



<https://doi.org/10.51880/ho.v26i1.1269>



Uma trabalhadora pode ser atriz? Desafios metodológicos na análise da entrevista de Marina Euzébio, atriz da montagem *O Último Carro* dirigida por João da Neves

Natália Batista*

ORCID iD 0000-0001-8259-7856

Universidade de São Paulo, Departamento de História, São Paulo, Brasil

Resumo: Este artigo pretende fazer uma análise da entrevista temática realizada com Marina Euzébio, atriz da montagem *O Último Carro*, dirigida por João das Neves na cidade de São Paulo, em 1977. Esta peça foi a primeira no Brasil a mesclar atores profissionais com trabalhadores das classes populares em seu elenco, devido ao fato de que o seu roteiro narrava a história de um trem de periferia sem maquinista com passageiros oriundos das classes populares. Foram realizadas mais de 18 entrevistas com atores da montagem, dentre elas Marina Euzébio. Antes de entrar na montagem foi cozinheira informal em um hospital e talvez por isso a experiência tenha sido atípica para ela: horários flexíveis, carteira de trabalho assinada e reconhecimento pelo seu trabalho. Todo este contexto fez com que a sua inserção na montagem tivesse grande impacto em sua vida, o que pode ser percebido através do enaltecimento desse evento em sua narrativa. Permeada por expressões como “eu fui feliz”, “melhor coisa do mundo”, “eu amava”, “me realizei”, a entrevista é atravessada por sentimentos de gratidão por sua participação na montagem, pela sua carreira e por aquele momento do passado. Esta interpretação não remete apenas à narrativa construída, mas pode ser percebida no contato inicial, na escolha para o local da entrevista e na inclusão de toda a família nesse momento. A hipótese principal é que por se tratar de um evento único na vida de Euzébio, a entrevista se apresentou mais potente para a interpretação do indivíduo e não do espetáculo investigado. Eventos considerados marcantes para a trajetória do espetáculo não faziam parte do escopo memorialístico da ex-atriz. Diante desse cenário, pretende-se analisar as dificuldades metodológicas para exercer a *arte da escuta* e interpretar uma entrevista que trata de um momento de vida específico de um sujeito e parte dele para construir a narrativa sobre o passado, a compreensão do presente e a projeção

* Pós-doutorado pelo Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa (ICS-ULisboa). Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Mestre em História e Culturas Políticas pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Tem como foco de suas pesquisas o período da ditadura militar brasileira com ênfase em manifestações culturais de resistência ao regime, exílio, História Oral e violações de Direitos Humanos. E-mail: batistanatalia1988@gmail.com.

do futuro.

Palavras-chave: Teatro. Ditadura militar. “O Último Carro”. História Oral.

Can a worker be an actress? Methodological challenges in the analysis of the interview with Marina Euzébio, actress of the production “O Último Carro” directed by João da Neves

Abstract: This article intends to analyze the interview conducted with Marina Euzébio, actress in the production *O Último Carro*, directed by João das Neves in São Paulo, in 1977. This play was the first in Brazil to mix professional actors with workers from the popular classes in its cast, since its script narrated the story of a train from the suburbs without a driver with passengers from the popular classes. More than 18 interviews were conducted with actors in the editing, including Marina Euzébio. Her trajectory demonstrates important aspects of the history of work in Brazil: the precariousness of work, the lack of social security, the absence of work records and the predominance of informal work in the country. Perhaps for this reason, her experience was happy and unusual: flexible hours, formal work registration and recognition for her work. All this context made her insertion in the play have a great impact on her life, which can be perceived through the exaltation of this event in her narrative. Permeated with expressions such as “I was happy”, “Best thing in the world”, “I loved”, “I was fulfilled”, the interview is filled with feelings of gratitude for her participation in the play, for her career and for that moment in the past. This interpretation does not refer only to the constructed narrative, but can be seen in the initial contact, in the choice of the interview location and in the inclusion of the whole family for that moment. The main hypothesis is that the fact that a subject – in this case the interviewer – was interested in a unique moment in the interviewee’s life made the whole process unique. Given this scenario, we intend to analyze the methodological difficulties when interpreting an interview that deals with a specific moment in life and from it builds a narrative of the past, present and future. Oral history has a great theoretical framework to understand the traumatic experiences of subjects in certain historical moments. For this article, the issue that arises is another: how to deal with narratives that report moments of happiness that have vanished in time?

Keywords: Theater. Military dictatorship.

Um evento atípico e feliz

Era o momento mais feliz da minha vida, mas eu não sabia. Se soubesse, se tivesse dado o devido valor a essa dádiva, tudo teria acontecido de outra maneira? Sim, se eu tivesse reconhecido aquele momento de felicidade perfeita, teria agarrado com força e nunca deixaria que me escapasse.
(Orhan Pamuk, 2011, p. 15)

No livro *O museu da inocência*, do escritor turco Orhan Pamuk, o protagonista Kemal exprime essas palavras ao lembrar dos primeiros meses do seu romance fracassado.

Filho de uma tradicional família da elite turca, ele se apaixona por uma mulher pobre e, devido a questões de classe, o amor não se realiza. Para suprir esse momento de alegria plena que nunca mais existiu ele cria um museu com objetos dessa história de amor. A partir de artigos como grampos de cabelo, brincos, xícaras, entre outros, ele constrói uma narrativa sobre o passado que dá sentido ao presente em que se encontrava.

Marina Euzébio, por sua vez, não constrói um museu ou mesmo lamenta pela experiência que considerou a mais importante de sua vida, a participação como atriz na montagem *O Último Carro*. Não se trata de amor, como no romance turco. O amor, para ela, sempre esteve longe de ser uma experiência digna de relato ou de memória. O teatro talvez tenha sido o grande amor de sua vida. Mas ela não tinha muitas opções de mantê-lo ou fazê-lo permanecer por muito tempo. Diferente de Kemal, que tinha escolhas e podia cogitar ter agido de outra maneira no passado, Euzébio praticamente não as tinha. Suas escolhas eram bastante limitadas diante de sua classe social e sua condição de trabalhadora. O elitismo das artes brasileiras e a própria estrutura social do país não permitiu que uma mulher negra, periférica e mãe solo de três meninas pudesse ser atriz por muito tempo.

Depois de sua participação na montagem *O Último Carro*, ela tentou prolongar por alguns anos aquele momento de felicidade. No entanto, a instabilidade da carreira artística somada à realidade de uma vida precária e periférica se impôs sobre o desejo da recém-descoberta atriz. Sua narrativa, no entanto, não lida com uma frustração ou ressentimento. No máximo um sentimento de nostalgia que vez por outra assola grande parte dos seres humanos quando refletem sobre determinado passado.

