



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

ROBERTO LÚCIO CAVALCANTE DE ARAÚJO

**O TRIÂNGULO DE CERES: METODOLOGIAS FUNDAMENTAIS
PARA FORMAÇÃO DE ATORES EM SALVADOR**

v. 2

**SALVADOR
2010**

ROBERTO LÚCIO CAVALCANTE DE ARAÚJO

**O TRIÂNGULO DE CERES: METODOLOGIAS FUNDAMENTAIS
PARA FORMAÇÃO DE ATORES EM SALVADOR**

v. 2

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Teatro.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Jacyan Castilho de Oliveira

**SALVADOR
2010**

Escola de Teatro - UFBA

Araújo, Roberto Lúcio Cavalcante de.

O triângulo de Ceres: metodologias fundamentais para formação de atores em Salvador / Roberto Lúcio Cavalcante de Araújo. - 2010. 450 f. il.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Jacyan Castilho de Oliveira.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2010.

1. Atores - Formação. 2. Representação teatral. 3. Teatro - Estudo e ensino. I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. II. Oliveira, Jacyan Castilho de. III. Título.

CDD 792.028092

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	12
2. CHUVA DE ARROZ, TRIGO E MILHO	18
2.1 O GRÃO DE OURO (Biografia de Harildo Déda)	23
2.2 PÃO PARA TODA OBRA (Metodologia de Harildo Déda)	31
2.3 COMO ARROZ INTEGRAL (Biografia de Hebe Alves)	45
2.4 ARROZ DOCE E CANELA (Metodologia de Hebe Alves)	54
2.5 A MOENDA DO MILHO (Biografia de Meran Vargens)	68
2.6 FORMANDO ONDAS PELO MILHARAL (Metodologia de Meran Vargens)	77
3. O CELEIRO	84
3.1 O GRÃO DE MOSTARDA (Discípulos de Harildo Déda)	87
3.2 PROVISÕES PARA O INVERNO (Processo Pedagógico de Harildo Déda)	99
3.3 ESPECIARIAS (Discípulas de Hebe Alves)	104
3.4 FLORES E FRUTOS (Processo Pedagógico de Hebe Alves)	114
3.5 BROTOS DE BAMBU (Discípulos de Meran Vargens)	124
3.6 ESPIGAS E PAPOULAS (Processo Pedagógico de Meran Vargens)	140
4. LUDI CERALIS	148
5. CONCLUSÃO OU AS SEMENTES	164
REFERÊNCIAS.....	182
APÊNDICES.....	193
ANEXOS.....	199

ANEXOS

ANEXO A – Entrevista N.º 01

Harildo Déda

Roberto Lúcio: Entrevista com Harildo Déda – a segunda. Dia 29 de abril de 2010, 11 horas, Escola de Teatro. Harildo, obrigado por mais essa entrevista. Agora, a minha curiosidade reside sobre dois pontos. Você, na sua relação viva, dinâmica, com os atores/as atrizes. Da outra vez em que conversamos você me falou de toda uma trajetória. E nós paramos, precisamente, quando estava iniciando o seu trabalho, principalmente frente à Companhia de Teatro da UFBA, com aqueles trabalhos memoráveis e com aquelas relações sabidas, assim, com atores/atrizes de muita importância na cidade. Fora isso, todo o seu trabalho como professor em sala de aula na Escola de Teatro. Juntando todas essas experiências, passado todo esse tempo, esse montão de gente que foi conhecendo, trabalhando junto, o que você responderia sobre como começar com o ator? Por onde?

Harildo Déda: Olha, me ocorre aqui que há muito tempo que eu não tô começando com ator. Eu pego já com uma certa formação porque a mim interessa mais o ator já... Preparar o ator para a cena, não preparar o ator como uma preparação sua, de corpo, de voz.

R.L.: Para o ofício.

H.D.: Mas preparar o ator para a cena. E nesse sentido a minha preocupação maior... Eu acho que o primeiro passo... É muito difícil, pra mim, falar sobre isso, mas enfim. Eu tô com boa vontade. Nesse sentido, começando com o ator – já com uma preparação...

R.L.: Prévia.

H.D.: Prévia. De liberação. Essa coisa toda, do corpo. A mim interessa começar a partir do texto. E começar a partir do texto é entender o texto, e como esse texto vai significar para a pessoa que está dizendo.

R.L.: Quando você se refere a texto, nesse contexto, você está se referindo a texto dramático?

H.D.: Ao texto dramático. Ou não, eu posso pegar um Guimarães Rosa, ou posso pegar uma poesia, ou posso pegar um soneto de Shakespeare, e transformá-lo em texto dramático a partir da experiência, do que aquilo vai significar pra pessoa que está fazendo. O importante nisso tudo é: primeiro o texto; segundo a pessoa/o veículo para esse texto. Então, pra mim, é importante a pessoa descobrir o que é que aquele texto significa para si. E como fazer aquele texto. Nada mais do que empregar Stanislavski, de uma certa forma, sem chamar atenção pra dizer que é Stanislavski.

R.L.: Entendi. Ao fazer isso, ao estabelecer essa relação com esse ator/essa atriz, você não “perde tempo de conversar sobre isso”, que é Stanislavski?

H.D.: Não, não.

R.L.: Você se lança ao trabalho.

H.D.: Porque isso vai se tornar uma coisa racional, de racionalizar. E eu não quero, não faz parte do meu propósito racionalizar o texto, racionalizar a aproximação do ator em relação ao trabalho que ele vai fazer.

R.L.: Por que, Harildo?

H.D.: Porque eu acho que... Alguém já me disse isso, eu já perdi quem foi que me disse – um dia desse eu andei repetindo... *(Toca o telefone. Pausa.)* Essa coisa: ator pensa em casa. Quando chega pra fazer o trabalho, ele não pensa. Faz. Ele se lança e faz. Quer dizer, a razão, o trabalho da razão é feito em casa, enquanto ele tá estudando o texto, enquanto ele tá lendo. Mas no ensaio, no momento de fazer...

R.L.: Ele junto, ali, com você?

H.D.: Comigo. Ele vai e faz. Ele se joga.

R.L.: Então, haveria na razão algum componente que você acha que impede o fluxo dessa relação ali?

H.D.: Acho sim. O raciocinar sobre, freia o trabalho do ator. O trabalho da pessoa. É muito difícil esse trabalho de ator, é um negócio muito chato. Você tem que se desnudar, você tem que estar... A palavra é essa mesmo: desnudar. Sem roupa, pra se jogar e pra se apresentar – você próprio. E é muito difícil você se apresentar – você próprio. Então você tem que ter todo o cuidado pra que essa pessoa se sinta segura, pelo menos pra poder fazer esse trabalho – que é o desnudar-se. Ator já é tímido, por natureza, não sei por quê. Não me pergunte por quê; mas acho que é.

R.L.: Um grande paradoxo.

H.D.: É. Talvez por isso mesmo. Por ser tímido, ele quer se apresentar. Então, por natureza, a gente tem que ter todo cuidado pra que essa pessoinha se apresente. Se apresente tal como nasceu. Pra poder fazer esse trabalho.

R.L.: Você reconhece, com esse tempo que passou, com a maturidade nesse seu ofício, que tem mais cuidados hoje em dia? Ou se depara com as mesmas dificuldades de antes?

H.D.: Você fala do meu trabalho pessoal de ator?

R.L.: Não. Você conduzindo essas delicadezas, esses desnudamentos.

H.D.: Eu acho que a tentação é dizer: não, eu ganhei experiência e tô fazendo melhor, tô procurando fazer melhor. Mas eu acho que esse melhor ganha um grau de sofisticação que vai

dificultando cada vez mais. E é bom isso. Eu digo sempre pra os alunos: se o teatro não servir pra nada, serve pra um autoconhecimento. E esse autoconhecimento serve pra mim mesmo, como professor.

R.L.: Entendo. Por tabela, você se observa.

H.D.: Eu já me observo e já começo a ver... Eu digo sempre: devagar que eu tenho pressa. Então, essa coisa que... Não é meu, isso é coisa lá dos “zen”. Então esse preparar-se, “fazer e refazer fazem um só mister” – já dizia o poeta. Então, esse refazer é um recomeço mais sofisticado.

R.L.: Eu fico especulando uma coisa: que você, muito provavelmente, deve encontrar em muitos atores, em muitas atrizes – já que boa parte dessa gente com quem você trabalha já é experimentada, tem vivência. Eu fico pensando que você deve encontrar neles muita resistência. Muita racionalidade.

H.D.: Isso tem.

R.L.: Como é que você faz pra ultrapassar isso, amolecer essa resistência? De que meio você se utiliza, Harildo? Você conversa, explicita, fala pra o sujeito?

H.D.: Eu não gosto dessa coisa de conversar. Não. É fazer. É a partir do texto. A partir do texto, encontrar a forma de chegar àquela pessoa e não àquele outro. Porque cada um é diferente. Eu não sei... Intuitivamente, a gente vai chegando. Depois de 49 anos vivendo com esse trabalho de ator, e 30 fazendo trabalho de professor, acho que você vai encontrar uma forma de chegar a cada um. Eu acho que a intuição se abre mais, pra chegar a isso. Existem passos. Por exemplo, você pega um texto de Shakespeare – que eu gosto muito. Então você, vamos dizer, primeiro é aquela coisa, aquela montanha imensa de dificuldade que é dizer aquele texto. Primeiro pra si próprio, pra você entender, depois pra passar pro outro, que é o público.

R.L.: É, tem um grau de dificuldade inegável.

H.D.: É. Inclusive os tradutores fazem mais, né, pioram a situação. Eu acho que só três pessoas aqui no Brasil conseguem fazer isso bem, para o ator. Pensando no ator. Bárbara Heliadora, que conserva o verso, conserva a estrutura de verso do Shakespeare e pensa no ator. Millôr, que pensa no ator e no público. E em termos de poesia, eu digo uma obra assim completa, tem Manoel Bandeira fazendo *Macbeth* – que é maravilhosa a tradução de *Macbeth* de Manoel Bandeira! Nelson Araújo, com o próprio *Macbeth*, e Ivo Barroso traduzindo os trinta sonetos de Shakespeare – isso é uma beleza, muito bem feito. Eles são uma obra à parte, uma obra prima à parte. Além Shakespeare. Então, o que eu tava dizendo é que a gente tem que desbastar esse texto, como eu digo. Desbastar esse texto pra que ele conserve sua essência

e pra que você possa entender o que tá dizendo. Você, então, começa a tirar o desnecessário. O aparentemente desnecessário. Adjetivos, advérbios, apostos, parênteses, para aquilo ficar o cerne... “Arrã! É isso que quer dizer isso! Essa montanha de coisa... Ser ou não ser, eis a questão. Pois que é mais nobre”... Tudo se resume a ser ou não ser. Mas aí a gente vai vendo: “Ser ou não ser, eis a questão. Pois que é mais nobre”... Aposto do aposto. E vai, vai: “Dormir, sonhar... Ah, é isso: Esse rapaz está à beira de um suicídio? Tá raciocinando sobre isso? Ah, é isso que ele quer dizer? Quantas vezes eu já passei por isso também?” E aí você começa a tornar seu. O texto que era de Shakespeare já passa a ser seu. E, em sendo seu, já vem o (que eu também não digo) famoso “se mágico” de Stanislavski. Se eu fosse, o quê que eu faria? E ainda digo mais – que eu aprendi. Não é tanto se eu fosse, é se você fosse Horácio como é que eu agiria sendo Hamlet? Porque aí estabelece a relação. Tira a ilha. Você não faz mais aquela coisa belíssima, mas que é só pra você, é só você em cena. Você tem que ter o outro e a relação. Porque o importante no teatro é relação.

R.L.: É. Eu tenho muita memória de espectador. Talvez, depois de tudo, o que eu tenha feito melhor até agora é ser espectador.

H.D.: Que ótimo!

R.L.: É. E aí, nessa minha memória, Harildo, eu lembro sim d’eu vendo coisas e percebendo isso: atores que estão na ilha e atores que estão na relação. Dá pra perceber isso.

H.D.: Pois é. A ilha é linda, é lindo, mas fica lá. Você não percebe a relação do ser humano. Na ilha você vê a estátua.

R.L.: É. Tem atores que trocam, trocam, vivamente.

H.D.: Pois é! E o bonito é isso! Porque vai estabelecer uma segunda relação – que é a mais importante – que é a relação do que está acontecendo no palco com o público.

R.L.: Você falava agora há pouco: “eu aprendi”. Sobre o “se”, o “se mágico”. Você aprendeu porque na sua prática, na sua experiência, foi entendendo?

