes.

A tarefa de encontrar egressos do CAD na década de 1960 para entrevistar foi bastante árdua, visto que em toda a década se formaram apenas

40 pessoas, das quais muitas não seguiram carreira na área, ou, pela década longínqua de formação, não estão vivas ou se encontram com estado de saúde debilitado.

### A construção da ponte

Forneço, então, alguns dados preliminares acerca dos entrevistados, para caracterizar os sujeitos da pesquisa e justificar a escolha deles para a realização do trabalho de campo.

A primeira entrevistada, a atriz e professora Alba Rosa dos Santos (Rosa), nasceu em 1936 na cidade de Passo Fundo (RS) e ingressou no Curso de Arte Dramática (nível técnico) no ano de 1961, formando-se em 1964. Dentre os motivos que motivaram a escolha dela como colaboradora da pesquisa destacam-se: o ano de ingresso no curso; a relevância da sua trajetória após a sua formação no CAD, sendo ela uma das fundadoras do Teatro de Arena de Porto Alegre (TAPA)<sup>5</sup>; e a longa carreira profissional dedicada à educação e ao teatro na Rede Pública de Ensino Estadual (RS) e Municipal (Viamão).

O contato preliminar com Rosa foi realizado por telefone (contato indicado pelo também entrevistado Hamilton Braga, ex-colega de trabalho e amigo de Rosa). Fiquei um pouco receosa de ligar para Rosa, por ter sido alertada do seu problema de audição, mas superei o medo, motivada pela possibilidade de entrevistar a atriz que interpretou a *Senhora Carrar* na lendária montagem de 1968 do TAPA, do texto de Bertold Brecht *Os fuzis da Senhora Carrar* (1937). Ao ligar para a casa de Rosa e me apresentar, fiquei logo aliviada, pois ela não só ouviu sem problemas a proposta de entrevistá-la para a pesquisa, como a aceitou prontamente, sugerindo que o encontro fosse realizado no café de uma livraria<sup>6</sup> em Porto Alegre, numa data que a sua sobrinha pudesse levá-la.

---

<sup>5</sup>O Teatro de Arena foi fundado no dia dezessete de outubro de 1967 pelos integrantes do Grupo de Teatro Independente (GTI), liderado por Jairo de Andrade e do qual Rosa fazia parte, já no prédio situado nos altos do viaduto da Avenida Borges de Medeiros, no Centro de Porto Alegre, onde desenvolve suas atividades até hoje.

<sup>6</sup>Livraria Cultura, localizada no Bourbon Shopping Country – Av. Túlio de Rose, 80 – bairro Passo d'Areia, Porto Alegre – RS.

O segundo entrevistado, também formado na década de 1960, é Antônio Carlos Cardoso de Sena (Sena), nascido em Porto Alegre, em 1941, e que foi aluno do CAD entre 1960 e 1962. Dentre os motivos da escolha de Sena como colaborador da pesquisa, destacam-se: o fato de ser egresso da segunda turma de alunos formados pelo CAD; a sua longa trajetória como bonequeiro importante da cidade, com destaque nacional na história do Teatro de Bonecos e pelo fato de ser o primeiro diretor a montar um texto do dramaturgo gaúcho Qorpo Santo<sup>7</sup> no Brasil.

O encontro com Sena foi agendado por telefone, numa conversa com sua esposa e parceira de trabalho, a senhora Renilde Sena, que avisou de antemão que o marido se encontrava com a saúde frágil, mas que mesmo assim poderia conceder a entrevista, que foi realizada na residência do casal (situada no Bairro Jardim Medianeira, em Porto Alegre).

A terceira entrevistada formada na década de 1960 é a atriz, professora e historiadora Maria Luiza Filipozzi Martini (Martini), nascida em Porto Alegre, em 1945, e que foi aluna do CAD/DAD de 1966 até 1969, quando concluiu o Curso de Formação de Atores. A escolha de Martini para compor o grupo de entrevistados considerou a sua participação em trabalhos relevantes para a história do curso, como a montagem da *Ópera dos Três Vinténs* (1928) dos alemães Bertolt Brecht e Kurt Weill, e a sua atuação junto ao grupo de teatro *Província*, um dos mais importantes da história do teatro gaúcho. E levou em conta, também, o ano em que ela concluiu a sua formação: um ano bastante conturbado politicamente, no decorrer do qual vários professores do curso foram expurgados devido à ditadura civil-militar.