Daquele momento, ela guarda poucas fotos. Inclusive, tinha uma pasta com muitas reportagens de jornal e fotografias, mas emprestou para uma amiga que nunca devolveu o material. Também não lamenta esse fato, já que o seu museu foi construído na memória. Sua vida foi perpassada por esta experiência e, se a sua documentação pessoal deixou de existir, vive e ainda pulsa em sua narrativa. O seu museu foi ressignificado a partir da oralidade e permitiu o acesso a essa experiência singular na vida de uma trabalhadora que queria ser atriz.

O Último Carro: quando os trabalhadores entram em cena

A peça *O Último Carro* tem uma característica que a distingue de todas as montagens realizadas no Brasil até o momento de sua estreia, em 1976. Pela primeira vez ocorreu a inserção das classes populares como atores de uma montagem profissional. A maioria deles eram trabalhadores precarizados e tiveram uma oportunidade de modificar as suas trajetórias. As classes trabalhadoras e populares já haviam sido colocadas nos palcos

enquanto tema dramaturgico, mas pela primeira vez foram inseridas enquanto sujeito capaz de interpretar a sua própria história.

Trata-se de uma montagem do *Grupo Opinião*, importante grupo teatral de resistência à ditadura militar brasileira que atuou entre 1964 e 1982, na cidade do Rio de Janeiro. Seus fundadores pertenciam ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) e atuaram também nos Centros Populares de Cultura (CPCs). Com este histórico de militância política e cultural, acreditavam no teatro como uma forma de transformação da sociedade. O grupo foi fundado em dezembro de 1964 e tinha como integrantes importantes nomes da cultura brasileira, como Armando Costa, Denoy de Oliveira, Ferreira Gullar, João das Neves, Oduvaldo Viana Filho, Paulo Pontes, Pichin Plá e Tereza Aragão.

De acordo com Edécio Mostaço (1982), os fundadores do *Opinião* eram escolarizados nas práticas de agit-prop¹ aprendidas no CPC e, por isso, rapidamente se reorganizaram em grupo teatral depois do golpe civil-militar de 1964. Nos primeiros anos de sua atuação, ficaram conhecidos como “Os oito do Opinião”, que, de acordo com Dênis de Moraes (2000), surgiu de uma alusão ao “Grupo dos onze” coordenado por Leonel Brizola. Por sua forte atuação política, o Teatro Opinião, espaço do grupo, se tornou um polo de resistência cultural e realizou peças de oposição à ditadura, atos contra o regime e mobilizou a classe artística em importantes pautas da esquerda brasileira.

Em uma perspectiva historiográfica, seria inadequado entender o *Grupo Opinião* apenas como resultado imediato do golpe. Ele é também fruto de um longo processo gestado em torno do teatro de esquerda ao longo das décadas de 1950 e 1960. Em 1964, o *Opinião* vai se configurar como um amálgama de influências de grupos e projetos voltados para o teatro popular e gestado nos anos anteriores, dentre os quais podemos citar o Teatro de Arena, o Teatro Paulista do Estudante e o próprio CPC.

Não é uma coincidência que Augusto Boal, diretor do Teatro de Arena de São Paulo, tenha feito a direção do *Show Opinião*, primeira peça do grupo. Tampouco é por acaso a utilização de algumas estratégias de mobilização social dos CPCs. Já existia um “caldo cultural” e uma recente história da dramaturgia brasileira que articulava as dimensões do teatro e da política com vistas a uma atuação mais voltada para o diálogo com as classes populares. É preciso dizer que nem sempre obtiveram êxito na proposta, mas a proposta de união de classes estava, sem dúvida, no horizonte de expectativa desses artistas.

¹ O agit-prop é uma das vertentes do teatro político que nasceu nos primeiros momentos da Revolução Russa e se tornou instrumento de agitação e propaganda dos militantes de esquerda que buscavam diálogo com organizações de trabalhadores e associações independentes. De acordo com o *Dicionário do teatro brasileiro*, eles valiam-se da “tradição da cultura popular, valorizando em especial as formas curtas, compuseram seu repertório com jornais vivos, os processos de agitação, os melodramas revolucionários e outras variações que introduziam conteúdos políticos, “tingindo de vermelho” formas emprestadas do circo, do cabaré, do guignol, entre outras” (Guinsburg; Faria; Lima, 2009, p. 18). Ainda de acordo com o dicionário, no Brasil, o trabalho do CPC pode ser lido como uma das modalidades de atuação agitpropista.

João das Neves partilhou desse mesmo debate acompanhando a movimentação do teatro de esquerda brasileiro nos anos 1950, seja como estudante ou como crítico teatral do jornal comunista *Novos Rumos*, no qual escreveu sobre importantes montagens da década de 1950. O diretor e autor de *O Último Carro* nasceu na cidade do Rio de Janeiro, em 1934. Durante sua trajetória profissional, o artista exerceu diversas funções do campo teatral: direção, dramaturgia, cenografia, iluminação, atuação, produção, entre outras. Formou-se ator e diretor ainda na década de 1950, pela Fundação Brasileira de Teatro (FBT) e, pouco depois, foi um dos fundadores do grupo *Os Duendes*, que atuou no Teatro Arthur Azevedo em Campo Grande (RJ). No início dos anos 1960, vinculou-se ao recém fundado CPC, onde tornou-se responsável pela sessão de Teatro de Rua. É provável que, a partir dessa experiência de Neves com o teatro de rua, tenha surgido uma maior necessidade de diálogo entre o teatro e as classes populares que se concretizaria na proposta de *O Último Carro*.

A peça foi escrita em 1964, mas estreou apenas em março de 1976. De acordo com João das Neves, começou a ser escrita no contexto posterior ao golpe civil-militar: “quando houve o golpe, nós todos obviamente fugimos, alguns saíram mais para longe, eu saí só da minha casa, na Tijuca, e todo dia ia passear na Floresta da Tijuca e lá, escrevi *O Último Carro*” (Neves *apud* Henrique, 2006, p. 32). Diante da frustração com o golpe de estado e crise política vivenciada pelos jovens artistas de esquerda, para Neves escrever pode ter sido a possibilidade de investigar os acontecimentos e tentar compreendê-los.

O vazio político acabou por fecundar novas possibilidades de escrita e análise da situação política do país. O próprio contexto de criação da peça permite que ela seja lida como uma crítica ao processo político – tanto à direita quanto à esquerda – que desconsiderava o povo enquanto sujeito e agente da política. Os personagens do *O Último Carro* são exatamente os sujeitos ausentes do golpe. Ausentes das políticas e das práticas. Aqueles que a classe média artística e intelectualizada buscava guiar, com a crença de que possuía mais embasamento e experiência política.