H.D.: Não. Isso eu aprendi com uma mulher chamada Sonia Moore.

R.L.: Ok. Tem endereço certo aí essa lição.

H.D.: Tem, tem. Que eu já vinha me preparando para isso através de Viola Spolin, de Uta Hagen, de... Mais gente. Sempre, sempre, do teatro americano.

R.L.: Por quê?

H.D.: Porque a minha vivência, a minha praia foi através disso.

R.L.: Voltando também a um outro ponto que foi levantado por você agora há pouco. Uma curiosidade mesmo, minha. Por que você gosta tanto desses textos de Shakespeare? O que é

que encontra neles? Que diferencial é esse? Eu tô entendendo que esses textos possibilitam essa relação mais facilmente – que você tanto gosta de ver com os atores. Confere?

H.D.: Sim. Eu acho que Harold Bloom diz naquele livro dele, *Shakespeare: A Invenção do Humano*, que ele é quem realmente inventou o ser humano como nós sabemos que é. E isso me encanta, me encanta muito.

R.L.: Até hoje, Harildo?

H.D.: Até hoje. Por um lado é Shakespeare. Por outro lado é Tchekhov. E aí pronto. Esses autores se completam, nessa visão do homem. E a minha formação é toda assim, humanista, nesse sentido. Então, isso me interessa muito.

R.L.: Eu fico pensando... Um homem de teatro como você, que tem essa mão para conduzir esses atores, essas atrizes nesse desnudamento, e que utiliza o texto dramático como verdadeiro portal - porque uma porta se abre entre vocês. Aí fico refletindo: e esse tão comentado esgotamento do texto, na contemporaneidade, como é que vai ficar para pessoas como você? Porque se diz que os textos hoje não guardam tanta força, tanto estímulo, para o “se”, para levantar circunstâncias. O quê que você me diz disso, hein?

H.D.: De tudo fica um pouco. Eu não me desespero. Não me desespero. E não acho que estou perdido quando vêm essas coisas novas, assim. Não acho que tô perdido. Acho que, ao fim e ao cabo, é o homem que está lá em cima. Então, seja... Gente, eu já vi coisas, ultimamente, belíssimas! O que Aderbal – não consigo me lembrar agora do romance que ele fez... O último...

R. L.: *O Que Diz Moleiro?*

H.D.: É.

R.L.: Ah, eu vi esse espetáculo. Pelo amor de Deus!

H.D.: Gente, pelo amor de Deus!

R.L.: Aquilo era muito bom!

H.D.: É, então! Não é mais texto dramático. Mas, no entanto, é teatro. No momento em que você tá lá e vê, e se vê – que é o que significa teatro – então continua sendo. Continua sendo. E eu fico tranquilo.

R.L.: Por que você enxerga possibilidades nesses novos textos?

H.D.: É. E isso vem desde Bob Wilson, passando por nosso Gerald Thomas. E essas coisas permanecem. Permanecem. E aí eu tô tranquilo. Eu vou achar meu lugar.

R.L.: Agora, quando começa a acionar essas forças criativas no ator, na atriz, em relação a esse texto de trabalho, você se concentra, por exemplo, num período dessa relação, na

sonoridade desse texto, pura e simples? Ou vai para o sentido, a semântica? Como é essa relação com esse texto?

H.D.: A primeira coisa que tem que fazer é ele descobrir o texto. E descobrir para si.

R.L.: O que seria essa descoberta?

H.D.: É torná-lo seu.

R.L.: Apropriação.

H.D.: Apropriação do texto. O texto passa. Não é mais Shakespeare. Tanto que eu não venho com coisa de dizer: “Shakespeare é isso e tal”... Nada. É pegar aquele texto e transformar para si. “Arrã! O que é que isso quer dizer pra mim, e como é que eu digo isso?” Agora, o como eu digo isso é que vem de uma outra parte, que foi o trabalho de dois anos com Alberto D’Aversa, do teatro italiano, que é o teatro da palavra. O dizer. O dizer, da palavra. Então é: Como é que é dito isso? De que forma se diz isso? Esse texto que descobri para mim, como é que eu digo? Como é que eu transformo pra você ouvir. Então, entra a sonoridade da palavra. Aí já se pode colocar os apostos e os adjetivos na história.

R.L.: Isso implica no conhecimento da língua.

H.D.: Ah, sim! Você não pode esquecer que isso é através da língua. Então tem que ter um conhecimento da língua para dizer isso. Eu tô meio tautológico...

R.L.: Aqueles e aquelas que têm mais conhecimento dessa língua estão na vantagem?

H.D.: Estão. Estão sim. Pelo menos aí, nesse ponto.

R.L.: Não é? Porque a enunciação, o peso, o tom, a atmosfera, as possíveis imagens...

H.D.: É. Ao dizer isso, você próprio já começa a dizer o tom. A enunciação já vem...

R.L.: Um colorido.

H.D.: Um colorido. E a imagem, eu não dispenso. As palavras sem imagem são mortas. Isso é máxima pra mim. O povo fala muito em “menos é mais”, de Harildo, mas também esquece isso. As palavras sem imagem são mortas. Então, é um exercício básico, que faço sempre: “Manhã”. Você fecha os olhos e vê a palavra “manhã”, e começa a fazer um quadro realista. Pintar o quadro de “manhã”; o que é “manhã”. Então, que cores você usa? Que tons, que tonalidades você vai usar pra significar “manhã” naquele quadro?

R.L.: Essa “manhã” que você visualiza.

H.D.: Sim. Que é sua. Não é a minha. E é por isso que é diferente. Depois disso, dele encontrar, de estar satisfeito com esse quadro realista... (Não pode ser abstrato! É realista, um quadro realista! É manhã. As cores de um amanhecer, você entende?) É ali. Encontrando, você vai transformar novamente isso em palavra. Esse quadro vai virar palavra. E depois de encontrar isoladamente, vai inserir no contexto da fala.

R.L.: Sabe o que tá me ocorrendo? É que você não fica entediado nessa relação com os atores porque eles não são os mesmos. Você deve ter trabalhado com os mesmos textos há muito tempo. Mas isso não é entediante não? Não se esgota pra você? Porque cada pessoa vai ter sua manhã, cada pessoa vai ter seu Shakespeare, cada pessoa vai ter seu Hamlet. Enfim, você que está conduzindo não tem como se entediar porque tá descobrindo...

H.D.: Não, absolutamente. Absolutamente. Porque cada um é um. Eu digo pra eles: é por isso que vocês vêem o *Hamlet* de Laurence Olivier, o de Mel Gibson, de Kenneth Brannagh, e são coisas completamente diferentes. Então é... Eu faço mais com *Romeu e Julieta*, que é mais próximo deles. O *Romeu e Julieta* de Zeffirelli. Pra mim ainda tem mais um que é o *Romeu e Julieta* de 1937, com Norma Shearer e Leslie Howard, que são pessoas que não poderiam nunca estar fazendo aqueles papéis porque são velhos. Leslie Howard fazendo o Romeu estava com 42 anos e mostrava 42 anos! John Barrymore fazendo Mercúcio estava com quase 60 e, no entanto, você acredita naquilo! Por isso Yumara (Rodrigues) sempre brinca: “Nós dois podemos fazer Romeu e Julieta a qualquer hora”.

R.L.: É o triunfo da imaginação. Agora, além dessa valorização da sonoridade que comunica imagens, que estabelece atmosferas, tem nesse estudo – porque isso é um verdadeiro estudo de texto...

H.D.: Tem sim. E é sempre o texto. Sempre o texto.

R.L.: Quando você fala “sempre o texto”, você tá trazendo uma noção de fidelidade a esse texto? É isso?

H.D.: Quase. Quase isso.

R.L.: Porque se fala muito em não trair texto, em não desconsiderar, não virar as costas para aquele texto.

H.D.: É. Eu acho até que você pode trair o texto, mas ser leal a ele.

R.L.: Entendo. A lealdade. Sim, nesse levantamento, nesse estudo para tornar leal a relação com o texto tem uma preocupação com uma perspectiva assim histórica, social, cultural? Ou você realmente mergulha nessa...

H.D.: Não. Isso você faz. Isso você faz enquanto está estudando. Pra depois ver em quê que isso pode ser colocado no hoje em dia, no aqui/agora. É claro que você vê: “Em 1616 havia isso na Inglaterra”... E aqui? Como é que isso se transforma aqui? É trazer sempre pro aqui e agora. Porque senão fica museu. Fica arqueologia. E fica “teatro”. Eu odeio “teatro”.

R.L.: A que teatro você se refere?

H.D.: Eu me refiro a “teatro”. À noção que se tem de que você se esconde. Você como ator se esconde através do personagem. Você não pode se esconder! É aquela velha coisa que eu comecei a dizer: desnudar. Você tem que se apresentar. Senão o espectador se afasta.

R.L.: Então você seria contrário ao artificialismo?

H.D.: Não.

R.L.: Não? Explica isso direito, Harildo!

H.D.: Porque no artificialismo, ao fazer o artificialismo, ao fazer a teatralidade, por exemplo, na atuação brechtiana, você tem a honestidade de dizer: “Isso é assim. Eu tô usando esse jogo, aqui/agora. Vamos jogar esse jogo?” Entende? O que detesto é hipocrisia.

R.L.: Independente da convenção.

H.D.: Independente da convenção.

R.L.: E você detecta fácil essa hipocrisia nos atores?

H.D.: Ah, sim! Ah, sim!

R.L.: De que modo?

H.D.: Eu não sei! Só sei que está lá, presente. Cria sempre um escudo. É uma maneira de falar, é uma maneira de...

R.L.: É um movimento, é a voz, é o quê?

H.D.: É tudo isso. De repente você está falando aqui comigo, aí vai fazer um... Vai pegar um texto realista americano. Aí você tá aqui falando comigo, muito bem, de repente você vai fazer o Stanley do *Bonde*, aí você...

R.L.: Arma.

H.D.: Arma! Cria uma atitude! Atitude é muito diferente de ação. Aí você vê: é atitude. “É menino se mostradeiro... Diga, meu filho, essa poesia pra titio ouvir!” (*Faz uma espécie de grunhido*).

R.L.: Quando era criança, fizeram tanto isso comigo!

H.D.: Tanto, tanto comigo, que eu detesto. Eu detesto isso.

R.L.: Aí lá vai você, também, desbastar isso.

H.D.: Isso.

R.L.: Então os ensaios serviriam também para esse trabalho?

H.D.: Com certeza.

R.L.: De fazer isso desaparecer.

H.D.: Em fazer isso desaparecer. É.

R.L.: Isso é suor, é trabalho. Você...

H.D.: É trabalho mas, veja bem, nisso tudo não existe uma coisa de “Ai! Como me cansei!” Não! Porque o prazer é tão grande...

R.L.: Ah, você trabalhando essas coisas?

H.D.: Sim!

R.L.: Você se diverte, não é?

H.D.: Claro! Eu me divirto! Eu me divirto e faço com que os outros se divirtam também.

R.L.: Mas deve ter os momentos de crise, Harildo, certamente. Pra você, pra os atores em questão. De não encontrar o tom, de...

H.D.: Tem. Quando aquele ator se recusa a se mostrar. Você vê claramente: “Meu Deus, meu filho não se esconda! Se mostre!”.

R.L.: É que dá muito medo.

H.D.: Dá muito medo. Dá muito medo. Mas também, quando ele se mostra, quando tem o clique... Ah, é de uma beleza! Porque essas coisas eu também vejo em mim. Quando digo “menino se mostradeiro” é porque também já fizeram de mim “menino se mostradeiro”. Quando me recusava a fazer um personagem... Eu me lembro fazendo *Biederman*: o tempo inteiro me recusando a fazer, me recusando a fazer. Sabia como era, mas me recusava. D’Aversa fazia: “Ê, filho, desce do cavalo, desce da estátua!” Era impossível Harildo Déda fazer essas coisas. Quando resolvi fazer, pronto! Aí o prazer entrou. Acho que, antes de tudo e acima de qualquer coisa, o prazer de fazer.

R.L.: Você nunca esquece que é também ator, não é?

H.D.: Ah, sim! E eu sei que aquilo que está acontecendo com ele já aconteceu comigo. Já aconteceu comigo. E a empatia em relação a isso é grande. Eu acho que a grande coisa do meu trabalho é a empatia. Essa coisa de ser ator. Agora que você falou, eu tô raciocinando sobre isso... É o você ser ator e saber quando a porca torce o rabo.

R.L.: Isso lhe dá uma espécie de aval, você acha? De vantagem, em relação a esses atores, essas atrizes com quem você lida?