O contato inicial com Martini foi realizado por *e-mail*, ao qual ela responde de forma imprecisa, dando impressão de não se interessar pela pesquisa. Cerca de um mês depois, Martini, logo após conversar com uma amiga em comum da área da história e receber boas recomendações sobre o meu

---

<sup>7</sup>O espetáculo estreou em agosto de 1966, no Clube de Cultura, em Porto Alegre, e contemplava três textos de Qorpo Santo: *As Relações Naturais*, *Eu Sou Vida Eu Não Sou Morte* e *Mateus e Mateusa*. Dois anos depois, uma remontagem do espetáculo foi apresentada no Rio de Janeiro, tornando Qorpo Santo conhecido em nível nacional.

trabalho, responde de forma afirmativa ao convite para participar da pesquisa. A entrevista foi realizada no seu apartamento, localizado no Centro Histórico de Porto Alegre.

A quarta entrevista foi concedida pelo professor e agente cultural Hamilton Dias Braga (Braga), primeiro entrevistado formado na década de 1970. Nascido em 1941, na cidade de Bagé (RS), Braga ingressou no DAD no ano de 1970, formando-se no curso de Direção Teatral em 1972, e no curso de Licenciatura em Arte Dramática em 1973.

Dentre os fatores, que motivaram a escolha dele como colaborador da pesquisa, destaco: o ano de ingresso no curso; a trajetória de vida anterior à entrada no CAD, sendo Braga um dos fundadores do Teatro de Arena de Porto Alegre; e a longa e projetada carreira profissional dedicada ao ensino de teatro, em diversos âmbitos, seja como professor ou como agente ligado a órgãos públicos de natureza cultural.

O primeiro contato com Braga foi feito por telefone e, desde o primeiro momento, ele mostrou-se muito atencioso e disponível, dando a entender o seu interesse e empatia pela pesquisa.

A quinta entrevista foi concedida pela atriz e professora de teatro, Suzana Saldanha (Saldanha), segunda entrevistada formada na década de 1970. Ingressante no CAD no ano de 1968, Saldanha formou-se no curso de Direção Teatral em 1970, e concluiu o curso de Licenciatura em Arte Dramática em 1972.

Saldanha também foi integrante do grupo de teatro *Provincia* e teve relevante trajetória docente e artística em Porto Alegre e no Rio de Janeiro, onde se radicou nas últimas três décadas, ligada à Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e à Faculdade Angel Vianna, e desenvolveu importantes projetos como atriz.

O contato com a entrevistada foi feito através de uma rede social (*internet*) e posteriormente por telefone, Saldanha mostrou-se disponível para a entrevista, que foi realizada na sala três do DAD.

O sexto e último entrevistado, terceiro sujeito formado no DAD na década de 1970, é Léo Vitor da Rosa Ferlauto (Ferlauto), ator e músico, nascido

em Porto Alegre no ano de 1946, que estudou no Curso de Formação de Atores entre 1970 e 1972. Ferlauto é bastante citado pela sua participação na *Ópera dos Três Vinténs* (1928), encenada em 1969, e destaca-se na cena local pelo importante trabalho como músico e ator, tendo participado de trabalhos como instrumentista, cantor, compositor, ator e diretor musical. O contato inicial com ele também se deu através de uma rede social (*internet*); e o encontro para a entrevista foi realizado na sua residência (no Bairro Floresta em Porto Alegre).

Pode-se dizer que, ao entrar em contato com os entrevistados, o historiador estabelece “pontes interpessoais”, mesmo que o primeiro contato seja por telefone ou *e-mail*. A “ponte” que se cria entre o historiador e cada entrevistado é fundamental. Segundo Almeida (2009, p. 255):

É no primeiro diálogo que se estabelece que se operam as primeiras aproximações. A partir daí, a forma como a pessoa recebe o entrevistador, a sua preparação para aquele momento, o grau de disponibilidade para falar, tudo isso contribui e consolida as possibilidades de interação. A metáfora da ponte pode valer para lembrar da importância da relação de interação e de confiança que deve ser o objetivo do entrevistador a cada novo encontro com os sujeitos de sua pesquisa.

A proposta inicial de realizar a entrevista nas dependências do DAD, mais especificamente nas salas do prédio antigo, considerava a possibilidade de estímulo da memória afetiva dos entrevistados com relação ao passado ali vivido, mesmo que isso só fosse possível com os entrevistados que ingressaram no DAD a partir de 1970, visto que o casarão que abrigou o curso até 1969 não existe mais.