Adentrar nos meandros da encenação e da atuação da Marina Euzébio na montagem é compreender como o tempo e a estética da peça foram reconfigurados na transição de 1960 para 1970. No contexto da montagem, a ditadura estava em vigor há doze anos e começava a dar lentos e ambíguos sinais de abertura política para determinados setores.

A peça esteve em cartaz entre 1976 e 1978, nas cidades do Rio de Janeiro (Teatro Opinião) e de São Paulo (Bienal de São Paulo). Alcançou sucesso de crítica e público, recebendo mais de vinte premiações, incluindo o Mambembe, o Molière e o Quadrienal de Praga. Em função de sua temática e estética, ela se insere no que se convencionou chamar de teatro de resistência, composto por obras que se colocam contra o regime militar instaurado em 1964 por um golpe de Estado.

A peça constrói uma narrativa sobre a situação das classes populares que

cotidianamente se deslocam pela cidade utilizando o trem como meio de transporte. Não existem protagonistas e o eixo estrutural na narrativa é a percepção de que o trem está desgovernado e sem maquinista. Alguns operários se organizam para evitar o desastre e tentam conduzir os demais passageiros para o último vagão do trem, mas encontram uma série de percalços como fanáticos religiosos, assaltantes e pessoas desesperadas com a situação.

Neste trem, existiam apenas personagens oriundos das classes populares, o que possibilitou ao crítico teatral Yan Michalski afirmar que João das Neves “criou o equivalente brasileiro de ‘Ralé’, a obra-prima de Gorki” (Michalski, 1985, p. 67), que também havia construído uma peça que contava apenas com personagens oprimidos e marginalizados que viviam em um albergue.

O eixo estrutural da narrativa é o próprio trem desgovernado, transversal à vida e à morte dos sujeitos. De acordo com Napolitano, “a partir deste mote, a peça encenava as várias alternativas diante das quais se encontra o povo brasileiro: irracionalismo, conformismo, marginalismo” (Napolitano, 2011, p. 173). Ao final da peça, o trem efetivamente se choca, mas os passageiros que se deslocaram para o último carro conseguem sobreviver e modificar suas trajetórias. O texto faz a defesa de um heroísmo que é cotidiano e que se dá na própria luta pela manutenção da vida. Diante de suas habilidades, só o povo seria capaz de modificar o seu destino e transformar a realidade social.

A estética da peça explorou esses aspectos a partir de uma encenação realista, que buscava identificação com o público presente. Em ambas as montagens – do Rio de Janeiro e de São Paulo – foram utilizados os mesmos recursos estéticos, mas em São Paulo o espetáculo foi remontado com um novo elenco paulista. Nesse momento, ocorreu a inserção das classes trabalhadoras na montagem. Interpreta-se que ocorreu uma radicalização estética e política no espetáculo realizado em São Paulo, diante do próprio panorama político da cidade, que muito se diferenciava do Rio de Janeiro.

No contexto paulistano, observou-se a reverberação de atos de contestação contrários ao regime militar e a própria organização dos trabalhadores na cidade já era perceptível. As oposições se tornaram mais plurais e os diálogos entre as diferentes esquerdas tiveram grande espaço no estado. Importante lembrar que em 1980 foi fundado o Partido dos Trabalhadores (PT), fruto de um amadurecimento do debate dentro das próprias classes trabalhadoras. O próprio Luiz Inácio Lula da Silva, que na época era presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo, participou de um evento de comemoração de dois anos da peça em cartaz, palestrando sobre a relação entre teatro e trabalhadores.

Em meio a esse contexto, em São Paulo a peça ampliou sua experiência popular e teve um elenco formado por 37 artistas profissionais e não profissionais pertencentes às classes trabalhadores. Também o público se ampliou a partir das parcerias com os sindicatos e com as Comunidades Eclesiais de Base (CEBs), que foram à Bienal

Internacional de Arte de São Paulo – lugar frequentado pela elite paulistana – assistir ao espetáculo. Mesmo com estas inovações, é importante salientar que ela continuou sendo uma peça idealizada por artistas de classe média e o público majoritário continuou sendo a mesma classe. No entanto, percebe-se um claro interesse em realizar um diálogo mais potente com as classes populares.

Na década de 1970, os movimentos populares tiveram início nos bairros de periferia de São Paulo e adentraram no campo da oposição à ditadura. As próprias contradições da cidade fomentaram debates dentro da classe trabalhadora. Associação de moradores de bairros periféricos, movimentos contra a despejo forçado e o alto custo de vida começaram a se ampliar pela cidade.

Em alguma medida, a própria ditadura fomentou o crescimento desses movimentos ao conduzir uma política econômica que deteriorou a condição de vida das classes trabalhadoras. Esse relativo abandono do Estado contribuiu, inclusive, para a organização de novas formas de sociabilidade e construção de autonomia.

De acordo com Nadine Habert, em 1975, os trabalhadores tinham uma jornada de quase 15 horas diárias, além de se verem obrigados a inserir outros membros da família, como crianças e mulheres, que recebiam salários mais baixos e discriminação. Em 1971, só na grande São Paulo, 20% dos menores em idade escolar (dos 7 aos 14 anos) estavam fora das escolas. “A jornada de trabalho se estende para 14/15 horas, incluídas as horas passadas na condução, pois o deslocamento casa-emprego-casa ficou cada vez mais longo. Os ônibus e trens circulam em condições precárias e transportam o dobro da lotação máxima prevista” (Habert, 1992, p. 18). A autora defende que a ditadura manteve a estrutura sindical herdada por Vargas e ampliou a noção de conciliação de classes, intervindo para manter cúpulas sindicais pelegas e imobilistas. “A ‘milagrosa’ expansão da economia brasileira fazia-se, pois, à custa da pauperização e do silêncio forçado de imensos contingentes de trabalhadores assalariados” (Habert, 1992, p. 15). Marcos Napolitano partilha da mesma opinião ao analisar a política de reajustes salariais imposta pela ditadura, que era baseada em um cálculo que mesclava a média da inflação passada com a expectativa da inflação futura.

O resultado, obviamente, era sempre negativo aos trabalhadores, mas, com a repressão e com seus sindicatos amordaçados pela CLT, pouco podiam fazer para mudar o quadro. Além disso, com o fim da estabilidade no emprego e a criação do FGTS, o mercado de trabalho se tornava mais flexível, permitindo às empresas demitirem seus funcionários a custo baixo, em caso de queda nos lucros ou recessão. (Napolitano, 2014, p. 71).

Era esse o contexto da cidade de São Paulo quando João das Neves começou a montagem do espetáculo. Inspirado no neorealismo² italiano, o diretor colocou

² Para Mariarosaria Fabris, embora o neorealismo tenha se transformado em uma fórmula, não existiu um movimento que agrupou as diferentes manifestações do cinema engajado italiano. Para ela, o que existiu

trabalhadores em cena e tentou mostrar como as classes trabalhadoras eram capazes de resolver os seus próprios conflitos, no mundo “real” e na ficção.