H.D.: Vantagem, não. Vantagem no sentido de que hierarquicamente eu tô acima, não. Mas, assim, que eu tenho mais anos de experiência e posso passar isso adiante. Isso pode parecer meio...

R.L.: Não. Quando, por exemplo, penso em colegas seus, muito respeitados, prestigiados e tal, mas que são conhecidos como diretores. E você, todo mundo sabe disso, é excelente ator e dirige. Aí eu fico pensando, isso dá uma singularidade à situação da direção? Que singularidade seria essa?

H.D.: Não, não. Porque eu vejo, por exemplo, aqui no nosso universo, Paulo Dourado. É excelente diretor, mas não é ator. Mas continua sendo excelente diretor. O bom diretor não passa por ele ser bom ator.

R.L.: Necessariamente uma coisa não determina a outra.

H.D.: Não determina a outra, de jeito nenhum. Acho, sim, que o bom diretor é aquele que, mesmo não sendo ator, entende como é que o ator funciona. Ou tem a paciência. Ou tem a generosidade com o ator. É um trabalho muito difícil, o trabalho de ator. Então o diretor tem que ser generoso e ajudá-lo, até quando dá o esporro.

R.L.: A generosidade que tem no seu trabalho, você acha que se deve a um temperamento, a uma inclinação sua ou acha que é resultado do seu ofício de ator?

H.D.: Acho que é tudo isso.

R.L.: Junto.

H.D.: Acho que é tudo isso, junto.

R.L.: Mistura.

H.D.: É, mistura e manda! É minha formação... Coloco aí até minha formação na Igreja Presbiteriana de Simão Dias.

R.L.: Isso conta também.

H.D.: É, isso conta.

R.L.: Um altruísmo, de se considerar um homem com uma austeridade...

H.D.: É, essa coisa calvinista, entende? Eu acho que vai. Vai no meio. E é bom que vá no meio porque significa que eu tô ali.

R.L.: Eu fico pensando, Harildo, no humano nisso tudo. Porque, tudo bem, há momentos admiráveis na criação, não é? Você em parceria com os atores, descobrindo as coisas e tal, na relação com esses textos... Mas também fico pensando naquele lado lamentável dos limites, do que é desprezível e que aparece no humano também. Quando fala em generosidade, fico reportando-me muito a isso. É uma película que reveste tudo, para abrandar um pouco essa indigência da gente.

H.D.: É. E cuidado pra não confundir generosidade com uma palavra que eu inventei: “generosidade”.

R.L.: O que seria “generosidade”?

H.D.: “Generosidade” é a atitude. *(Faz demonstrações corporais)*

R.L.: Entendo. Nesse estudo do texto você defende pra essa sua vivência com os atores como se etapas? Por exemplo, levantadas essas circunstâncias, aplicado esse “se mágico” que transporta e instala o ator na ação, que outras fases vêm? Porque temos um percurso aí, não é?

H.D.: Tem, tem. Descobre-se tudo isso. A gente está fazendo ainda o tradicional trabalho de mesa. É claro, você levanta também, num trabalho de mesa, as ações físicas... E aí, você começa a descobrir: Como é que eu, que descobri que tenho parte nisso tudo, posso acrescentar num Ricardo III? Como é que eu posso acrescentar o Corcunda? No ponto de ônibus tinha um cara que tem um problema de coluna. Como é o problema de coluna dele? Isso vai... “E vai mudar a minha voz. E tem a mão errada. Como é aquele outro que estava pedindo esmolas no supermercado? Que tem uma mão errada e que tem uma forma de pedir isso?” Eu vou acrescentando isso ao meu eu. Então, essas coisas vão surgindo. Agora, eu dei o exemplo drástico de Ricardo III, mas você pode fazer isso no *Hamlet*, pode fazer isso no Benedito de *Muito Barulho por Nada*. Entende?

R.L.: Entendo.

H.D.: No cara mais normal do mundo. Você pode encontrar um olhar que você viu ali fora. E isso você encontra em Stanislavski. Eu só não digo. Porque, se eu disser, começam a ler aqueles livros chatos de Stanislavski e pronto, fica só o raciocínio. Fica só a razão. A razão. Fica uma coisa “acadêmica”.

R.L.: Até porque hoje em dia, eles são considerados cada vez mais, com o passar do tempo, esse ritmo de vida da gente, livros difíceis de entender.

H.D.: É. São chatos. Eles são chatos.

R.L.: Você reconhece que são chatos.

H.D.: É! São chatos. Ave Maria! Eu mando ler aquele *Para O Ator*, que é glossário dos...

R.L.: Dos manuais.

H.D.: Os manuais, é.

R.L.: “Vamos aos manuais, pra não se perder tempo”. Sim, e essa procura de particularizar?

H.D.: Eu não quero desprezar o homem, não, porque acho que na época foi ótimo. Na época foi ótimo. Ele procurou uma forma de dizer para os atores, uma forma de se comunicar com os atores e encontrou aquela. Que foi maravilhosa.

R.L.: É para aquele tempo, aquele momento, em grande medida.

H.D.: É para aquele momento.

R.L.: Por exemplo, uma coisa que ele faz naquela célebre trilogia dele é usar a forma romanceada. O romance estava ali no auge, na vida das pessoas, no entendimento das pessoas. Um grande sacador. Uma pessoa de muito senso de oportunidade. Um homem do seu tempo. Muito atento.

H.D.: E todos os outros que seguiram depois são grandes sacadores. Você pega Brecht, pega Grotowski, pega depois o... E todos têm uma linha. Todos vêm de. Brecht, apesar da antítese,

não despreza Stanislavski de jeito nenhum. O próprio Grotowski também não. E daí vem Barba... E aí vai dar nessa gente toda que continua a mesma coisa. É como filho.

R.L.: É. É uma linhagem.

H.D.: Filho, é filho! É uma linhagem.

R.L.: Sobre linhagem, não sei se está a par disso, mas nessa minha pesquisa proponho, até na terminologia da minha dissertação, defendendo termos. Por sinal, são termos polêmicos. Porque, no andamento das aulas de Mestrado, os colegas e os professores põem em questão. Eu chamo você, Hebe e Meran como os mestres-atores. E fatalmente mestres-atores pedem atores-discípulos. Então preciso (Hebe já fez isso, Meran também) que indique no máximo duas pessoas como discípulos, que reconheça como pessoas que fazem uso, realmente, do trabalho que fizeram ao seu lado.

H.D.: A própria Hebe.

R.L.: A própria Hebe?

H.D.: Hebe é filha de Possi, mas é filha de Harildo, também. Foi minha aluna.

R.L.: Você vê no trabalho de Hebe...

H.D.: Claro, claro. Ela saca essas coisas e transforma como todo bom filho. Transforma no âmbito pessoal, transforma para si próprio.

R.L.: Agora, quando penso na realidade específica da minha pesquisa, no formato dissertação a ser defendido e tal, você não deveria indicar Hebe. Porque aí vai resultar num problema: Hebe está em observação, percebe? Ocorre alguma outra pessoa?

H.D.: Celso Jr., por exemplo.

R.L.: Posso, então, entrevistar Celso?

H.D.: Pode, pode.

R.L.: Ótimo. Você entende que Celso, então, segue e desdobra?

H.D.: Desdobra. Você pode pegar... Como ator... Assim como eu sou filho de João Gama, que trabalhei com ele, e observei, e transformei pra mim... Marcelo Flores. Vladimir Brichta, por exemplo.

R.L.: Ok. Nomes indicados. Bom, voltando. Eu fico me perguntando...

H.D.: Não, com certeza essas pessoas são. Eu vejo. E, assim, fico extremamente orgulhoso. Tem mais... Tem Cacá, por exemplo. Cacá, durante algum tempo, nas peças da Companhia, foi meu alter ego. O que eu não podia fazer, porque tava dirigindo, Cacá fazia.

R.L.: Foi um grande parceiro, não é, Harildo? Foram anos... Vocês realizaram coisas muito bonitas juntos.

H.D.: É sim. *Noite Encantada*, por exemplo, é de um encantamento! O Nelson Rodrigues... como é que chama? O que foi feito com Jussilene...

R.L.: Eu não vi.

H.D.: *A Mulher Sem Pecado*.

R.L.: Eu não vi. Não tava aqui na cidade.

H.D.: Nossa! Era divertidíssimo fazer junto com Cacá.

R.L.: Você fazia Olegário?

H.D.: Eu fazia Olegário, é.

R.L.: Eu não vi. O que ocorre a você, dizer sobre o uso da voz? Tem algo mais que você acrescentaria como dado significativo?

H.D.: Eu não desprezo o tripé: a interpretação propriamente dita, a voz e o corpo. Não desprezo de jeito nenhum. Então, esse tripé não desprezo e não separo, não considero um maior do que o outro ou um melhor do que o outro. A voz, muitas vezes... Por exemplo, no teatro americano, a voz não era considerada tão importante durante certa época. Quando Stanislavski vem pros Estados Unidos. E eu tô pensando em Marlon Brando...

R.L.: Aquele fiapo de voz.

H.D.: *(Faz demonstração vocal)* Porque era o “se”. Era “você”.

R.L.: Muita introspecção.

H.D.: Muita introspecção e muito cuidado em “ser”. E a voz vinha como complemento. Muito mal. Mas depois você pega Pacino. Pacino já tomou um cuidado muito maior com a voz (Eu tô citando muita gente de cinema porque é meu outro encantamento).

R.L.: Na outra entrevista você falou muito sobre isso.

H.D.: É. Eu começo com o cinema, depois é que vai pro teatro. Eu descubro o teatro através do cinema.

R.L.: Sabe o quê me fez pensar agora? Acho que tem a ver com a idéia... Portugal, Espanha, século XIX. No Brasil tem essa importância da elocução, tem uma tradição de falar bonito, não é? A voz tem um...

H.D.: É. E depois há um desprezo em relação a isso, porque é o *(Fala com sotaque de português)* português. O falar bonito é o falar português. É o falar de Procópio, Jaime Costa... *(Volta ao sotaque normal)* Então, há um desprezo pra isso, pra depois encontrar Paulo Autran, por exemplo. Que é aquela... Fernanda!

R.L.: Eu já vi algumas vezes, no teatro. É o cuidado com a voz.

H.D.: É o cuidado com a voz.

R.L.: Mas não pesa.

H.D.: Pois é. Não se mostra. Faz parte.

R.L.: Eu lembro dela, por exemplo, tomando conta em *Dona Doida*, a partir da Adélia Prado.

H.D.: *Dona Doida!* Eu vi.

R.L.: Vi uma grande apresentação daquela senhora, como *Dona Doida*. Ela estava endiabrada. E era um tempo, um negócio demorado! E aquela criatura sozinha ali, a dizer aqueles textos... Tem cuidado com a voz, ali.

H.D.: E amanteigado.

R.L.: É. Entra bem.

H.D.: Entra bem. É. Paulo Autran tinha um ta, ta, ta... E ela já é amanteigada.

R.L.: É uma libriana.

H.D.: Então, pra mim é tão importante quanto corpo. As pessoas... Teve uma época até em que as pessoas diziam: “Harildo não cuida do corpo, da expressão corporal”. Porque nessa época se pensava expressão corporal como (*Faz demonstração*).

R.L.: Tá pensando no que vai dizer, não é?

H.D.: Aquela coisa de se pendurar... Nada é sinônimo disso, não é? A expressão corporal é a expressão através do corpo. Como é a expressão vocal, como é a expressão interpretativa.

R.L.: E acusavam você de não cuidar desse aspecto?

H.D.: De não cuidar disso. Até que Lia Robatto chegou, vendo um espetáculo meu... Lia Robatto! E vendo um espetáculo meu (*Em Alto Mar*, direção de Hackler), chegou e disse: “Harildo, ninguém tem expressão corporal melhor do que você”. Aquilo me encheu! Ó, meu Deus, até que enfim!

R.L.: O acusado de não cuidar disso vê Lia Robatto...

H.D.: Lia Robatto me dizer isso! Entende? Então, a certeza de que isso não é um exagero. Não é um exagero. É o estar. Aquilo contribuir para a personagem.

R.L.: Não é tanto uma investigação, uma pesquisa de estilização. É mais um gesto apropriado para caracterizar aquela particularidade, quer dizer, aquele personagem. Aquela mão, aquele gesto, aquele ritmo de corpo.