A dificuldade de deslocamento de alguns entrevistados, muito em função da idade, tornou a entrevista na própria residência de três dos entrevistados mais cômoda. Se, por um lado, não foi possível usar o espaço físico de formação dos entrevistados como um dispositivo para um estímulo emocional das suas memórias, por outro, a realização da entrevista na residência desses sujeitos favoreceu o estabelecimento de relações diferenciadas, de mais intimidade, possibilitando ampliar o conhecimento de parte do universo pessoal de cada um deles e compreender melhor o sentido das suas falas.

## A difícil tarefa de conhecer o outro

No livro *A entrevista compreensiva: um guia para pesquisa de campo*, o sociólogo francês Jean-Claude Kaufmann, destaca a figura do “artesão intelectual” (2013, p. 33), ou seja, aquele pesquisador que busca a compreensão da realidade dos entrevistados, afastando-se da formalização científica que muitas vezes torna o momento da entrevista frio e vazio. Realizar algumas entrevistas nas casas dos entrevistados colaborou para a minha compreensão sobre a entrevista compreensiva, mencionada por Kaufmann.

Conhecer a casa de Sena foi uma experiência mágica, que poderia por si só render uma pesquisa. O grande casarão colonial localizado no final de uma rua sem saída, em um bairro muito bonito e arborizado de Porto Alegre, sobre o qual eu não tinha qualquer conhecimento, onde vive o casal Sena, abriga dois museus pessoais e um pequeno cinema.

Logo após a entrevista, Sena e sua esposa Reneide, entusiasmados e orgulhosos, guiam a minha caminhada até uma porta localizada no fundo de um corredor da casa. Como num passe de mágica, uma placa luminosa com a indicação “cine-teatro”, acende. A porta abre e tenho diante de mim um pequeno cinema, composto por dez cadeiras do antigo cinema Cacique<sup>8</sup>, uma tela de tamanho relativamente grande para a sala e um antigo sinalizador, que era tocado antes do início de cada filme nas antigas sessões dos cinemas de calçada. A partir da sala de cinema, duas portas dão acesso a museus diferentes: à esquerda fica o pequeno Museu de Teatro de Bonecos, onde estão expostos os setenta bonecos produzidos pela família durante a longa trajetória do Teatro Infantil de Marionetes (TIM); e à direita, o chamado Museu Qorpo Santo, que guarda os figurinos e objetos da primeira montagem de Qorpo Santo no Brasil, dirigida por Sena.

Fiquei bastante emocionada ao conhecer a casa de Sena e Reneide e o acervo artístico que mantêm. Percebi estar diante de artistas sonhadores, criadores e mantenedores sensíveis dos seus próprios sonhos e histórias. Sena é

---

<sup>8</sup>Inaugurado em 1957, na Rua dos Andradas, 933, no Centro de Porto Alegre, o Cacique era considerado o cinema mais luxuoso da cidade. No ano de 1994, já sucateado, deixa de funcionar.

o único entrevistado que preservou documentos históricos relacionados ao seu período de formação no CAD de forma organizada: muitas fotografias (todas identificadas com datas e nomes) e reportagens de jornais da época, catalogadas em uma pasta. Ao receber os meus cumprimentos e elogios, a esposa de Sena comenta sobre a preocupação do marido com a preservação da história da família, o que fica explícito na manutenção dos dois pequenos museus domiciliares.

Que bela experiência eu teria perdido se não tivesse entrevistado Sena na sua residência e conhecido Reneide, com quem ele compartilha uma trajetória na vida e na arte. Logo após deixar a casa dos dois, refleti sobre os ganhos da entrevista em função da presença de Reneide, que complementava as falas do marido e muitas vezes o ajudava, devido ao seu frágil estado de saúde, constituindo uma segunda voz da narrativa. Quando Sena não lembrava de algo, Reneide lhe dava pistas para reativação da memória, às vezes era só uma palavra, ou um nome, e logo uma história vinha à tona. Foi muito bonito ver no casal a cumplicidade de toda uma vida. Em alguns momentos, ele tentava narrar uma história vivida apenas por ele, mas que, de tanto ouvir, ela assimilara como sua, e sabia muito bem completar, outras vezes, uma história pertencente a ambos, afirmava o quanto a memória é coletiva e individual ao mesmo tempo.

Ferlauto também foi entrevistado na sua residência. Quando cheguei, ele varria a calçada e me recebeu de forma muito cordial. Sentamos no pátio do antigo casarão onde mora, no bairro Floresta, e realizamos a entrevista no meio das árvores, num clima agradável de um dia ensolarado, com a companhia do seu gato, que muito simpatizou comigo, e só não foi correspondido por eu ser bastante alérgica.