Em entrevista concedida em 2016, Neves reiterou essa perspectiva e afirmou que o elenco da montagem “é de outro tipo, eu tinha um negócio como se fosse um filme neorrealista, então eu não queria atores já formados e tal” (João das Neves, 2016). Percebe-se a existência de aproximações da montagem com esta estética a partir do momento que ela tinha também uma perspectiva ética de atuação a partir de um contexto social específico.

O início da montagem em São Paulo rendeu muitas polêmicas na imprensa e no campo artístico. Existiu um grande debate sobre a demanda de tipos físicos populares, critério que João das Neves estabeleceu para selecionar os atores. A audição foi realizada na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) e teve início no dia nove de agosto de 1977. Do teste, participaram artistas conhecidos, estudantes de teatro e pessoas que nunca haviam atuado, mas se reconheciam nos tipos físicos divulgados pelo anúncio de jornal. Todos enfrentaram longas filas e, conforme o número de inscrição recebido, apresentavam-se nos dias indicados. De acordo com as fontes, entre 300 e 500 pessoas comparecem ao teste, ao longo de três dias.

Um dos principais críticos desse processo foi Hilton Viana, que demonstrou sua insatisfação pelo fato de a montagem não contar apenas com atores profissionais, mas também com pessoas das classes populares e sem formação artística.

Realmente o desemprego ronda o teatro brasileiro. Tanto que bastou o autor e diretor de *O Último Carro* anunciar testes, para que aparecessem quase 500 pessoas na FAAP. E o pior de tudo é que o diretor não deseja intérpretes, mas tipos. Tal como Passolini, prefere trabalhar com não atores, mas com tipos. E para trabalhar no espetáculo mencionado todos têm que parecer sofridos, subdesenvolvidos. [...] Os artistas não terão oportunidades, mas sim os aspirantes ao estrelato que possuem, não o talento comprovado, mas o tipo necessário. (Viana, 1977).

Durante todo o processo de montagem o diretor foi questionado sobre essa opção. Ressalte-se, porém, que muitos atores selecionados no Rio de Janeiro também eram inexperientes, mas o fato de pertencerem à classe média não causou nenhum estranhamento ou resistência da classe artística. O incômodo, portanto, não derivava necessariamente da falta de experiência ou dos “tipos físicos”, mas de quem possuía esses corpos.

Diante dessa proposta vista por muitos como polêmica é que foi possível a inserção de Maria Euzébio e outras pessoas pertencentes as classes populares. Esta

“foi um determinado tipo de produção que tentou levar o público a refletir sobre as relações entre o homem e a sociedade” (Fabris, 1994, p. 56). A polifonia de sentidos dado ao que se convencionou chamar de neorealismo italiano permitiu que muitas obras artísticas – não apenas no campo cinematográfico – se identificassem com seus pressupostos políticos, como no caso de *O Último Carro*, que inseriu atores das classes trabalhadoras na montagem.

escolha permitiu também a participação de Fernando Ramos, ator que interpretou o personagem Pixote no filme de Hector Babenco, e que foi “descoberto” por Neves no teste realizado em São Paulo. Na realidade, todo o núcleo central do filme havia participado da montagem.

Em entrevista concedida em 2016, Neves reiterou essa perspectiva e informou sobre as características do elenco em São Paulo.

Era tudo gente nova, gente que estava começando, que nunca tinha feito teatro. Em São Paulo todos eram assim. Em São Paulo acho que eu tinha... eu só tinha o Luiz Serra, que era um ator já conhecido. E os dois atores que eu trouxe do Rio. Os outros eram todos atores que estavam começando, não eram atores, né? Tanto assim, que nesse teste que tinha 300 pessoas, tinha uns 50, 60 atores que eu não escolhi, inclusive alguns atores que queriam fazer *O Último Carro* e eu não fiz com eles. Até ficaram meio incomodados, acho que estavam achando que eu estava... Mas não é que eu não queria... Meu elenco é de outro tipo, eu tinha um negócio como se fosse um filme neorrealista, então eu não quero atores já formados e tal. Então, em São Paulo era todo o elenco... quase ninguém era ator. (João das Neves, 2016).

Percebe-se a existência de aproximações da montagem com esta estética a partir do momento que ela tinha também uma perspectiva ética de atuação a partir de um contexto social específico. De acordo com o cotejamento do programa e as entrevistas que foram realizadas, estima-se que no elenco de 37 pessoas, pelo menos sete eram atores profissionais. O restante era dividido entre estudantes de teatro e não atores, um número consideravelmente elevado quando comparados às experiências teatrais inseridas dentro da lógica do mercado. A mesma proposta de formação de não atores acompanhou o diretor ao longo de toda a sua carreira, contribuindo para a formação de muitos artistas das classes populares.

Durante a pesquisa, foram entrevistados 18 atores que participaram das montagens do Rio de Janeiro e de São Paulo. A maioria desses atores continuaram na carreira teatral, outros foram para a Rede Globo de Televisão e outros encerraram a carreira pouco anos depois de sua participação na montagem. Não por coincidência, estes últimos eram os atores oriundos das classes trabalhadoras, selecionados através da realização de testes da cidade de São Paulo.

Mesmo se tratando de uma montagem em que o povo era o protagonista e não contava com personagens de destaque, Marina Euzébio, que nunca tinha atuado antes, conseguiu se sobressair e chamar a atenção da crítica. Com sua atuação em *O Último Carro* ela alcançou reconhecimento da classe artística e seus colegas de elenco, além de ser considerada a revelação do espetáculo. Um dos objetivos deste artigo será entender como ela reconfigurou esta experiência a partir do momento da entrevista.

Um desafio metodológico para a interpretação da entrevista de Marian Euzébio: como ressignificar uma entrevista a partir da arte da escuta?

Marina Euzébio nasceu dia nove de agosto de 1953, na maternidade Leonor Mendes de Barros. Três anos depois, seu pai comprou uma casa no Jardim Panorama, bairro que abriga uma favela e o luxuoso Complexo Residencial Cidade Jardim. Ela teve sete irmãos e se considerava uma adolescente rebelde. “Na vida adulta, até que eu não fui rebelde, não. Não dava. Não podia. Eu tinha que me concentrar. Então ficou difícil ser rebelde. Mas quando era jovem era rebelde, sim. Fugia, falava que ia na casa da amiga e ia para os bailes. Isso é rebeldia, né?” (Marina Euzébio, 2018). Ela afirma que a atitude “rebelde” teve fim quando adentrou na vida adulta e precisou cuidar de sua primeira filha.