H.D.: É. Eu me lembro, na minha delicadeza contumaz, pegando meus alunos, que estavam fazendo... E eu adorando o que eles estavam fazendo! Mímica. Com outra pessoa. Acho que foi com Nadja Turenko. E era lindo o trabalho que eles faziam. Agora, no momento em que eles vinham e transferiam pro personagem: “Não dá! Joga fora! A mímica é para ajudar a fazer, não você fazer para a mímica!” Artur era mestre nisso.

R.L.: Eu lembro de Artur.

H.D.: Aí ele entendeu. Aí pronto.

R.L.: Você sabe dele, hoje em dia?

H.D.: Está no Rio.

R.L.: Eu gostava tanto de Artur! Era tão bonito, tão vivo! Nunca mais vi. Eu tô fazendo umas observações de Hebe, ainda. Ontem a presenciei dirigindo um processo de leitura com as meninas do PIBIC, que estão fazendo com ela *Dorotéia*. Ela falava, numa interferência, que toda convenção é um risco. Mas se você preenche, desliza, dá certo. Agora, se ela fica sem preenchimento, acontece isso que você tava falando agora da mímica.

H.D.: É. Um oco. Fica o oco.

R.L.: E quando você pensa no ator, nessa capacidade que o ator tem de estabelecer espaços imaginários, que preocupações tem com o espaço cênico, Harildo? Você é uma pessoa inquieta nesse sentido? Como se relaciona com isso? Por exemplo, vejo pessoas que partem muito do princípio de que o espaço cênico precisa ser renovado, destituído de previsibilidade e que joga os espetáculos em elevadores, em sei lá o quê. Você tem esse tipo de preocupação? Você leva os atores a estabelecer investigações quanto ao espaço cênico?

H.D.: Acho o seguinte: Domingos de Oliveira disse que o ator tem que entrar em desequilíbrio em cena. Eu acho isso perfeito.

R.L.: Explica isso, pelo amor de Deus.

H.D.: O ator que entra equilibrado em cena não vai fazer o seu papel. Ele tem que ter... Sabe aquela coisa do frio na barriga, antes de você entrar? Então, você tem que ter isso. Isso é o desequilíbrio. E é isso que vai te manter sempre, sempre, pensando onde você está, como está e o que fazer.

R.L.: Você atribui, com o seu comentário, uma tensão à atuação.

H.D.: Ah, sim! Sim! Tem que ter!

R.L.: Você não vê a atuação, então, como um momento de tranquilidade?

H.D.: Não pode!

R.L.: Não pode?

H.D.: Não pode! Quer dizer, se você pensar sobre isso... Não pode pensar sobre isso também! Você tem o frio na barriga, entra e tem a tensão... É um equilíbrio disso... Você vai encontrar o equilíbrio nisso, vendo o que você pode fazer. É a corda bamba.

R.L.: Então o espaço cênico, independente de que feição ele tome...

H.D.: Independente de que feição ele tome, você tem que estar...

R.L.: É uma arena de desequilíbrio. Naquele quadrilátero ali, da ação cênica, você tá no risco.

H.D.: No risco! O bonito desse trabalho que é o risco. É arriscado. É corda bamba.

R.L.: Essa corda bamba é por conta da presença do espectador? É por conta do quê?

H.D.: É a última fase do espetáculo, a presença do espectador. Você está sendo julgado. E ninguém gosta de ser julgado. É difícil. Então, você tem que se preparar para ser julgado e encontrar os álibis da vida.

R.L.: Já vi outra pessoa de teatro falar isso, afirmarem que a atuação tem uma tensão. Que na hora do jogo, do jogo cênico mesmo, das coisas estarem todas ali, tem um risco. Aí fico me perguntando, por que esse risco?

H.D.: Quando você está preparado, até o último ensaio... E chega uma última fase, que é a do espectador que vai te julgar.

R.L.: É como um vento forte que bate em tudo.

H.D.: Tudo!

R.L.: Quando uma pessoa de teatro, como você, com a experiência que tem, afirma isso, fico me perguntando o que é que ela está querendo dizer exatamente. Você tá afirmando que o risco se dá porque o ator/a atriz em questão tem que acertar tudo que foi feito, pesquisado, trabalhado nos ensaios? Ou a presença, pura e simples, do espectador é que gera a tensão?

H.D.: A presença pura e simples do espectador que tá lá. “Acertar tudo que foi feito” fica horroroso. Cai no “se mostradeiro”. Acertar não é. Você não está ali pra acertar. Você está ali para errar.

R.L.: E errar “diante de”.

H.D.: E errar “diante de”. “Diante de”. Essa coisa judaico-cristã de que a gente tem que acertar, tem que fazer bem feito...

R.L.: Eficiência, competência.

H.D.: Tem que fazer bem feito... A gente não tem que fazer bem feito! A gente tem que estar lá e entrar na arena. E aí, diante de uma novidade, não é mais o diretor. É o desconhecido.

R.L.: Parece que quanto mais o ator se lança a isso aí que você está afirmando, mais ele toca num lado prazeroso da atuação.

H.D.: Ah, sim. É uma coisa meio masoquista, mas é isso mesmo.

R.L.: É, tem um componente, não é?

H.D.: Tem. O negócio é não transformar em coisa ruim. Tem um componente masoquista, mas vamos ver o que é que tem de bom nisso.

R.L.: Harildo, e que expectativa você tem quando passa um período com atores/atrizes? Você tem alguma expectativa, por exemplo, quanto a alguma ética profissional, quanto a alguma participação social? Você se ocupa disso ou realmente a sua energia é toda concentrada na preparação da cena?

H.D.: Não. Enquanto ensaiamos, é toda concentrada para o trabalho ali. Depois, você começa a pensar: “O que é que ficou de teatro nesse menino?”.

R.L.: Você tem gosto por isso também?

H.D.: Ah, sim, claro! Eu nunca tive filhos! São meus filhos. São meus filhos! E isso eu sigo com um prazer muito grande. Essa coisa que eu digo... Vou numa reunião de classe e percebo que quase 80% passaram por mim. É um prazer muito grande! São meus filhos.

R.L.: Você já se ocupou, em algum momento, nessa contabilidade? Em termos numéricos, mesmo.

H.D.: Não, não. Eu me perdi nisso! Porque é muita gente. É muita gente aqui...

R.L.: Aqui, na Escola de Teatro.

H.D.: Nos meus cursos particulares.

R.L.: Que são muitos. Já aconteceram muitos.

H.D.: O primeiro eu sei que foi com Andréa Elia, Frank Menezes...

R.L.: Esse primeiro você lembra do ano?

H.D.: Não, não lembro não. Mas tenho certeza que Andréa Elia sabe. E Frank sabe também. E Tuca sabe. Foi na Sitorne.

R.L.: Ah, OK. Vou procurar Tuca, então. Porque desde que conheci você, aqui em Salvador, paralelamente ao seu trabalho de professor na Escola de Teatro, sempre via você com aqueles cursos.

H.D.: O primeiro foi Frank, Andréa Elia, Fabinho – Fábio Lago – por aí.

R.L.: Era meio que anualmente, não era? Ou era mais de um?

H.D.: Não, era um anualmente.

R.L.: Então, aí já vamos em trinta anos. Umas três décadas, quase.

H.D.: Mais ou menos isso. Acho que esse primeiro (Tô chutando...) foi em 1985.

R.L.: É muito filho. Demais!

H.D.: Filho demais, é. E é bonito de ver isso! É bonito de ver! Ontem eu estava assistindo *Quincas Berro D'água* e tava vendo... Frank passou por mim; Vlad, que é filho diletto. Porque ainda tem isso: os mais próximos. Tem Celsinho, Vlad, Jarbas.

R.L.: É uma espécie de predileção, não é? Acho que passa mais por outras vias: temperamento, afinidades. Mas certamente tem um apaixonamento artístico.

H.D.: Você pega Marcelo Flores, não tem nada a ver com Celsinho! E são filhos diletos. Com Jarbas, com Vlad, Alethéa. Então, são filhos diletos mesmo. Alícia, filha de Marcelo e Alethéa, me chama de vovô.

R.L.: É, são relações que ficaram no coração.

H.D.: Ficaram! São filhos. Assim como eu sou filho, de ator, de João Gama, porque trabalhamos juntos... Uma vez me perdi num espetáculo vendo João Gama fazer uma cena, e fiquei... E já vi Jorge Gáspari se perder vendo Yumara.

R.L.: Em cena?

H.D.: Em cena! João Gama foi... Eu me lembro até hoje! A peça foi *O Monta Cargas*, de Pinter, direção de Hackler. Ele desfazendo uma mala do meu personagem, olhando a camisa...

R.L.: E você ali do lado, vendo isso?

H.D.: Eu vendo isso e a forma como ele fazia! Eu me perdi! Por que...

R.L.: Você já leu em algum lugar – eu sim, acho que foi Grotowski que disse isso – sobre uma história do DNA, que tem um DNA teatral? Quem foi que disse isso?

H.D.: Fernanda fala sobre isso.

R.L.: Fernanda Montenegro?

H.D.: É. Ela diz isso.

R.L.: Eu li isso em algum lugar. De um DNA...

H.D.: Que nós, atores, somos uma família. Temos um DNA que percorre. Ela fala sobre isso. Mas é. Essa arte tão fugaz permanece através do tempo, nas pessoas. Nesse DNA.

R.L.: O que tô entendendo é que o teatro deu pra você também... É como se estivesse no lucro... Porque você falava dessas relações do coração. Elas se estabeleceram por conta do teatro.

H.D.: É sim! É! Nesse sentido, é família.

R.L.: É uma família que o teatro lhe trouxe.

H.D.: É sim. Com todo o cuidado pra não transformar em “família”.

R.L.: “Família, ê, família”. Como dividir?

H.D.: Como dividir isso... Isso foi João Augusto que me disse: “Não é sua família! São colegas de trabalho!”.

R.L.: Tem que ter esse discernimento, não é?

H.D.: Sim.

R.L.: Às vezes, é difícil. Às vezes, mistura muito.

H.D.: Mistura! Sou danado pra fazer isso, pra misturar. De vez em quando: “Cuidado! Família sua é Paulo César, Haroldo, Heraldo, Haroldinho” – são meus irmãos.

R.L.: Você tem consciência, então, que pra muitos desses filhos você é uma espécie de substituto do pai?

H.D.: Ah, sim. Isso eu sei e me orgulho muito disso.

R.L.: Você é uma referência. Quando vai e arregança as mangas, trabalha, isso atrapalha? Por exemplo, pessoas muito jovens.

H.D.: Atrapalha.

R.L.: Aí: “Harildo Déda! Ah, meu Deus, vou fazer a cena pra ele!”.

H.D.: É. E aí pronto... Esse primeiro trabalho, a primeira semana é pra acabar com isso. E aí entro “na esculhambação”.

R.L.: Você se aplica em desmontar.

H.D.: É. Pra desmontar isso. É “o ranzinza”... À vezes, eu me flagro me olhando.

R.L.: Como um personagem.

H.D.: Como um personagem. E que é necessário fazer. Porque é terrível! O olhar deles pra mim...

R.L.: Você se expõe muito também, não só atuando, defendendo seus personagens, nessa relação com os atores/atrizes. As pessoas comentam sobre você. Eu lembro muito todo o período que eu estudei na Escola, o que se falava sobre você, como agia, o que se dizia. Tudo tinha uma importância, uma repercussão. Seu jeito de conduzir, de falar... Você é muito observado. Você tem essa consciência?

H.D.: Eu tenho, tenho. No princípio, não. Achava até que era maldade. Mas depois eu vi: “Eles estão vendo e exagerando!” E através do comentário com o outro isso vai criando uma mitologia.

R.L.: É. São mitologias que a gente vai construindo nos guetos, nos lugares de trabalho. Por conta disso, ficou um Harildo meio personagem. E hoje em dia – hoje em dia é modo de dizer – você faz piada em cima disso!

H.D.: Ah, sim, com certeza.

R.L.: Você já brinca, se diverte. Não é?

H.D.: Com certeza!

R.L.: Tem alguma coisa que queira acrescentar pra gente se despedir?

H.D.: Não, meu filho! Não!

R.L.: Não lhe ocorre dizer mais nada?

H.D.: Nada! Já falei demais, inclusive.

R.L.: Vou pedir que guarde sempre um espaço pra mim, nesses próximos dois meses, de consulta. OK?

H.D.: Eu posso dizer: “Não, não!”.

R.L.: Mas você dirá sim! “E tudo começou com um sim” (Clarice Lispector).

Obrigado, Harildo. Obrigado.