A entrevista de Martini ocorreu no seu aconchegante apartamento no centro da cidade, cercada de livros e objetos de arte, reveladores da sua personalidade. Nossa conversa iniciou-se timidamente, entre gentilezas e reservas de quem tem pouca intimidade, mas, com o passar da conversa, a contida senhora do início da entrevista foi se transformando, em meio a risos e choros, tornando-me uma confidente em vários momentos. Quando fui embora, senti pesar a responsabilidade de ter remexido em um passado repleto



de emoções e sensações.

Uma curiosidade chamou a minha atenção nas residências dos entrevistados que visitei: o fato das residências possuírem uma atmosfera de arte, de acervo, coleção. Não são residências comuns, pois, de algum modo, inspiram arte, seja pelas cores das paredes, pelos objetos, fotografias ou livros expostos em grande quantidade. Eu diria que existe uma energia nesses locais, que os identifica com o espírito artístico dos seus moradores. Tive essa sensação ao conhecer as residências dos entrevistados: lugares carregados de história e arte, nos quais as paredes, mesmo em silêncio, muito falam de seus moradores. E se a partir dessas constatações tenho muito a lamentar o fato de não ter conhecido as moradias dos demais entrevistados, tenho também o conforto de ter proporcionado aos sujeitos da pesquisa a escolha do local mais adequado à sua rotina e às suas possibilidades.

A percepção de que Martini havia ficado sensibilizada com a entrevista se confirma uma semana depois da nossa conversa, quando recebo um telefonema dela, dizendo-se preocupada por não ter mencionado questões importantes da sua formação durante a entrevista. Com certeza, o fato de Martini ser historiadora justifica a sua preocupação de proporcionar o máximo de informações para a pesquisa, pois o seu senso sobre a importância do trabalho histórico é muito presente. Ao telefone, Martini enfatiza e complementa alguns assuntos abordados durante a entrevista, que tento anotar, até perceber a dificuldade de registrar tudo a contento. Pergunto a ela sobre a possibilidade da realização de uma nova entrevista, que ela aceita de imediato.

Na segunda visita sou recebida por Martini como uma amiga, num clima descontraído que envolveu a nova conversa sobre o seu período de formação, mas, dessa vez, sem um roteiro pré-estabelecido, ao sabor das suas narrativas, que por ora repetiam-se e em outros momentos completavam-se.

### **A condução das entrevistas**

As entrevistas realizadas foram pautadas por um roteiro de questões semi-estruturadas, de modo a direcionar as falas dos entrevistados para o

assunto em estudo, porém, com margem para que eles contribuíssem com informações de natureza variável, relativas às suas experiências pessoais.

As perguntas do roteiro foram elaboradas com o objetivo de coletar o máximo de informações dos entrevistados, abordando a temática pesquisada de modo encadeado, propiciando uma “conversa” processada em dois momentos: o primeiro relativo a dados mais objetivos; e o segundo referente a questões específicas, vinculadas ao período de formação dentro do CAD/DAD.

O segundo encontro com Martini proporciona uma reflexão sobre a obra de Kaufmann, “A entrevista compreensiva” (2013), que considera a entrevista um momento de compartilhamento, uma “conversa” entre duas pessoas que desejam dividir informações sobre um determinado assunto. Segundo o autor, “o informante se surpreende por ser ouvido profundamente e se sente elevado a um papel central. Ele não é vagamente interrogado a respeito de sua opinião, mas por aquilo que possui, um saber precioso que o entrevistador não tem.” (KAUFMANN, 2013, p. 80).

Kaufmann (2013, p.81) sugere que o entrevistador dispense a elaboração de muitas perguntas e conduza “a conversa” a partir dos objetivos principais que deseja alcançar, pois as melhores perguntas surgirão de forma espontânea, estimulando o pesquisador a lançar mão de meios que deixem o informante mais livre. Uma dessas instruções é a abertura ao humor e à descontração, haja vista que “eles permitem quebrar o espírito de seriedade sem deixar de trabalhar seriamente” (KAUFMANN, 2013, p. 101).

Senti que a entrevista sem um roteiro de perguntas colabora para um clima mais descontraído para ambas as partes, entrevistado e entrevistador, e que esse tipo de condução favorece a narrativa de histórias interessantes e até mesmo mais aprofundadas do que as relatadas em uma entrevista guiada por um roteiro de questões semi-estruturadas. No entanto, optei pelo roteiro semi-estruturado por considerá-lo mais seguro, em função da minha pouca experiência na condução de entrevistas. Temia que, sem um roteiro para conduzir os entrevistados, pudesse deixar assuntos relevantes para a pesquisa de fora, o que tornaria mais difícil a comparação dos relatos, visto que não estariam padronizados a partir dos temas organizados no roteiro.