Aos 14 anos Marina Euzébio ingressou no mundo do trabalho como empregada doméstica. Posteriormente trabalhou em uma empresa de pregadores, em uma gráfica, uma companhia de ônibus e depois como cozinheira. Após a sua experiência como atriz, voltou a trabalhar em um hospital. Tratava-se do hospital Santa Paula, onde ela entrou como recepcionista e terminou como encarregada de compras e cobrança. Começou a fazer o curso de enfermagem, mas não conseguiu concluir porque a instituição entrou em crise e todos os funcionários foram despedidos. Com o conhecimento que adquiriu, começou a trabalhar como cuidadora de idosos e atualmente ainda exerce a profissão. Quando perguntada sobre a relação com o trabalho, ela foi enfática:

Eu sempre gostei de tudo que eu fiz na vida. Eu não me lembro de não ter gostado de alguma coisa. Eu sempre me adaptei a tudo. Claro que eu tive uma paixão muito grande. Claro que eu me realizei como atriz, como eu te falei, eu gostava, amava, mas como não deu pra continuar... (Marina Euzébio, 2018).

É interessante observar que, mesmo não seguindo a carreira de atriz, ela entende que teve, em outros trabalhos, o mesmo desempenho positivo que conseguiu no teatro: uma experiência acima da média, potencializada por sua capacidade de observação, que contribuiu para todos os trabalhos que desempenhou ao longo de sua vida, de acordo com sua narrativa.

No seu contrato atual, ela não tem vínculo empregatício, mas também não trabalha por diárias. Um exemplo claro da informalidade das relações trabalhistas brasileiras que nos últimos anos tem alcançado índices consideráveis. Diante da singularidade do seu posto de trabalho, foram necessários alguns dias de conversa para o agendamento da entrevista. Como Euzébio tinha um horário de trabalho extenso, suas tardes e noites estavam sempre ocupadas. No período da manhã ela costumava dormir para descansar da noite de sono que havia perdido no dia anterior. Ela entrava no trabalho às 18h e saía às 8h30min do dia seguinte.

Todo o processo de preparação para a entrevista foi permeado por eventos singulares. O primeiro contato com Marina Euzébio se deu através de sua filha Mônica Euzébio, localizada através da rede social Facebook. Euzébio foi uma das poucas trabalhadoras localizadas para a entrevista. Existia uma questão temporal latente, já que a peça esteve em cartaz há mais de 40 anos. Com a passagem do tempo, alguns haviam falecido, mas outros simplesmente não puderam ser localizados diante de sua ausência do cenário artístico cultural. Euzébio foi uma exceção.

Enquanto artistas entrevistados que continuaram a carreira lidavam com o processo de entrevista de forma natural, para ela, esse processo foi percebido como um evento completamente atípico. Pessoas pertencentes ao mundo artístico com frequência possuem um discurso articulado e que já foi contado em diversas ocasiões na cena pública. No caso de Euzébio, ainda que tivesse uma personalidade expansiva, conceder uma entrevista não era algo corriqueiro pelo fato de não ter ocorrido com frequência ao longo de sua vida.

Nas conversas iniciais foi necessário encontrar horário compatível com a sua rotina de trabalho. A entrevistada solicitou que o encontro fosse no início da tarde ou em alguma sexta-feira, seu único dia de folga durante a semana. No processo de negociação, Euzébio propôs um encontro pela manhã, depois de retornar no trabalho, ou mesmo à noite, disposta a conversar com sua chefe e solicitar se poderia entrar mais tarde no trabalho no dia da entrevista. Por fim, foi possível agendar em um horário que não exigiria maiores esforços de sua parte.

Um aspecto interessante sobre esse processo era a vontade visível de Marina Euzébio pela realização da entrevista. Até esse momento, eu desconhecía a importância do evento em sua trajetória, mas o processo foi se desenhando em um formato não convencional. O entusiasmo e a vontade explícita da narrativa foram muito perceptíveis em Marina Euzébio.

Ela foi a primeira trabalhadora participante da montagem que foi entrevistada. Com base nos outros depoimentos recolhidos até aquele momento, era esperado que ela discorresse sobre as tensões de classe dentro da montagem, a repressão da ditadura, a presença de Luiz Inácio Lula da Silva na apresentação do espetáculo ou mesmo a presença das classes populares como público da montagem, fruto da parceria com as Comunidades Eclesiais de Base. Nenhum desses aspectos foi mencionado por ela durante a entrevista. As questões que a conectavam com a montagem passavam por questões mais individuais e subjetivas.

Diante desse cenário, a reflexão proposta por Alessandro Portelli no livro *História Oral como arte da escuta* foi fundamental para realizar e interpretar esta entrevista. Suas contribuições teóricas e metodológicas sobre como tratar depoimentos permitiu muitas outras apropriações da entrevista. É verdade que a História Oral é a arte da escuta, mas muitas vezes entrevistadores podem escutar apenas elementos que justifiquem a tese central de sua pesquisa. É preciso estar aberto para os cambiamenti de percurso que

modifiquem o trajeto inicial e legitimar também as necessidades narrativas dos sujeitos entrevistados.

Mesmo quando o diálogo permanece dentro da agenda original, os historiadores nem sempre estão cientes de que certas perguntas precisam ser feitas. É comum, aliás, que as informações mais importantes se encontrem para além daquilo que tanto o historiador quanto o narrador consideram historicamente relevante. (Portelli, 2016, p.10).

O desfecho da entrevista foi exatamente o entrecruzamento entre as expectativas – de ambos os lados – e a própria narrativa em si. De um lado, existia a demanda de uma pesquisadora que gostaria de investigar as relações entre arte e política em uma montagem teatral. De outro, uma trabalhadora que queria narrar o sucesso em obteve como atriz. Como resultado desse encontro, surgiu uma narrativa contra hegemônica que mostrava mais a importância do evento na vida do entrevistado do que o próprio evento. A entrevista se tornou um elemento que permite compreender mais a trajetória de Maria Euzébio do que o próprio espetáculo, mas não apenas isso. A entrevista mostra também o quanto a proposta de João das Neves de montar um espetáculo com atores das classes populares modificou de maneira diferente cada um dos que a integrou. Esse foi o eixo interpretativo para este artigo.

A atenção à importância da experiência pessoal para além da memória coletiva também é ressaltada na análise de Alistair Thomson, que buscou compreender como a memória dos soldados das classes trabalhadoras australianas se enquadrava na memória nacional construída sobre os Anzacs (Forças Armadas da Austrália e Nova Zelândia). Ele procurou compreender a narrativa dos sujeitos apesar da lenda criada em torno no evento. Ainda que a montagem de *O Último Carro* não tivesse a força de uma memória de guerra nacional, a sua presença da cena pública engendrou memórias a formas de se perceber a cultura brasileira daquele período. Quase todas eram relacionadas à noção de resistência à ditadura militar, a polêmica com a presença das classes populares em cena e a interpretação realista, elementos que não foram centrais na narrativa de Euzébio.