ANEXO B – Entrevista Nº. 02

Hebe Alves

Roberto Lúcio: Primeira entrevista com Hebe Alves, café da Loja Pérola Negra, no Canela, dia 2 de setembro de 2009; 09h 48 min da manhã. O que eu precisava agora, Hebe, era um mergulho seu numa memória pessoal. Resgatar na memória o que você tem... Digamos assim... O que é mais recuado na sua memória de teatro. Em que momento foi seu primeiro contato com o teatro.

Hebe Alves: Interessante. Eu não pensei que... Engraçado, hoje eu posso falar isso, porque na época esse dado que eu vou acrescentar é basicamente estranho... Seria, melhor dizendo. Agora, mais assim recuada do teatro, eu não sei por conta de quê, é... Eu fazendo teatro no fundo de casa. O que foi que me provocou isso acho pouco pensar que era uma intuição. Eu via muito cinema, muita televisão, talvez quisesse experimentar aquilo da televisão, porque eu não tenho memória de uma frequência em teatro nessa época. Era muito menina, muito novinha. Devia ter uns 10 anos de idade.

R.L.: Infância! Dentro de casa não tinha um artista de teatro, então?

H.A.: Não.

R.L.: Na família?

H.A.: Tem a minha mãe. Minha mãe não era artista. Minha mãe, na verdade, era uma mulher que sempre quis cantar, sempre fazia parte de um grupo de calouros que tinha na época, no subúrbio aqui em Salvador. E era no sábado, fim de semana, sei lá... Esse programa era transmitido, tinha o maior sucesso no subúrbio e tinha uma pessoa que sempre ganhava, era sempre o primeiro lugar, uma cantora que todo mundo esperava. Um dia essa prima da minha mãe a levou pra cantar. Ela cantou: “Existem praias tão lindas cheias de luz”. E foi ovacionada. Um sucesso: ela ganhou primeiro lugar. Aí passou a cantar, mas sentiu timidez ainda. Um empresário na época quis contratá-la para uma rádio aqui da Bahia – porque era época do rádio ainda, né? Estou falando da década de 50. E minha mãe não foi, porque era muito tímida, de cidade do interior e ficou também sem querer magoar a prima, porque a prima é que era a estrela. Tinha que chegar e pegar o contrato; ela não foi, teve medo. Também teve o medo de ter perdido esse lado artístico, mas nunca se perdoou por não fazer essa história.

R.L.: Mas isso é uma impressão sua ou ela colocou pra você em algum momento?

H.A.: Ela verbalizou. E até hoje minha mãe canta. Tenho vários vídeos dela cantando. Ela canta, interpreta as canções, tem caderninho de letra.

R.L.: E você, menina, ouvia sua mãe cantando dentro de casa?

H.A.: Cantando dentro de casa. Minha mãe brincava muito. Qualquer coisa era com música que ela respondia.

R.L.: Então, tem a presença da arte no espaço doméstico aí. Pessoal.

H.A.: É, pessoal. Minha mãe era essa pessoa que sempre cantou e que tinha essa vontade muito forte. Além disso, eu tinha uma... Depois falo desse ponto, porque acho que esse é o terceiro ponto mais importante, que fica até hoje. O outro ponto foi que uma vez fui assistir, tinha 12 pra 13 anos, e num final de ano, num clube da cidade... Eu morava em Nova São João na época. Embora tenha nascido aqui, morei em Nova São João, no interior, uma época, porque meu padrasto era petroleiro e viajava, levando a família. Aí tinha um final de ano, uma festa no clube da cidade. Fui pra essa festa. Tinha uns 13 anos, não chegava a 14, e tinha um dançarino de flamenco. Eu acho que era flamenco, hoje, porque era um homem muito bonito, branco, alto, esguio, parecia uma pessoa... Não tinha barriga, tinha um corpo violão, com aquela roupa colada preta, aquelas coisas prateadas de dança espanhola. E ele dançava lindamente... Quer dizer, pra mim. Fiquei assim embasbacada, fiquei completamente tomada e encantada por ele. E não sei como, não sei se por que era muito tímida aconteceu dele se aproximar, e a gente se falou. Ele falou alguma coisa comigo, era uma salinha pequena, e ele me cumprimentou e pegou na minha mão. E a coisa que mais me impressionou nessa cena é que ele tinha uma mão muito fina, parecia a mão de uma moça. Quando peguei a mão dele, fiquei encantada com a cena, com aquele homem ali, perto de mim. Eu tava muito próxima dele. E a família olhando pelo portão, e eu vendo. Chamo isso... Tem a coisa do circo, cirquinho mambembe. Devo ter visto alguma coisa também. Quero dizer que essa aproximação se deu com o circo, com a dança, com a performance, de certa forma. Hoje chamaria de performance, essas coisas que aconteciam no espaço de um clube, num espaço que não era teatro, um espaço de um clube de interior...

R.L.: Sim, e você foi contaminada por esses momentos de atuação, já menina?

H.A.: Por esses momentos de atuação, já menina.

R.L.: Mas nesses brinquedos dentro de casa, por que não a pintura, as artes plásticas? Por que não a escultura, ou alguma coisa que se aproximasse desse... Do teatro... Você identifica aquilo como um efeito de teatro, já?

H.A.: Eu acho que sim. Porque essa coisa de pintura é muito curiosa: desde criança ficava vendo um monte de coisas, desenhando. Era diferente. Criava historinhas vendo mancha na parede ou vendo mancha na telha.

R.L.: Atribuía história àquilo ali?

H.A.: Sim, criava um roteiro. Depois eu li muito, lia muito. Numa fase da minha vida era muito romântica, lia muito romance. Comecei também a ler muitas histórias em quadrinho, coisa que vem da minha infância. Eu lia gibi. Lia gibi do *Zorro*, *Águia*, *O Homem Mosca*, tinha vários... Dos de faroeste até chegar aos super-heróis, passando pela fotonovela.

R.L.: Mas isso era muito, o tempo inteiro, diluído no cotidiano ou era um tempo determinado, vindo da escola? Como era isso?

H.A.: Acho que era meu espaço de fuga mesmo. Eu tinha espaços de isolamento com essa coisa. Geralmente de noite eu lia muito. Ficava acordada de noite. Lembro disso porque meu padrasto invocava com essas coisas. Aí ele começou a querer tirar isso, mas não foi impositivo, não foi assim peremptório; começou a criar mecanismos pra diminuir a luminosidade do quarto...

R.L.: Ele ficou achando aquilo demais...

H.A.: Aquilo era pra eu dormir mais cedo. Porque eu era uma pessoa que tinha... Lá em casa tinha essa expressão: “Isso é coisa de Hebe”. Umas artes que eu inventava, umas coisas... Porque eu sempre fui muito... Por exemplo, nessa fase, um pouco antes, com uns 10 anos, 11 anos, sei lá, eu tive uma crise porque não sabia se era eu, se existia ou se era uma personagem. Ficava procurando pistas, se era real. E era assim, falava na personagem. Não lembro qual o nome que eu chamava. Mas assim, na personagem: tenho um pai, uma mãe, tenho um irmão, uma casa...

R.L.: E essa inquietação não foi uma coisa que alguém buzinou no seu ouvido?

H.A.: Não.

R.L.: Essa foi uma necessidade que veio de você?

H.A.: De mim. Eu tinha contato com o espaço da ficção desde muito pequena, via muito filme, via televisão. Quando a televisão chegou em minha casa, além de ir pro cinema todo fim de semana, todo domingo ia no cinema. Via muito filme porque a gente morava perto do cinema e em casa via muita televisão e lia muita fotonovela, muito romance. Lia inclusive revistas que publicavam contos. Sempre fui uma pessoa da leitura. Eu me lembro que na adolescência, um pouco antes, na puberdade, começou a se construir em mim, a aportar em mim essa idéia de alguém que lê. Alguém que é diferente. Na verdade, eu era diferente. Na minha casa...

R.L.: Essa singularidade... Você tomou conta dela, você se apropriou, cedo.

H.A.: É, exato. Eu tô falando muito da memória, tentando falar inclusive com a vocalidade da criança que percebia isso. Eu tô falando de como era pra mim... O que na minha cabeça era o diferente. Eu era diferente porque a minha mãe era branca, olho azul, meio cinzento... O meu

pai mesmo, biológico, era cabo verde. Não tive contato com ele até certa idade. Meu padrasto era negão de quase dois metros de altura. Tinha na minha casa: a filha do meu padrasto que era negra, o filho de minha mãe com meu padrasto que também era um mestiço, e tinha meu irmão, que era um pouco... Que era o mais próximo de mim, claro como eu, mas que tinha o cabelo crespo.

R.L.: Então você já tinha mesmo que ser diferente.

H.A.: Pois é, eu era a branca de cabelo bom. E era a mais velha. Tinha uma fala... Porque eu lia, né? Então... Tinha uma fala muito específica, que vinha da leitura mesmo. Então quando abria a boca pra falar era um negócio assim... (*Risos*). Nunca vou esquecer de que eu impressionava os outros. Mas não fazia pra impressionar. Eu me impressionava com o que vinha... Teve um dia que eu tava sentada. Seis da tarde. Passando pela sala, meu padrasto tava na varanda. Tinha uma birra interessante entre mim e ele. Ele vinha passando, eu já tava passando. Ele me chamou e disse: “Binha, venha cá!”, e eu “Oi, meu pai.” “Pegue aí pra mim”, no escuro, na penumbra. Quando peguei era um morcego morto. Fiquei tão revoltada! Virei pra ele, eu era um toco de criança, e disse “Isso é um absurdo! Você não pode fazer isso comigo. Isso é um abuso. Não é porque o senhor é meu pai que pode fazer isso. Você vai perder a minha confiança. Eu na maior inocência, fazendo um favor pro senhor que me pediu...”.

R.L.: Com esse palavreado todo?

H.A.: Esse palavreado, tudo! Eu tinha 11 anos, quase 12, sei lá... E impressionava aí. E queria manter essa proposta, assim, sem vaidade. Então, fui resolvendo que a minha fala, a minha forma, era muito da ficção, de experimentar, porque eu vivia esse discurso no cotidiano.

R.L.: Ontem tive um encontro rapidamente aqui na Escola de Teatro com Ângela Reis. Ela estava prestes a entrar no ensaio, e do lado da gente estava a filha dela. Fiquei pensando: sou do teatro, mas nunca tive isso que essa menina tem. Ela, muito menina, vendo o ensaio da mãe. O pai também estava no ensaio. Aí pensei: será que Hebe teve a felicidade, na infância, de ver, por exemplo, os bastidores de teatro, e ela lá dentro; se ela teve algum artista de teatro perto dela, algum amigo, alguém que pudesse mostrar pra ela... Não teve isso não.

H.A.: Teve a música. A arte na minha vida foi a música. As artes plásticas, um pouco, porque eu adorava desenhar. Desenho um pouco, rabisco algumas coisas. A música porque minha mãe tinha essa coisa de cantar, meus tios também cantavam. Comecei também a querer cantar numa época, mas aí a imagem da minha mãe era muito forte, ela cantando...

R.L.: Se ela teve problemas com a prima, imagina você com ela.

H.A.: É. Então ela me inibia e não conseguia cantar. Eu soube que conseguia cantar depois que fiz o meu primeiro trabalho de teatro, onde cantava (Que era um problema!). Era uma coisa curiosa, porque eu tinha uma boa voz, uma voz agradável, um timbre agradável, mas não conseguia sustentar o tom, porque eu me inibia. Tinha uma inibição vocal muito forte. Ficava gaga, quando era mais nova.

R.L.: Essa menina sensível, muito imaginativa, muito atenta pra o movimento da própria vida, foi levada por alguém para o que o senso comum diz ser teatro? Teve alguém que fez essa ponte, essa ligação fora da família? Alguém levou você pra uma escola? Como foi?

H.A.: Houve aquela coisa do governo de ter Educação Artística nas escolas. Foi na época que o governo fez um projeto de educação que tinha cursos técnicos, Laboratório... Estava nesse movimento dos anos 70. Os jovens tinham aulas de dança, teatro, não sei quê, nas escolas de Segundo Grau, como alternativa à Esporte e Educação Física. Como não gostava muito de Educação Física, acabei indo para o teatro. Mas só por isso. Fui pra Dança primeiro. E gostei. Logo em seguida fui pro teatro. E gostei. Mas fui pra fugir da Educação Física.

R.L.: Não foi imposto nada?

H.A.: Nada. Foi uma escolha. No ano seguinte eu fiz o teatro. Naquele ano eu tava fazendo um curso de teatro, de dança-teatro, com Lucinha Santana, e ela fez uma coreografia. A gente apresentou na TV Itapuã. Passou na televisão... Foi ótimo!

R.L.: Você ocupando o espaço daquele dançarino de flamenco...