Braga e Saldanha escolheram conceder suas entrevistas no prédio do DAD, pois, para ambos, ficaria mais fácil realizar o encontro no Centro da cidade. Conversei com eles em datas distintas, mas no mesmo espaço: a Sala 3, escolhida por sua localização, no antigo casarão da Rua Salgado Filho, que abrigava o DAD no período de formação dos entrevistados; e também pelas condições físicas do espaço, de dimensões reduzidas e com possibilidade de iluminação natural, características que considerei potenciais à criação de um ambiente aconchegante para a entrevista.

Os dois entrevistados mostraram-se muito disponíveis e forneceram informações importantes sobre a sua trajetória estudantil, entretanto, ao contrário do que eu supunha, o espaço do DAD, vivenciado por Braga e Saldanha nos tempos estudantis, não pareceu influenciar emocionalmente os seus depoimentos. Talvez o fato de estarmos num espaço institucional tenha contribuído para que as entrevistas assumissem um tom mais formal, muito diferente daquele clima descontraído que envolveu as entrevistas realizadas no ambiente privado.

Nesse sentido, o encontro com Rosa, realizado no espaço público de uma cafeteria, ficou no meio termo em relação aos demais, pois não teve o caráter formal que o prédio institucional pode trazer aos eventos nele ocorridos, nem o aconchego do lar. Porém, o local reservado sem muitas pessoas, assim como o ritual sagrado de compartilhar um bom café, tornou a conversa extremamente agradável e com mais proximidade.

A atmosfera informal das entrevistas colabora para o rendimento das narrativas. Durante a condução das gravações, os entrevistados têm prioridade nas falas, pois se considera que o entrevistador deva realizar as perguntas e evitar ao máximo comentários e análises que possam induzir ou limitar os entrevistados. A ideia é estimular o entrevistado com gestos e olhares, respeitando os momentos de emoção e realizando intervenções pontuais, apenas nos momentos em que o entrevistado se distancia das questões propostas.

É importante para o historiador estar atento as suas reais motivações enquanto pesquisador, pois o ato de revelar um pouco sobre nós mesmos facilita a criação de uma ponte que nos conecta aos narradores através de um vínculo

emocional que desperta o sentimento de confiança (ERRANTE, 2000, p.153).

Durante a pesquisa, percebi o quanto o primeiro contato com os entrevistados deve ser feito de forma delicada e cuidadosa, observando que alguns fatores de ligação ou identificação podem aproximar o entrevistado do pesquisador antes mesmo do início da entrevista. Um amigo em comum ou a recomendação de alguém próximo ao entrevistado podem ser elementos fundamentais para a criação de uma relação de confiança entre pesquisador e entrevistado, assim como o diálogo aberto sobre a finalidade da pesquisa e até mesmo sobre a vida do pesquisador (ERRANTE, 2000, p.154). A “ponte” deve ser fortalecida durante o próprio evento da entrevista, através de uma escuta generosa:

Com cada memória íntima, pessoalmente importante, que os narradores me ofereciam, eles revelavam sua humanidade. Isso estabelecia ressonância com a minha própria humanidade. Eu parava de escutar o que eu podia extrair da narrativa e começava a ouvir a pessoa toda. Não há uma forma fácil para transformar isso em metodologia; não é uma atitude que você pode fingir; mas o resultado é que narradores sentem que eles têm um público respeitador e apreciador. Ao mesmo tempo, minhas vulnerabilidades - minha inexperiência, minha juventude, minhas perguntas bobas - tudo revelava minha própria humanidade e desmistificava noções que os narradores podiam ter tido sobre meu poder e posição como uma acadêmica estrangeira branca (ERRANTE, 2000, p.153).

Também sobre o momento da entrevista, Almeida tece importantes considerações, a partir da sua larga experiência com o uso da metodologia da história oral, em diálogo com a concepção de entrevista compreensiva de Kaufmann:

Notei que as pessoas comumente se preocuparam excessivamente com a precisão de datas e de fatos. Vale a sugestão que o pesquisador não se fixe tanto nessas questões cronológicas que possam inibir outras lembranças, talvez mais relevantes. Então, entendi que a entrevista devia se aproximar do que seria um debate, uma conversação acerca do tema da pesquisa, procurando envolver ao máximo o narrador na trama da história. A entrevista compreensiva busca a objetivação, exige o engajamento do/da pesquisador/a, e é seu dever, de alguma forma, sinalizar ao entrevistado onde deseja chegar com suas perguntas (ALMEIDA, 2009, p. 222).