As imagens e linguagens disponíveis usados pelo público nunca se encaixam perfeitamente às experiências pessoais e há sempre uma tensão que pode ser manifestada através de um desconforto latente, da comparação ou da avaliação. Portanto, os relatos coletivos que usamos para narrar e relembrar experiências não necessariamente apagam experiências que não fazem sentido para a coletividade. Incoerentes, desestruturadas e, na verdade, ‘não-relembradas’, essas experiências podem permanecer na memória e se manifestar em outras épocas e lugares – sustentadas talvez por relatos alternativos – ou através de imagens menos conscientes. Experiências novas ampliam constantemente as imagens antigas e no final exigem e geram novas formas de compreensão. (Thomson, 1997, p. 56-57).

Essa reflexão de Thomson permite compreender como cada evento é lido e percebido de acordo com o lugar social de cada entrevistado. Em um país desigual como o Brasil, os marcadores sociais de diferença são fundamentais para a compreensão de uma narrativa memorialística. Euzébio ampliou as imagens construídas pela montagem e fomentou novos olhares para a peça e para a inserção das classes populares na montagem. Ao invés de construir narrativas sobre os fatos já conhecidos relativos à montagem, ela agregou um outro elemento de fundamental importância para a montagem: como uma vida pode ser modificada por uma obra de arte? Para o pesquisador, as perguntas foram outras: como construir um espaço de escuta para narrativas não hegemônicas? Como legitimar e interpretar o desejo narrativo do outro?

A entrevista ocorreu dia 28 de julho de 2018, depois de algumas semanas de organização. Tratava-se de uma entrevista temática inserida dentro de uma pesquisa de doutoramento sobre a presença das classes populares na montagem de *O Último Carro*. Realizada a partir de um roteiro semiestruturado e utilizado com todos os atores entrevistados, a entrevista foi feita na casa da filha da entrevistada e existiu um cenário pensado para a entrevista, uma espécie de organização familiar para esse momento. A família de Euzébio, composta pela filha, genro e duas netas, também esteve presente durante uma parte do processo.

Boa parte do que havia sido dito na entrevista foi repetido em uma conversa informal junto de sua família. Era uma espécie de prolongamento da entrevista, uma forma de estender o tempo e reviver mais uma vez aquela experiência singular em sua vida. As histórias pareciam já conhecidas pela filha e pelo genro, mas eram recontadas agora na presença de uma desconhecida que sabia sobre o que ela estava falando, e, assim como ela, legitimava a existência daquele espetáculo. Uma das hipóteses interpretativas para esse forte desejo narrativo é o fato de Euzébio não ter muitas pessoas com quem partilhar essa experiência em sua vida cotidiana.

Quando abandonou a carreira de atriz, perdeu o contato com o universo artístico e guardou para si essas informações. Ainda que narrasse a sua experiência para familiares nos momentos festivos, como foi relatado na entrevista, trava-se de uma experiência ocorrida 40 anos atrás e seus interlocutores provavelmente não conseguiam dimensionar o sucesso da peça e de sua interpretação.

Em alguma medida, deixar de ser atriz significou para ela retornar a sua classe de origem. Era voltar para um lugar onde o acesso a manifestações artísticas é quase sempre negado. Não se tratava de voltar para um lugar físico, pois mesmo durante a montagem ela continuou morando na periferia, mas voltar para um mundo onde as demandas da vida material se colocam em primeiro lugar. Diante da falta de audição com quem partilhar a sua vivência ao longo dos anos, a entrevista se tornou algo maior porque fazia referência a sua experiência e não necessariamente ao espetáculo.

Para Euzébio, não era apenas uma entrevista. Era a possibilidade de narrar um evento que modificou a sua trajetória. Esse “evento” – a sua experiência como atriz –,

por sua vez, modificou a forma como ela percebeu o próprio espetáculo. Para a maioria dos atores entrevistados, *O Último Carro* era mais um espetáculo de suas carreiras. Um espetáculo importante, mas apenas isso. Para Euzébio, o espetáculo era a realização de um sonho que tinha grande probabilidade de nunca acontecer: ser atriz.

Para interpretar alguns aspectos da entrevista, tomou-se novamente como referência Thomson, especificadamente o seu conceito de composição. O autor o utilizava para descrever o ambíguo processo de construção de reminiscências, trabalhando com a ideia de que elas variam de acordo com as alterações sofridas por nossa identidade. “Ao narrar uma história, identificamos o que pensamos que éramos no passado, quem pensamos que somos no presente e o que gostaríamos de ser” (Thomson, 1997, p. 57). Na entrevista com Euzébio tais elementos se entrecruzam e é possível observar que ter sido atriz em um determinado momento do passado fomentou sonhos e decepções, mas também o impulso vital de rememorar o passado e viver o presente. Ou talvez viver o futuro, onde ela afirma com grande convicção que será atriz em uma próxima vida.

Múltiplas temporalidades se encontram para tornar coerente o presente da narrativa: “[...] nossa identidade molda nossas reminiscências; quem acreditamos que somos no momento e o que queremos ser afetam o que julgamos ter sido” (Thomson, 1997, p. 57). No caso de Euzébio, ela se lembrou do período em que foi atriz com muito contentamento. As condições materiais não permitiram que continuasse na carreira por muito tempo, mas como ser atriz era seu maior sonho, isso fez com que essa experiência passada, ainda que interrompida, atribuísse muitos significados ao presente e ao futuro.

No momento em que fez o teste para a peça, trabalhava como cozinheira na clínica Dom Bosco, na Vila Prudente. Tinha 24 anos e soube da seleção pelo filho de uma colega de trabalho. Mesmo sem qualquer contato com o mundo do espetáculo, sequer havia frequentado um teatro como espectadora, teve coragem de se inscrever no teste. “Sempre tive muita vontade de ser atriz, vish, desde pequena. E a mãe dele trabalhava comigo na clínica e ele foi lá e falou que fazia teatro e eu me empolguei. Aí eu falei: era a minha vontade, eu sou louca pra fazer teatro. Eu quero ser atriz” (Marina Euzébio, 2018). Euzébio foi selecionada para fazer a personagem Zefa, mendiga que abria a peça ao lado do diretor João das Neves, que também atuava como ator e interpretava o personagem Zé. Em sua performance no teste, agiu com irreverência avisando ao diretor que gostaria muito de fazer a personagem Zefa e atuar com ele.