H.A.: E aí eu gostei disso. Logo em seguida fui fazer teatro. Sempre tive esse impulso de trazer a coisa cenicamente. Nos trabalhos dessa escola mesmo, não sei como foi que comecei isso, como isso se instalou... Nos trabalhos de Geografia, de História, a gente podia se apresentar, estimulados pelos professores. Era sempre eu que roteirizava e ensaiava os personagens.

R.L.: Isso era uma idéia sua que você levava para esses trabalhos escolares, ou era uma orientação de professor em sala de aula pra que vocês fizessem assim?

H.A.: Não, isso me parecia uma possibilidade. Acho que nos era dada essa possibilidade. Eu sempre de óculos, intelectual, que sabia o que fazia e que passava o conteúdo básico da matéria. Isso antes de começar a fazer teatro. Daí pra quando surgiu teatro na escola e eu entrei no grupo foi um pulo. No primeiro ano, era um desespero, porque eu não parava em casa e minha mãe fazia um “*show*”, porque eu passava o dia inteiro na escola. De manhã fazendo teatro, de tarde estudando. Identificação imediata. Fiz dois espetáculos na escola. Um foi *O Boi e O Burro a Caminho de Belém*, de Maria Clara Machado. O outro foi um trabalho de criação coletiva que Gildásio Leite dirigiu. O primeiro quem dirigiu foi Carlos Petrovich,

que foi meu primeiro professor de teatro. De lá, o SESC de Nazaré tinha um grupo de teatro que era dirigido por Zoíla Barata e Ari Barata. Era um grupo interessante porque tinha aulas de balé, de folclore, de arte, e as aulas de Interpretação com Zoíla e Ari. E aí precisaram de uma atriz. Fui ao SESC pra fazer um teste e ver se eles me aceitavam. Eles gostaram muito e ainda me colocaram pra fazer a protagonista na época, que era uma Mãe Maria. E eu fui fazer Maria. Aí entrei no grupo de teatro do SESC.

R.L.: Ainda ligada ao Colégio Anísio Teixeira?

H.A.: Ainda ligada ao Anísio. Aí comecei a fazer essa coisa. Minha mãe ficou meio assustadinha com isso, quis me interromper, disse que eu não fazia mais, e eu recuei, parei de fazer. Mas eu gostava muito. Porque eu tinha uma coisa com minha mãe que era sempre de dialogar com ela. Nunca gostei muito de brigar. Porque eu não tenho essa formação, essa educação. Foi tudo sempre pelo diálogo. E um comprometimento com a verdade, nesse ponto, muito forte desde lá. Ela tinha se separado do meu padrasto, eu era a filha mais velha, tinha meus irmãozinhos menores, então eu me sentia à vontade para dizer...

R.L.: Que era necessário conversar...

H.A.: É, era necessário que eu estivesse lá. Não teve história de rebelde sem causa. Um dia dei um texto pra ela ler e a convenci. Disse por que queria fazer teatro. Era um texto de Psiquiatria, de uma aula de Português que falava dessa condição do louco, da sociedade, de como ela aliena o indivíduo, de como ela produz esses distúrbios e de como ela adoce o homem. Na época, gostei muito do texto, dei pra minha mãe ler numa tarde, e disse: “Mãe, eu quero fazer teatro porque eu presto nisso, porque eu dou certo no teatro”.

R.L.: Que idade você tinha?

H.A.: Dezesesseis pra dezessete anos, eu acho. E eu disse: “Quero fazer porque as pessoas dizem que tenho esse talento”.

R.L.: Essas pessoas que diziam isso eram seus professores?

H.A.: Professores e colegas. Porque tinha feito as duas peças na escola. Na semana seguinte ao espetáculo, na hora do recreio, quando atravessasse o pátio da escola – que era aquele pátio enorme – os meninos gritavam “Boi, Boi, Boi!”, todo mundo chamando... Aí passei um tempo, um semestre, sei lá, depois sem fazer, até que conversei com minha mãe. Ela disse na hora que queria uma doutora, mas que preferia que eu fizesse. E aí eu volto a fazer teatro. Fiz um outro espetáculo lá no Anísio e entro no SESC, logo em seguida. Passo um ano viajando pelo SESC, pra São Paulo, não sei o quê... E no ano que eu tava terminando, perdi a matrícula no Anísio. Na verdade, perdi, mas como era aluna da casa consegui me matricular em Laboratório Clínico. Tive que espetar coisas e não gostei daquela experiência. Fiquei um ano.

Depois fiz teste pra Escola de Teatro e passei. Na Escola de Teatro tinha um Curso de Formação de Ator de nível médio. Foi o penúltimo ano, senão o último ano, em que esse curso foi bom. Depois começou a se esvaziar porque não tinha mais quem segurasse o projeto.

H.A.: Esses primeiros professores de teatro, Ari Barata, Zoíla, Petrô, Gildásio, que recordações você tem deles?

H.A.: Lembro várias coisas. A Lucinha Santana tinha uma coisa bacana, bem feminina, que era uma coisa meio de mãezona mesmo, querendo ensinar pra gente uma coreografia. Ela tinha uma ligação com o baiano e tal, trazendo a música de Caetano, *Sua Estupidez*, e de Dorival Caymmi pra gente. Essa abertura pra esse tipo de MPB. E ela cuidava, tinha a coisa do rigor do corpo, da coreografia, então tinha uma orientação cuidadosa, generosa. Com Petrô vivi mais a loucura e o fascínio do mundo de teatro, essa coisa às vezes meio conturbada. Eu era apolínea e ele foi dionisiaco.

R.L.: Ele aproximou isso de você.

H.A.: Aproximou pela forma como ele me tinha. E eu era uma das pessoas a quem ele prestava muita atenção. Eu também que escolhia. Aluno escolhe o professor e o professor escolhe o aluno. Acho uma bobagem isso de “Ah, que fulano protege”. Tem gente que tenta. Na verdade, essa questão da eleição é uma via de mão dupla. O aluno estabelece o professor como ponte, como interlocutor.

R.L.: Está acontecendo ali um encontro.

H.A.: Está acontecendo ali um encontro, exatamente. Então foi essa experiência que eu tive com Petrô. Mas foi bom também que o próprio Petrô – que Deus o tenha em perfeita glória – me trouxe até onde poderia ir, no mundo do teatro, e revelou também os meus valores. Eu tinha uma formação protestante rigorosa.

R.L.: Da família?

H.A.: Da família. Nunca fui de frequentar, não fui batizada, mas tive orientação da Igreja Batista por um tempo. Depois eu mesma procurei fazer a orientação das Testemunhas de Jeová. Fiquei uma época, e daí saí pra outra religião, que é a política, a questão de ser esquerda, de lutar contra o capitalismo... Tudo isso só fez consolidar e reforçar alguns princípios, uma forma de conduta desde a minha infância. Sempre era a pessoa que fazia uma coisa e assumia, dizia. Percebia muita coisa, sempre tinha uma percepção muito aguçada. Precisava ter um norte, pra não delirar. Uma vez fiz alguma coisa muito grave, quebrei alguma coisa, eu não me lembro. Era menina. Minha mãe botou meu pai, todo mundo assim, na frente, e perguntou quem foi que fez e ninguém falou nada, nem eu. Foi de pessoa por pessoa: “Foi você? Foi você?” Quando estava pensando como dizer que fui eu, minha mãe

disse: “Hebe não foi, se fosse já teria dito”. Pensei: “O que dizer?” Porque aí iria expor minha mãe àquela situação.

R.L.: Um problema ético.

H.A.: Por um problema ético, pra proteger minha mãe... Até hoje não esqueci essa história. Volta e meia ela é recorrente no meu discurso. Ela me esclarece sobre quem eu sou.

R.L.: Sim, pelo que estou percebendo, me dando conta, você estudou teatro com Petrovich?

H.A.: Petrô teve um encantamento comigo. Eu correspondia, mas não o via como alguém com quem pudesse me relacionar afetivamente. E aí fui vendo também que tinha uma coisa, na época, talvez ainda mais que hoje, que é a coisa da década de 60, 70 chegando...

R.L.: As coisas se misturavam muito, não é?

H.A.: As pessoas eram mais... Tinham um discurso de liberação, de libertação, de se desfazer de amarras. Só que eu não queria essa libertação, porque tinha um compromisso com minha mãe, sabia nas coisas que davam tudo isso, com relação à sexualidade, a perder virgindade. Então, eu me segurava muito. Tinha pudores, princípios. Essa coisa é muito interessante na minha vida de teatro até hoje.

R.L.: E com o outro professor, o Gildásio Leite?

H.A.: Com Gildásio, ele era mais um meninão. Enquanto Petrô era uma figura mais paterna, grandão, barbudo, Gildásio era um meninão. Era muito teatral, muito impostado na forma de ser, muito corporal, então aquilo me impressionava. Ele era visivelmente para mim a expressão de um comportamento cênico instalado. Depois vou ter o primeiro contato com o Ari Barata. Até então era mais prática. Com Ari e Zoíla Barata, começa a surgir o Stanislavski. Aí começo a estudar. Uma das primeiras aulas de teatro, no sexto andar do SESC de Nazaré, que é um espaço enorme e largo. A gente tinha aquele espaço todo pra gente. Minha experiência com teatro sempre foi em espaços muito amplos, graças a Deus. Nunca senti na época uma sensação de liberdade tamanha. Fui descobrindo essa expansão maravilhosa que me habitava. Ao mesmo tempo, num exercício, nessa mesma época, de maquiagem, de caracterização, descobri o pequeno, o mínimo. Tinha que me maquiar sem espelho. Não tinha espelho, não tinha maquiagem, não tinha nada, era tudo criado na hora. Fiz o exercício com uma precisão, uma entrega! Quando acabei, tava todo mundo assim... Um silêncio se instaurou. Aí Zoíla veio... Foi aí que vi a maquiagem que tinha feito...

Vivia estudando Stanislavski, lendo. Vinha nos ônibus fazendo exercício. Não raro as pessoas que estavam do meu lado se assustavam e se afastavam.

R.L.: Esses procedimentos stanislavskianos meio que mataram a sede da menina imaginativa, não é? Eles vieram a calhar.

H.A.: É. Chegava no ônibus, de casa pra escola, e ficava treinando a musculatura do meu olho. Eu ficava percebendo como o músculo do olho reagia pra ajustar o foco.

R.L.: Então, estou entendendo que na sua experiência de menina, de adolescente, o teatro foi um espaço de conforto pra você, de adequação.

H.A.: Óbvio. Por isso que me fascinou essa coisa de ser professora, esse aspecto formativo. Porque eu reconheço no teatro, ainda hoje, esse espaço de conforto. Um espaço onde o indivíduo descobre que ele pode se reelaborar. Tem uma frase que gosto muito, que uso muito: Eu me encanto com as pessoas que têm a capacidade de se reinventar, ou de circunstâncias que promovem no indivíduo essa necessidade. Quando fiquei em Paris por sete meses, foi a experiência mais radical de reinvenção de mim mesma. Eu tinha tido com o teatro, com a minha chegada ao teatro, com a descoberta da minha sexualidade, talvez, mas ficar muito tempo sozinha, em Paris... Vivía num estado de atenção o tempo inteiro... Então, vejo o teatro como um instrumento para advertir e de liberdade.

R.L.: Passado esse momento de descoberta do teatro, você tem o entendimento de que esses seus primeiros professores sabiam que estavam promovendo essa libertação pra você e para aquelas pessoas ou não?

H.A.: Eu acho que sim. Acho que, em alguma medida, do mais performático ao mais maternal, em todos... Esse reinventar, esse redescobrir, esse lapidar enquanto pessoa, enquanto indivíduo. Isso está impresso na minha formação.

R.L.: Ouvindo o relato desse seu primeiro tempo na relação com o teatro, eu me recordo de outros que já ouvi. De pessoas como você, que são profissionais da área, mas que, estranhamente, diferente de você, não viram no teatro um espaço de conforto. Ficaram em pânico quando entraram em contato com o teatro, sentiram-se muito invadidos pelos primeiros professores. Talvez até por essa carga que o teatro tem de reinvenção. A impressão que tenho é que o teatro parece que ampliou o seu raio de ação. Você se viu mais pronta pra vida, não é? Diferente de algumas outras pessoas que, quando encontram o teatro ficam muito amedrontadas, fogem dele como o diabo foge da cruz e depois admitem que precisam voltar.

H.A.: Como falei pra você, o argumento que usei pra convencer minha mãe a me permitir voltar a fazer teatro foi “Minha mãe, eu quero falar disto. E isso não é vaidade, eu não tô querendo aparecer, não tô querendo ficar bonitinha. Eu funciono nisso”. Quero – a palavra que se usava na época – conscientizar as pessoas de que tem uma ditadura...