Nesse sentido, faço uma analogia entre o momento da entrevista e o



momento teatral. O entrevistado age como protagonista da cena e o entrevistador age, simultaneamente, como produtor, roteirista, diretor e espectador. Roteirista, pelo fato de lançar perguntas previamente elaboradas; produtor, pela responsabilidade de proporcionar todas as condições para que o encontro transcorra bem, o que inclui a sala silenciosa e o equipamento de gravação adequado; diretor, por orquestrar a entrevista, desafiando o “ator” com novas perguntas que surgem, encaminhando tudo para que a coleta de informações se concretize de modo eficiente; e, finalmente, espectador, porque o entrevistador é constantemente surpreendido, não sabendo o que está por ouvir ou ver.

É preciso estar atento e dispor-se a ouvir os entrevistados da forma mais completa e complexa possível, relacionando o que nos é oferecido para além das palavras: risos, choros, expressões, posturas corporais; por isso a opção por filmar as entrevistas e não apenas gravar as vozes dos entrevistados.

No início da pesquisa tive um pouco de receio com relação à filmagem das entrevistas, por considerar o constrangimento que uma câmera pode causar, colocando em risco o andar natural de uma conversa. Escolho usar a câmera de um *notebook*, de modo que a filmagem das entrevistas é realizada de modo bastante estratégico e discreto, o que leva os entrevistados a “esquecerem” a presença da câmera, na minha percepção. Antes do início das entrevistas, solicito o consentimento para a filmagem, explicando aos entrevistados que ela não viria a público, e serviria apenas para qualificar o meu trabalho de transcrição das falas, que também foram registradas por um gravador de voz. Percebi que o fato de informar aos entrevistados que as filmagens não seriam divulgadas, propiciou um clima bastante favorável para o estabelecimento de uma entrevista descontraída e menos formal.

A memória tem uma força avassaladora que extrapola as palavras, ela exala pelos poros dos entrevistados, pelos músculos, pelo brilho no olhar, pelo riso desenfreado, pelo choro, pela pausa. A memória não consegue se esconder e quando menos esperamos, temos diante de nós histórias incríveis e nos tornamos testemunhas de fatos, que, talvez, apenas as pessoas mais íntimas dos entrevistados tenham conhecimento.

A experiência narrada pela historiadora Antoinette Errante suscita certo conforto à tarefa de pesquisar a partir da história oral:

Eu percebi que meu trabalho de identidade através dos eventos de história oral não é diferente dos meus narradores: quanto mais eu participava da evocação das lembranças e do recontar, mais eu também estava tentando comunicar alguns aspectos de mim mesma. E, assim, se as histórias orais não pareciam "captar" as experiências que eu pensava que elas podiam, era, em parte, porque eu estava esperando que os outros narrassem algo que eu estava vivenciando (ERRANTE, 2000, p.165).

“Toda lembrança vive em estado latente, potencial” (BOSI, 1995, p. 51), sendo assim, o historiador provoca as memórias dos entrevistados, mas eles é que organizam de forma autônoma as suas narrativas. Ao historiador cabe estar atento, pois “interessa o que os entrevistados escolhem dizer” (ERRANTE, 2000, p.149). Todos os entrevistados comentaram em algum momento da entrevista algo como: “isso tu não escreve”, o que denota o fluxo da memória, que faz com que os entrevistados percam em alguns momentos o controle sobre as suas próprias falas, assim como a relação de confiança que é estabelecida entre entrevistador e entrevistado.

Além do difícil exercício da escuta, o historiador deve respeitar o estado de vulnerabilidade dos narradores e lidar com a sua própria fragilidade, que pode surgir quando algo inesperado é partilhado ou quando, sem que percebamos, as memórias dos entrevistados se transformam indiretamente nas nossas (ERRANTE, 2000, p. 165).

### **O que fazer com tanto material?**

Após a realização das entrevistas, a pesquisa prossegue com a transposição da fala gravada para a escrita, processo que se dá em quatro fases: transcrição, textualização, transcrição e análise-interpretação. Almeida menciona a relevância para o trabalho do historiador na produção das suas fontes:

É importante considerar que não houve uma simples coleta de dados para a pesquisa. Produzi intencionalmente os documentos, procurando articulá-los à problemática da pesquisa, tendo como mediadores minha

própria subjetividade, os referenciais teóricos que escolhi, a cultura na qual fui constituída. Uma atividade de pesquisa que acredita apenas no recolhimento de uma documentação, acredita que esta coleta conduza a um "encontro com a verdade", que estaria como que "aguardando" ser descoberta, desvelada, coerente aos princípios positivistas. Pelo contrário, entende-se que quem pesquisa produz, cria e dá vida à documentação, em um processo interativo com os indícios e os sujeitos de sua investigação (ALMEIDA, 2009, p. 223).