De acordo com sua narrativa, ficou muito feliz quando Neves anunciou, dias depois, que a personagem seria feita por ela. Um elemento singular é que ela lembrou que já tinha visto pela televisão algumas cenas da peça no ano anterior ao teste. Tratava-se de um material produzido pelo programa Fantástico, na Rede Globo de Televisão. Foi filmado durante a encenação da peça no Rio de Janeiro e autorizado pelo diretor. Era uma espécie de documentário, com trechos filmados para o formato televisivo. Não era uma filmagem da peça sendo encenada, mas um novo material, que se aproximou mais da linguagem televisiva do que do teatro.

No Fantástico passou um pedaço da peça, mostrando os atores e um dia (eu nunca vejo televisão) mas naquele dia eu estava na sala assistindo com o meu pai e eu vi um pedaço. E naquela época, eu, nossa, maluca, né? Ai, eu quero ser atriz, quero ser atriz, um dia vou ser atriz. Aí eu vi um pedaço da cena. Era dentro do trem. Aí eu falei: ‘queria tanto trabalhar em teatro’. Eu fiquei olhando passando assim... Querida tanto ser atriz. Tanto. E depois que eu descobri, que eu fui fazer o teste, que eu passei, quando eu vi o cenário, eu falei: ‘Meu Deus. Eu não acredito que eu vi essa cena anos atrás’. A cena que eu vi, eu acabei fazendo. Foi a coisa mais louca, né? Até hoje lembro disso falando, meu Pai!!! Que o destino estava me informando, né? No caso eu profetizei isso, né? Mas foi legal. No caso, eu amei fazer. Sinto saudade de tudo isso porque eu amo atuar. Claro que mais em comédia do que drama. Não que eu não seria boa no drama, eu seria. Mas eu prefiro comédia, fazer rir, entendeu? Mas está tudo bem! Sinto saudades de tudo. Mas tá bom. (Marina Euzébio, 2018).

Essa narrativa permite descortinar algumas possibilidades interpretativas: i. o desejo antigo pela profissão; ii. a dimensão da profecia; e iii. a positividade com relação ao presente. No que tange ao desejo pela profissão, Marina Euzébio retoma esse assunto em vários momentos da entrevista. Existia uma crença de que um dia pudesse vir a fazer teatro, ainda que não conseguisse visualizar como se daria esse encontro com o mundo artístico. Em toda a entrevista, demonstrou ter grande admiração por João das Neves, que provavelmente foi alimentada pelo fato de ela entender que ele contribuiu para a realização de seu sonho.

É interessante a interpretação de Marina Euzébio sobre o momento em que, no dia do primeiro ensaio, viu o cenário da peça ao vivo. A cena na televisão havia sido marcante, entende ela, porque fora uma premonição do futuro. Para ela, o destino já estava indicando o que aconteceria na sua vida nos anos seguintes. Ela fala com entusiasmo sobre o passado, mas parece lidar de forma objetiva com o fato de não ter seguido a carreira artística.

Essa “premonição” narrada por Euzébio permite retomar a reflexão de Portelli e compreender que os desvios de rota podem ser, muitas vezes, mais interessantes que o trajeto original. “A agenda do historiador deve corresponder à agenda do narrador; mas o que o historiador quer saber pode não necessariamente coincidir com o que o narrador quer contar. Como consequência, toda agenda da pesquisa pode ser radicalmente revista” (Portelli, 2016, p. 10). Ainda que explique sobre a importância do espetáculo, que foi exibido em rede nacional durante o horário nobre, a chave explicativa dessa experiência está mais relacionada ao próprio sujeito e à importância desse evento em sua vida e seus desdobramentos. Entender como Euzébio entendeu esse evento permitiu visualizar essa importância. O espetáculo deixou de ser o eixo da entrevista e a transformação que ele operou em sua vida tornou-se o eixo central de sua reflexão.

Quando perguntada sobre a sua relação com a personagem Zefa, ela foi enfática ao afirmar que rapidamente se identificou. “Porque ela era engraçada. Era uma pessoa simples de tudo, né? E ao mesmo tempo inteligente, a danada. Ela era esperta, né? Sorridente, carismática. Então aquilo já entrou dentro de mim. E me apaixonei de um jeito que peguei ela mesmo. Nossa! Maravilhosa. Saudades!” (Marina Euzébio, 2018). Ela afirmou que o processo de laboratório foi muito importante, mas que no primeiro dia já tinha “capturado” a personagem. Tinha uma visão muito positiva de Zefa e reconhecia nela uma inteligência para lidar com as questões da vida prática com humor e tenacidade. Foram usados muitos adjetivos para descrever a experiência enquanto atriz, sua personagem e atuação.

Euzébio afirma que “na época todo mundo falava que eu ia ser uma revelação, essas coisas, né? E fui, graças a Deus!” Essa posição foi compartilhada pela jornalista Tânia Pacheco, na reportagem sobre a premiação de *O Último Carro* na categoria Arte Não Catalogada da Bienal. “Na montagem paulista, o destaque é Marina Euzébio, uma cozinheira de hospital que João descobriu. Sua Zefa (a mendiga que abre o espetáculo, ao lado do ator/diretor) mostra uma garra e um instinto teatral dificilmente encontrados numa estreante” (Pacheco, 1977). A repercussão na crítica auxilia na compreensão da memória de Marina Euzébio sobre a sua atuação. No campo artístico circulou a opinião de que a atriz iniciante conseguiu uma interpretação diferenciada. Muitos de seus companheiros de cena também lembraram do sucesso da mendiga Zefa durante as entrevistas. Ao observar que a maioria das críticas escritas na época privilegia a dimensão do coletivo em detrimento do individual, ser reconhecida por seu trabalho cênico contribuiu para a imagem que ela construiu de si mesma. Diante de seu reconhecimento artístico, uma questão fundamental é compreender as razões pelas quais desistiu da carreira.

Depois da peça, Euzébio explicou que voltou com o ex-marido, o que dificultou ainda mais sua relação com o teatro. “É porque era assim. A gente voltava, eu engravidava, ele ia embora. Eu engravidava... sabe aquela coisa? A Mônica foi volta. [quando retornou com a relação]. A Paloma foi volta também. Acabava de ter o filho, ele ia embora” (Marina Euzébio, 2018). Segundo sua narrativa, ele não gostava de sua carreira como atriz e, por isso, ela a abandonou temporariamente. Quando se separaram novamente, ela conseguiu retomá-la e se inseriu em alguns espetáculos.

Na narrativa, ela descreveu alguns trabalhos que realizou após *O Último Carro*. Enfatizou principalmente as peças infantis, mas conseguiu também algum espaço no cinema e na televisão. Posteriormente, teria ficado impossível conciliar a profissão com as demandas da vida material de uma mãe que cuidava sozinha de três filhas pequenas. Quando foi perguntada sobre as razões para não continuar no teatro, explicou as motivações para a decisão.