R.L.: Isso é bem a cara da sua geração!

H.A.: Conscientizar. Desalienar. Entendeu? Eu era a prata da casa. Então, se me apoiasse nisso, estava perdida. Acho que tinha uma inteligência também aí que fazia... E tinha uma curiosidade muito grande, sempre tive desde muito pequena uma curiosidade muito grande.

R.L.: Você reconhece então que essa curiosidade foi atendida nesses primeiros cursos de teatro. Por isso o prazer, a identificação. Quando chegou ao Curso de Formação de Ator da Escola de Teatro você não chegou inocente. Você já estava ali, querendo o teatro...

H.A.: A entrada na Escola foi um baque.

R.L.: Ao entrar no Curso de Formação do Ator você se deparou com uma estrutura mais complexa de funcionamento, a partir do teatro. Seguramente deve ter tido mais de um professor, diferentes espaços. Certamente deve ter tido processos avaliativos. Quer dizer, o olhar dos outros sobre você começou a entrar em sua vida. Os professores que estavam dando aula naquele curso começaram a devolver pra você aquele teatro que você tinha, que já estava em você.

H.A.: Exato. Tem uma experiência na minha vida que é muito curiosa. São coisas interessantes que também explicam quem eu sou e coisas que me amparam. Minha mãe ficou grávida de mim, não podia me criar, estava numa gravidez complicada, não tinha dinheiro, tinha saído da casa do meu avô, abandonado o interior pra vir pra cá, pouco antes tinha feito programa de rádio. Ficou grávida de mim, estava pobre, sem dinheiro e foi à maternidade-escola da Universidade pedir pra ficar internada. Teve algum problema e ela foi parar lá. Aí disseram que a maternidade não fazia esse tipo de internamento. Mas deixaram o nome dela anotado. Minha mãe, um dia, é chamada, localizada pela universidade, porque Dr. Jorge Mascarenhas chegou dos Estados Unidos, tinha feito um Mestrado lá, uma pós-graduação em parto sem dor e precisava de uma cobaia. Mas teria que ser um caso complicado, pra que ele aplicasse o que tinha aprendido por lá, e a gravidez da minha mãe era de risco, problemática, com comprometimento ou dela ou meu. Aí chamaram minha mãe. Ela foi internada no hospital, muito antes da gravidez...

R.L.: Como ela queria há um tempo atrás.

H.A.: Então ficou internada, cuidada por Jorge Mascarenhas, com um programa de alimentação, massagem, relaxamento, teve todo um suporte. Como estava saudável, mesmo estando internada, começou a trabalhar. Na época não existia absorvente higiênico feminino industrializado. O hospital trabalhava com gaze e algodão. Minha mãe montou uma linha de montagem. Pegou todas as parturientes de resguardo lá, uma montava, outra cortava a gaze e a outra empilhava. Enfim, supriram desse modo a demanda de absorvente para as mulheres, que era muita. O fato é que minha mãe sempre foi uma pessoa muito querida e essa filha, esse

filho de minha mãe, que ninguém sabia quem era, era também um filho queridinho, todos se sentiram meio pais, meio responsáveis por essa criança.

R.L.: No caso, você.

H.A.: Quando nasci era a filha de todo esse hospital, era acarinhada, muitos quiseram me adotar, achando que minha mãe não tinha condição. Então, eu tenho esse movimento de me sentir à vontade, tenho na minha estrutura arcaica primordial, essa idéia do mundo como algo acolhedor.

R.L.: A vida não lhe ameaça.

H.A.: Não me ameaça. Então não vou fugir do teatro. Não vou fugir: eu enfrento. É como se sempre criasse ao redor de mim essa tribo, essa taba. Quando esse povo de teatro começa a me ver, começa a me falar “Essa é uma atriz”, começo a receber crítica de jornal, ser indicada pra prêmio, não sei quê, eu me sentia realizada, mas essa coisa da vaidade existia, mas era algo vigilante. Eu sempre fui muito arisca a...

R.L.: Foi no Curso de Formação do Ator, com essa visibilidade e esses retornos, que você se sentiu uma pessoa de teatro e disse a si mesma “Sou atriz, sou de teatro”, ou isso veio antes?

H.A.: Foi logo no Segundo Grau. Primeiro curso de teatro, com Petrô.

R.L.: Ali você disse a si mesma “Eu sou disso.”.

H.A.: Era uma coisa que é difícil até hoje, porque eu não media esforços. Eu mergulhei literalmente, eu fiz tudo que era preciso. Também tem isso: Petrô trouxe essa experiência que a gente traz pro aluno se envolver com tudo. Porque não tinha dinheiro, tudo era caro, tava no Segundo Grau. Por isso que todo mundo que eu formo tem essa coisa de se envolver com tudo. Para o bem e para o mal. Então vem disso, dessa minha formação, lá, primeira. Então, naquele momento minha mãe ficou assustada.

R.L.: Porque você se mobilizou muito.

H.A.: Comecei desde aquele momento a dizer quem eu era. Tem uma frase de meu irmão, recentemente. Tem uns cinco, seis anos disso. A gente conversando. Ele é mais novo que eu dois anos. Ele falou assim “Eu não gosto muito de teatro, porque o teatro roubou você da gente, o teatro te levou embora”.

R.L.: A velha queixa de quem é muito próximo às pessoas de teatro.

H.A.: “Você abandonou a gente. Você era a ponte entre minha mãe e a gente. Você foi embora e ficamos eu e minha mãe. Foi muito difícil”. Então, eu me dei conta disso. De que realmente, quando o teatro me chamou, eu fui.

R.L.: Você foi convocada. Alguns dizem que isso é a voz, o chamado, a vocação. Você atendeu a um chamado.

H.A.: Desde a escola aconteceu isso. Depois minha mãe se mudou de Salvador para o subúrbio, para Simões Filho, e eu estava fazendo Escola de Teatro na época. Falei: “Minha mãe, eu não posso, eu não vou abandonar a Escola”.

R.L.: Você estava no meio desse curso?

H.A.: “Não tenho como morar com você lá e fazer a Escola, fazer espetáculo aqui”. Minha mãe, talvez espelhada pela recusa em viver o caminho dela na música, não me tolheu. Ela via a força com que eu atuava, com que eu investia nisso. Então acabei saindo de casa, sem brigar com minha mãe. Ela foi pra Simões Filho e eu não podia. Fiquei aqui.

R.L.: Pra poder dar conta de seu compromisso com o curso.

H.A.: E aí saí de casa e não mais voltei. Eu tinha 19 anos.

R.L.: Então, entre os 19 e 20 anos você teve um nível de compromisso com o teatro que não era visto em várias outras pessoas por ali.

H.A.: Exato. E era um compromisso de uma protestante. Entendeu? Porque era aquela pessoa que fica ali, estudando, na pilha... Era esse tipo de compromisso. Embora tenha vivido isso numa época de muita demanda, *rock'n roll*.

R.L.: A sacerdotisa do teatro!

H.A.: Exatamente! Então o teatro não me pegou pela bacante, pelo lado bacante, dionisíaco. Pegou-me pelo apolíneo. Entendeu? Pelo lugar de disciplina, mesmo.

R.L.: Você acha que isso influenciou em relação a ter, assim, uma espécie de ideário em relação à formação como professora de teatro? Essa noção de vocação, acordar uma vocação... Como é que você idealiza a formação de professor de teatro? Acha que tem que ter esse componente que você encontrou? Ou tem uma visão mais permissiva em relação a isso? Você acha que haveria uma melhor maneira de se iniciar no teatro?

H.A.: Não. Eu acho que a melhor maneira de se entrar no teatro é o despertar da consciência. É você entender que está entrando num universo de uma potência incalculável, por que transformadora, pra você como indivíduo e, acredito, transformadora para o outro. Recordo muito bem, quando vi o dançarino de flamenco, lá naquele momento, fiquei fascinada porque apertei a mão dele... Uma centelha daquilo, aquela performance... Rolou, entendeu? Então, digo que tem essa centelha que é transformadora. Exatamente por isso e sabendo – eu que estou ficando velha – do jogo de Ulisses e do Minotauro, de como você se camufla, de como as intenções não são claras. E de como a gente, quando é jovem, está querendo chegar a algum lugar, está querendo ser reforçado, ter notoriedade, está querendo se sentir pertencente a algum lugar, você acaba às vezes entrando em alguns caminhos, alguns meandros. Se você não tiver certa consciência do que está construindo, tende no final a virar um profissional

amargurado. “Oh, o teatro me acabou! Oh, por causa do teatro eu abandonei...” Então, o discurso de pessoas que entraram nesse processo estava ótimo enquanto o processo estava bom, mas na parte que precisava do estopo de alguma coisa, que pusesse você a problematizar, a elaborar esse sentido particular da sua existência, você não teve. Aí vem só como resposta a mágoa. Então, pra mim, o grande barato é a consciência. É você se indagar sobre o que está querendo ali. E com isso não quero dizer que tenha que fazer um teatro engajado. Não. Qualquer que seja a linha de teatro que queira fazer, o caminho que queria trilhar, entenda aquilo que está construindo, reconheça, se reconheça naquilo.

R.L.: Se você atribui a essa consciência um papel assim preponderante pra uma pessoa intitular-se uma pessoa de teatro... “Eu me reinvento através do teatro, eu não me reinvento através da medicina, da culinária ou da prostituição.” Você tem esse valor porque vivenciou isso. Será que hoje em dia as pessoas que iniciam no teatro com a idade que teve nesse período teriam acesso, como você teve, a essa consciência, entende? O panorama é outro. Fico pensando nisso.

H.A.: Se as pessoas forem olhar, na minha época, a gente também não tinha tanto acesso. Isso é uma coisa do indivíduo... Tenho um discurso até hoje, para todo aluno que passa por mim vou perguntar: “Está fazendo o quê por aqui? Veio de onde? Está buscando aqui o quê? Está indo pra onde?” É isso que falo. É só uma semente de reflexão. E acho que não é só no teatro não. Hoje em dia, é tanto bombardeamento de informação e de estímulo no indivíduo que essa indagação sobre o lugar onde estou, de onde falo, com quem estou falando, é fundamental.

R.L.: É anterior ao próprio ofício.

H.A.: Olho pra os adolescentes hoje e fico imaginando a Hebe que se perguntava se era real ou personagem, a Hebe hoje interagindo com o mundo virtual. Eu ia estar bem mais rica, pela própria possibilidade que esse ambiente virtual proporciona, onde posso criar um avatar, me inventar artificialmente. E se eu construir aquele avatar com uma idealização muito forte de mim, muito distante do que eu posso sustentar, eu delete e crio um outro.

R.L.: É como se, hoje em dia, o acesso à consciência, usando o seu termo, fosse mais complexo, mais sofisticado, porque tem mais possibilidades.

H.A.: Exatamente. De camuflagem, entendeu? Então, pra mim... É porque eu sou idealista.

R.L.: Bastante!

H.A.: Aos 55 anos de idade, não vejo nenhum estímulo forte o bastante pra abandonar isso que me constituiu e me reinventar muito distante.

R.L.: Essa sua trajetória é longa, porque você está me falando que se entendeu como pessoa de teatro entre 14, 15 anos.

H.A.: Na escola de Segundo Grau, aos 16.

R.L.: Então, veja só: 16 pra 55. Aí tem décadas!

H.A.: Tem. 40 anos.

R.L.: Nessa trajetória de 40 anos, quando você passou do papel de aluna, atriz, pra professora? Quando foi esse clique?

H.A.: Foi logo em seguida...

R.L.: Foi rápido?

H.A.: Rápido. Porque o suporte do falar para a humanidade, para o Brasil que vivia uma situação de exceção, uma situação de ditadura, me catapultou. Porque eu fui fazer parte do teatro do SESC e lá tinha Godi, que tinha um trabalho muito interessante com grupos que estavam começando essa coisa da consciência negra, como o Apache do Tororó. Os grupos sociais populares estavam se organizando. Então, vinha toda uma coisa política de tentar organizar o CPT... No próprio SESC encontrei pessoas interessadas nessa militância. O primeiro ano no SESC foi intensivo, era um curso diário, uma formação boa, com Ari, dentro de um caminho realista, de ler os livros todos de Stanislavski, fazer os exercícios. Eu tinha uma base. Entro logo em seguida na Escola de Teatro da UFBA, em 73. E aí começo a me deslocar para o centro. Vou para Bom Juá, para São Caetano, Fazenda Grande, pra periferia, aos fins de semana, dar oficina de teatro sozinha, com o que tinha aprendido na escola, pra conscientizar aquelas pessoas.