A transcrição consiste na escrita literal de todas as falas gravadas, com possíveis inadequações linguísticas, repetições e vícios de linguagem evidenciados nas narrativas.

Considerada fundamental numa pesquisa que se propõe a analisar o conteúdo das falas (e menos a sua forma), a etapa de textualização envolve uma correção da redação do texto transcrito. Como defende o historiador Thompson: "por lógico não são as palavras que interessam e sim o que elas contêm [...] vícios de linguagem, erros de gramática, palavras repetidas devem ser corrigidos" (THOMPSON, 1992, p. 58).

Kaufmann (2013) questiona a necessidade de transcrição completa da entrevista para posterior análise. O autor não condena propriamente esse método, mas valoriza mais a escuta das gravações, que deve ser feita várias vezes para a realização de uma interpretação sensível das falas e dos silêncios dos entrevistados: "é preciso fazer os fatos falarem, encontrar indícios, se interrogar a respeito da mínima frase" (KAUFMANN, 2013, p. 115).

Quando entrei em contato com a obra de Kaufmann, já tinha realizado a transcrição completa de todas as entrevistas, mas voltei a assistir as gravações e, com algum distanciamento de tempo da primeira vez que assisti, renovei as minhas atenções, de modo observar pontos que antes passaram em branco. Certamente, a cada novo contato com as filmagens, o pesquisador está sujeito a novas descobertas e constatações, pois, sendo a sua própria identidade constantemente formada e reformada, a relação que se estabelece com o que ouve e vê será sempre diferente.

Na fase da análise e interpretação, as observações realizadas durante as entrevistas são somadas e os discursos produzidos são tratados de modo qualitativo. Para Kaufmann (2013, p. 171), "o ideal seria poder redigir uma

pesquisa como um romance clássico, cujo fio não seria uma história, mas a seqüência dos argumentos, perfeitamente interligada e cheia de surpresas e sobressaltos”.

O desejo de Kaufmann pode parecer inusitado se relacionado às prescrições acadêmicas sobre a produção do conhecimento, mas está de acordo com a sua proposta de tornar o conhecimento menos técnico e mais compreensivo e próximo da realidade, sem descuidar da metodologia.

Ao ouvir as histórias dos entrevistados fiquei emocionada com muitas das suas vivências e percebi a grande responsabilidade inerente ao trabalho de organização das narrativas de vidas. O material narrativo coletado na pesquisa é extremamente rico em conteúdo e sensibilidade, o que trouxe para mim o desafio de narrar ao meu modo, que é um tanto quanto objetivo, parte das histórias dos entrevistados. Diante da minha falta de aptidão artístico-literária, escolhi apresentar de forma direta os trechos dos entrevistados que mais me sensibilizaram, e que considero difíceis de transpor noutras palavras, convidando o leitor do meu trabalho a envolver-se sensivelmente com os discursos dos sujeitos da pesquisa.

As etapas finais da pesquisa consistem no arquivamento das entrevistas filmadas e transcritas, pois elas constituem fontes históricas a serem consultadas, assim como a apresentação e publicação do material escrito.

Os entrevistados assinam um Termo de Consentimento livre e esclarecido de autorização para o uso das informações coletadas, o arquivamento e a publicação dos resultados. Assim como o compromisso ético de fidelidade com relação ao uso do conteúdo das falas dos entrevistados também é firmado.

A análise das entrevistas é feita com base num quadro comparativo criado a partir da leitura geral das entrevistas transcritas e da relação com as informações encontradas nos documentos do AHIA. O quadro tem por objetivo identificar aproximações e afastamentos entre o conteúdo das falas dos entrevistados, com vistas a refletir sobre o ensino de teatro no CAD/DAD e suas transformações em cada década levando em conta as relações e práticas de sala de aula e as posturas pedagógicas dos professores. A fim de facilitar a



contextualização das falas dos entrevistados, foi elaborada uma linha de tempo com as transformações ocorridas em relação ao caráter dos cursos oferecidos no CAD/DAD desde a sua fundação até o final da década de 1970.