Eu estava fazendo *O Leiteiro e a Menina Noite*, muito boa a peça. Foi o Bahia que dirigiu a gente. Ele era o diretor. E a produtora que estava patrocinando a peça

não pagava ninguém. E eu tinha minhas filhas pequenas. Paloma era bebê. Bebê não. Cinco anos pra mim é bebê! Aí ela não pagava e a gente trabalhando de graça. Inclusive nessa época eu comecei a trabalhar de diarista pra poder continuar, né? Tava fazendo de graça o teatro e então eu tinha que ter alguma coisa pra ganhar o dinheiro fora. E um dia eu levei as três para ver a peça porque era infantil. Aí elas pediram lanche e eu pedi pra produtora o pagamento e ela falou que não tinha dinheiro no caixa. Eu falei: ‘olha, estou saindo fora na peça’. E larguei a carreira e acabou mesmo. Eu nunca mais fiz. É minhas filhas, eu tenho que sustentar. E larguei a carreira. Eu fui pela razão, não pelo sentimento. Mas dói, né? Claro! Até hoje, né? Nossa, a paixão da minha vida era atuar. (Marina Euzébio, 2018).

Depois do evento narrado por Euzébio, ela nunca mais voltou a atuar. Mesmo quando suas filhas cresceram, não teve vontade ou oportunidade de retomar a carreira. Interessante observar que a estabilidade financeira alcançada como atriz durante a temporada de *O Último Carro* não se repetiu posteriormente. Aquela tinha sido também uma situação atípica em sua breve carreira como atriz. Enquanto participou na montagem – a peça esteve em cartaz em São Paulo por aproximadamente um ano – teve a sua carteira assinada. De acordo com as entrevistas realizadas com os outros atores da montagem e a análise da documentação, a remuneração era um pouco maior do que o salário-mínimo da época, que naquele momento tinha o valor 1.106,40 cruzeiros.

Ainda que Euzébio sempre tivesse trabalhado na informalidade e em empregos precarizados, a carreira de atriz – com exceção do período em que participou do espetáculo *O Último Carro* – conseguiu se mostrar ainda mais incerta. Além de não conseguir direitos trabalhistas e estabilidade de trabalho no campo artístico, as oportunidades eram ainda mais reduzidas do que no mundo do trabalho precarizado, no qual ela ainda conseguira extrair uma renda a partir de suas habilidades já mencionadas.

É importante reiterar também que existe uma dimensão estrutural que impõe dificuldades para que pessoas oriundas das classes populares consigam acessar o mundo artístico, ainda mais quando mães e negras. Nesse momento, provavelmente o encantamento com a carreira de atriz se esvaiu um pouco, ainda que ela reiterasse que atuar era a paixão da sua vida.

Essa reflexão não tem por objetivo desvalorizar a ação de João das Neves em inserir as classes trabalhadoras nos palcos, mas entender que se trata de uma questão estrutural do panorama artístico-cultural de difícil modificação. De todo modo, a entrada de Maria Euzébio no espetáculo deixou marcas significativas em sua trajetória, contribuindo para a realização do seu sonho e a ampliação de sua visão do mundo.

Considerações Finais

A narrativa desse momento foi permeada por expressões como “eu fui feliz”, “melhor coisa do mundo”, “eu amava”, “me realizei”, “saudades” e a entrevista é atravessada por sentimentos de gratidão por sua participação na montagem, pela sua carreira e por aquele momento do passado. O foco da entrevista não foi o espetáculo, mas revelou algo essencial no que tange a arte da escuta. Um olhar atento e uma escuta que legitime os desejos narrativos do entrevistado pode ofertar elementos preciosos na compreensão do outro. A entrevista de Marina Euzébio é um exemplo da importância da História Oral na valorização das experiências pessoais que compõem a multiplicidade de vozes que narram cada evento histórico.

Esta interpretação não remete apenas à narrativa construída, mas pode ser percebida no contato inicial, na escolha para o local da entrevista e na organização de toda a família para esse momento. A grande contribuição da História Oral para este tipo de análise é entender a relação do sujeito com o passado, mas não reduzir sua vida a ele. Ainda que essa experiência tenha sido marcante em sua trajetória, Euzébio reinventou outra forma de estar no mundo, através de sua relação com o trabalho, com a família e as opções que a vida material lhe permitiu. Existia, sem dúvida, um encantamento com aquele momento, mas existia também contentamento com a vida presente e a satisfação por ser uma mulher que sempre esteve disposta a aprender e que obteve sucesso em todas as tarefas que executou.

Diante da realidade material concreta que a impediu que prolongar sua carreira, restou ainda desejo de concretização desse sonho para o futuro, ainda que muito distante, de acordo com sua própria narrativa: “Nossa, a paixão da minha vida era atuar. Foi assim... nossa! E é isso. A coisa melhor do mundo, meu Deus. Ai Deus meu! Na outra vida vou voltar e vou ser atriz. Vou ser atriz” (Marina Euzébio, 2018).

Referências

- FABRIS, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* São Paulo: Edusp: Fapesp, 1994.
- HABERT, Nadine. *A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. São Paulo: Ática, 1992.
- HENRIQUE, Marília Gomes. *O realismo-encantatório de João das Neves*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Unicamp, Campinas, SP, 2006.
- GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de (Coord.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC SP, 2009.
- MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- MORAIS, Dênis de. *Vianinha: cúmplice da paixão*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Proposta Editorial: Secretaria de Estado da Cultura, 1982.

NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar (1964-1980)*. Tese (Livre Docência em História do Brasil Independente) – USP, São Paulo, SP, 2011.

NAPOLITANO, Marcos. *1964: história do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.

NEVES, João das. *O Último Carro: anti-tragédia brasileira*. Rio de Janeiro: Grupo Opinião, 1976.

PAMUK, Orhan. *O museu da inocência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PACHECO, Tânia. João das Neves. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 11, 14 out. 1977.

PORTELLI, Alessandro. *História oral como a arte da escuta*. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

THOMSON, Alistair. Reconstituo a memória: questões sobre a relação entre a História Oral e as memórias. *Projeto História*, São Paulo, n. 15, p. 51-84, 1997.

VIANA, Hilton. Teatro. *Diário da Noite*, São Paulo, p. 8, 13 ago. 1977.

Fontes orais

EUZÉBIO, Maria [67 anos]. [jun. 2018]. Entrevistador: Natália Batista. São Paulo, SP, 28 jun. 2018.

NEVES, João [84 anos]. [jan. 2016]. Entrevistador: Natália Batista. Lagoa Santa, MG, 2 jan. 2016.

Recebido em 31/10/2021

Versão final reapresentada em 18/02/2022

Aprovado em 07/05/2022

Fonte de financiamento: nada a declarar.

Conflitos de interesse: nada a declarar.