### **Considerações Finais**

A história sempre foi, e sempre será, uma busca pela verdade e por respostas. Mesmo que se faça um recorte, a história procura verdades, que sempre serão provisórias, datadas, temporais, parciais, porque são construídas pelos seres humanos ao longo do tempo. Ao historiador, cabe desconstruir a verdade e reconstruir outras tantas, apropriando-se de teorias, metodologias e fontes diversas que levarão a novos conhecimentos e investigações.

O envolvimento afetivo com a pesquisa e com os entrevistados é enriquecedor para mim, pois é de extrema generosidade o ato dos entrevistados de compartilharem fragmentos de memórias das suas vidas. As entrevistas realizadas trouxeram à tona vários fios da história do CAD/DAD, alguns já conhecidos, outros nem tanto, uns curtos, outros longos. Alguns fios, podemos facilmente amarrar aos seus pares para assim estabelecermos um enredo, mas muitos se encontram dispersos e solitários, como que aguardando uma próxima descoberta para aumentar a potencialidade da sua trama.

Um dos objetivos principais da pesquisa foi a busca por informações sobre a pedagogia do teatro no CAD/DAD no período entre 1960 e 1973, tarefa difícil, visto que o processo de ensino-aprendizagem é algo bastante complexo e que, na maioria das vezes, se dá de forma muito natural e espontânea.

Das falas de cada entrevistado, extraí pistas, que, organizadas e comparadas, proporcionam o vislumbre de pedagogias do teatro que marcaram uma época de “ousadia e paixão”, na qual fazer um curso de teatro era uma aposta bastante arriscada.

## Referências

ALMEIDA, Dóris. **História da Educação**, ASPHE/FaE/UFPel, Pelotas, v. 13, n. 27 p. 211-243, Jan/Abr 2009. Disponível em: <http://fae.ufpel.edu.br/asphe>.

ERRANTE, Antoinette. Mas Afinal, A Memória é de Quem? Histórias Orais e Modos de Lembrar e Contar. In: **História da educação**. Pelotas (8): 141-174, set. 2000.

FONSECA, Selva Guimarães. **Ser Professor no Brasil: História Oral de Vida**. São Paulo: Papirus, 1997.

KAUFMANN, Jean-Claude. **A entrevista compreensiva: um guia para pesquisa de campo**. Petrópolis: Vozes; Maceió: Edufal, 2013.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **Canto de morte Kaiowa: história oral de vida**. São Paulo: Loyola, 1991.

MEIHY, J. C. S. B. & HOLANDA, Fabíola. **História oral. Como fazer, como pensar**. São Paulo: Contexto, 2007.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares, In: **Projeto História**. São Paulo: PUC, n. 10, pp. 07-28, dezembro de 1993.

PESAVENTO, S. J. História, memória e centralidade urbana, **Nuevo Mundo Mundos Nuevos** [En ligne], Débats, mis en ligne le 05 janvier, 2007.

THOMPSON, P. **A voz do passado: História Oral**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

## Entrevistas

BRAGA, Hamilton Dias. **Entrevista concedida à pesquisadora Juliana Wolkmer (Arquivo da pesquisa)**. Porto Alegre, agosto de 2016.

FERLAUTO, Leo Vitor da Rosa. **Entrevista concedida à pesquisadora Juliana Wolkmer (Arquivo da pesquisa)**. Porto Alegre, fevereiro de 2017.

MARTINI, *Maria Luíza Filippozzi*. **Entrevista concedida à pesquisadora**

**Juliana Wolkmer (Arquivo da pesquisa).** Porto Alegre, janeiro de 2017.

ROSA, Alba dos Santos. **Entrevista concedida à pesquisadora Juliana Wolkmer (Arquivo da pesquisa).** Porto Alegre, setembro de 2016.

SALDANHA, Suzana. **Entrevista concedida à pesquisadora Juliana Wolkmer (Arquivo da pesquisa).** Porto Alegre, janeiro de 2017.

SENA, Antonio Carlos Cardoso de. **Entrevista concedida à pesquisadora Juliana Wolkmer (Arquivo da pesquisa).** Porto Alegre, novembro de 2016.

---

**Abstract:** In this article i share the methodological ways of a research developed in the Postgraduate Program in Performing Arts of the Federal University of Rio Grande do Sul, from which originates the master's dissertation "Theater formation at UFRGS (1960-1973): memories of times of boldness and passion". In the research are produced, organized and analyzed information on the history of theater teaching at UFRGS, from interviews with graduates of the Dramatic Art Course, Center for Dramatic Art (both identified by the acronym CAD) and Department of Dramatic Art (DAD).

**Keywords:** theater training; memory; oral history; DAD.

---