R.L.: Com 19 anos, você ministrando oficina de teatro para aquelas comunidades.

H.A.: Tive um primeiro momento forte nesse processo, que eu só entendi depois. Na hora, não entendi não. Eu estava fazendo uma oficina com um grupo no Bom Juá. Houve um laboratório com um homem, que tinha comprado... Era Natal, tinha uma festa de aniversário, coisa assim, e ele tinha comprado uns móveis pra fazer uma grande festa. Ele chamou a família, os amigos e deu aquela festa. Quando estava todo mundo lá no meio da festa, aparece um dono querendo levar os móveis, porque ele não tinha pago a última prestação.

R.L.: No momento da festa?

H.A.: No momento da festa. A loja mandou apreender os móveis.

R.L.: Parece ficção, não é?

H.A.: Mas isso foi ficção, eu que inventei! Eu inventando pra ele a improvisação. Eu que criei essa situação. Ele não ia deixar levar. Ia dizer que não, ia afirmar os direitos dele. Disse que ele ia argumentar, que não ia deixar que levassem os móveis. No meio dessa confusão, dessa improvisação, eu lá assistindo, toda menininha, anotando tudo, vejo que o cara começa a ficar

transtornado... Ele virou um King Kong! E ele gira assim e pega um pau, pra bater nas pessoas!

R.L.: No meio da improvisação?

H.A.: No meio do improviso. Eu não contei dois tempos. Quando percebi, tinha dado um salto e estava entre ele e os outros: “Calma! Respira! Pensa no pé! Calma! Respira! Isso é teatro! É uma improvisação!”.

R.L.: Penso que nesse momento você deve ter tido consciência do seu poder, da sua qualidade de interferir.

H.A.: Mas eu não sabia disso. Descobri ali a necessidade. Aquilo me deu segurança. Comecei, na verdade, esse processo de ensinar movida por essa coisa da missão, da consciência, da conscientização, entendeu? O ensinar pra mim era um valor da própria vocação mesmo, de formar e de orientar. Que inclusive, na verdade, era localizado naquela circunstância ali, eu precisava conscientizar as pessoas. Fazia trabalho com grupos que viviam na Fazenda Grande, no São Caetano, no Retiro, no Bom Juá, dentro de um processo, de um objetivo coletivo, de conscientização, por conta da ditadura.

R.L.: Nessa ação pedagógica, por essa conscientização nas comunidades, você ficou por quanto tempo? .

H.A.: Fiquei provavelmente até 2 anos, mais ou menos. Lembro que em 74 estava começando um trabalho com o Avelãs y Avestruz, mas ainda tinha esse contato.

R.L.: E a conclusão do Formação de Ator?

H.A.: Eu conclui em 75. Estava completando meus 23 anos. Tive uma boa aceitação como atriz e fui muito solicitada. Precisava de dinheiro, porque tinha saído da casa de minha mãe. Tinha a condição básica de sustento que não era fácil, então eu fiz muito espetáculo, muito espetáculo infantil. Ganhava dinheiro e sobrevivia de teatro. Uma época que teatro só apresentava no fim de semana.

R.L.: Você aí já era uma operária de teatro.

H.A.: E trabalhei muito. Tinha épocas que ensaiava três espetáculos por dia, um de manhã, um de tarde, outro de noite.

R.L.: Então essa experiência da pedagogia do teatro ficou em suspenso, nesse período em que foi solicitada como atriz?

H.A.: Márcio Meirelles teve a idéia de montar um grupo em 74. Lia Mara disse “Não posso fazer, mas Hebe pode. Está pronta pra isso”.

R.L.: Indicou você. Entendi.

H.A.: Aí Lia Mara me indica, em 74, e começo a fazer um trabalho com o Avelãs y Avestruz, que era Eugênia Milet, Fernando Fulco, Sérgio Carvalho, Jerry Faro e Paulo Soares.

R.L.: Você como atriz.

H.A.: Não fui como atriz nesse processo. Fiquei só como preparadora. Márcio não tinha como pagar. Como vivia de teatro, não podia parar, tinha muitos projetos, disse “Márcio, não vou entrar como atriz, mas faço o trabalho de voz”. E acabei criando, intuitivamente, esse procedimento que até hoje me ampara, que é o trabalho de voz associado ao trabalho de interpretação. Esse casamento.

R.L.: Desde a sua porta de entrada tem essa tônica.

H.A.: Eu não achava que era capaz de preparar vocalmente aquele grupo Então pensei que, se associasse as duas coisas, poderia chegar a algum lugar. E realmente o trabalho do Avelãs, essa formação, essa característica da interpretação foi reforçada.

R.L.: E esse grupo que depois passou a ser o Avelãs y Avestruz chamava atenção por causa dessa expressividade vocal...

H.A.: E dessa interpretação.

R.L.: Essa associação.

H.A.: E não só aqui em Salvador. O grupo é um marco. Ele, de certa forma, inicia o teatro local nessa preparação técnica prévia ao espetáculo.

R.L.: E o retorno que o Avelãs passou a receber com as produções dos espetáculos batia em você, como essa preparadora.

H.A.: É. Mais ou menos, porque Márcio é muito analista, né? Ponto.

ANEXO C – Entrevista Nº. 03

Hebe Alves

Roberto Lúcio: Segunda entrevista com Hebe Alves, 23 de setembro de 2009, 10h 15 min, Escola de Teatro. Hebe, na entrevista anterior, você falou da sua trajetória, do seu início como atriz, da memória dos primeiros momentos. Falou do seu início no trabalho de formação com atores, colegas seus na época. Falou também de uma intervenção sua com não-atores, na cidade, nos anos 70. Essa vivência de artista de teatro ajudou no trabalho com formação de atores?

Hebe Alves: Tinha me formado na Escola de Teatro em 75. Mas acho que o que me ajudou, me auxiliou foi a base de antes, no Teatro do SESC, com Ari, Zoíla, Marlene Andrade e King, que era professor de Folclore. Então essa base inicial que eles me trouxeram associada ao que já tinha no Segundo Grau, com Petrovich, Gildásio Leite e Lucinha Santana, é o que me ajudou. Depois foi complementado, ampliado, pela minha vivência na Escola de Teatro.

R.L.: Seu encontro com Lia Mara que foi importantíssimo, que lhe indicou...

H.A.: É. Zé Possi Neto, Chiquinho Medeiros. Aderbal Freire veio fazer uma oficina aqui na época. Aderbal, Eduardo Esteves, enfim... Um grupo de paulistas que aportaram por aqui e que trouxeram informações de Grotowski, Artaud, Meyerhold, Peter Brook. Isso em 73, que é quando entro na Escola de Teatro. Então, isso foi muito importante pra mim, pra minha formação. Não posso deixar de destacar também a própria circunstância política do momento. O mais importante quando fazia o trabalho com aqueles grupos nos bairros de periferia não era tanto o viés artístico. Era mais o teatro como instrumento de conscientização, o teatro como instrumento de expressão, entendeu? Era como se eu me sentisse mais autorizada ali porque não tinha essa preocupação com formação artística, mas de informação através da arte. O trabalho de formação e de conscientização através da arte. Com o Avelãs começa essa minha expectativa de formação.

R.L.: Então você situa o início dessa sua caminhada no Avelãs?

H.A.: Com certeza. Disso aí não tenho a menor dúvida. Porque até então continuava fazendo o trabalho nos bairros, mas era aquela perspectiva da conscientização. Que hoje em dia não tenho nem desenvolvido mais. Então, no Avelãs a gente começa esse trabalho de preparação, onde eu era a responsável pela parte de voz. Eu tinha, em 78, entrado na Escola de Teatro pra estudar Direção Teatral e a cabeça começou a abrir. Particularmente por conta do trabalho não só da Escola de Teatro, mas também de Letras, com a leitura dramática. Quer dizer, isso tudo eu vinha trazendo pro meu trabalho de interpretação, de formação, de voz, pra se pensar o

teatro como essa arte que é uma síntese, que busca a construção de sentidos. O que é debruçar-se sobre uma idéia, sobre um aspecto da condição humana, produzir um sentido, hipóteses, e apresentar cenicamente aquilo. Transformar tudo numa coisa cênica. Então, com o Avelãs começa a aparecer algo diferenciado na cidade, em termos de qualidade de trabalhos, começa a haver uma procura por preparação. Aí começo a ser muito solicitada pra dar preparação técnica de elenco, o que era muito bom pra mim porque precisava de dinheiro.

R.L.: Lógico. Se você estava na proto-história desse negócio, todo mundo associava você...

H.A.: Porque eu era a única pessoa com formação específica em teatro. Nem Márcio era. Márcio era de Belas Artes. Então, funcionava com Márcio encenador e eu fazendo a parte do trabalho de ator, desenvolvendo a construção desse ator – a palavra é meio perigosa, mas assim – formando esse ator. Aí eu começo a fazer preparação técnica de elenco. Aqui já estamos falando da década de 80. Nesse momento começa a surgir um grupo com a preocupação pela linguagem, pela investigação da linguagem.

R.L.: O Avelãs foi um divisor de águas.

H.A.: Aí faço muito trabalho de preparação de elenco. Costumava brincar que em 12 entre 10 peças que estreavam na cidade eu estava presente. Nessa função de preparadora vocal e de interpretação. E foi muito bom pra mim, porque o Avelãs era altamente disciplinado. Nunca mais encontrei um grupo com aquela maturidade, digamos assim, com aquele desejo, aquele compromisso. Então a gente ficava, às vezes, oito, dez horas, chegava até doze horas. Dedicados a montar. Enfiados, enfurnados, fazendo laboratório. E foi bom pra mim, porque como era a pessoa que conduzia essa parte da preparação deles, pude ir experimentando, ir formatando procedimentos. Eu fui construindo um caminho. Na própria vivência.

R.L.: Simultaneamente você dava conta da sua vida de atriz?

H.A.: Eu era atriz do grupo, do próprio grupo. Então, era uma coisa muito louca, porque tinha um momento em que estava produzindo material para a cena e Márcio observando. Em outros momentos, estava fazendo laboratório proposto por Márcio e também produzindo como atriz.

R.L.: Você se restringiu como atriz ao grupo Avelãs ou fazia mais alguma outra coisa? Como era isso?

H.A.: Foi muito complicado. O momento crucial era com o Avelãs, porque não tinha tempo. Eram muitas horas investidas ali dentro. A gente entrava às vezes ao meio-dia, tomava um lanche, só um leite, entrava pela noite.

R.L.: Então nos primeiros anos você mergulhou no Avelãs?

H.A.: É, mergulhei no Avelãs. Nesse período, começo a fazer muito trabalho e a ser muito requisitada, apoiando voz e corpo. E começo a gostar. E também passo a atuar em cursos livres. Faço dois cursos no TCA e depois venho pra Escola de Teatro.

R.L.: Então, anos de muito trabalho.

H.A.: Muito trabalho. Nesse período também, na década de 80, a Fundação Cultural fazia oficinas pelo interior. Fui contratada algumas vezes, pra passar 15, 20, 25 dias, dando oficina para não-atores. Aí passo 25 dias em Lençóis, passo 15 dias em Cachoeira, passo 15 dias em... Acho que era Itiúba, em Barreiras...

R.L.: Voltando à experiência com não-atores.

H.A.: E aí voltei a trabalhar com não-atores ou com atores amadores lá. E isso foi muito bom porque me deu a oportunidade de experimentar coisas que eu tinha feito com o Avelãs y Avestruz, que eu tinha descoberto lá, e visto que não funcionava com aquelas pessoas, porque o objetivo delas era outro. Aí fui começando a refletir sobre minha prática, a partir do contato com não-atores.

R.L.: Ou seja, esse trabalho foi ganhando um contorno cada vez mais pedagógico, com o passar dos anos.

H.A.: Por outro lado, tem uma coisa muito interessante que gostaria de pontuar, que une todos esses trabalhos, mesmo no Avelãs, que a princípio parecia não ser o enfoque, é que tinha sempre uma questão, a dimensão do crescimento do ser. Eu sempre pautava o meu trabalho em algo que é percebido pelo artista, ciente de aventurar-se nesse caminho do teatro, esse alguém que precisava ser refletido, reelaborado e comunicável com a platéia. Então, era preciso que fizesse uma revisão dos meus princípios, que entendesse o que estava fazendo. Isso me salvou. Porque sou uma pessoa vaidosa, claro.

R.L.: Você é artista. Começou como artista de teatro e depois enveredou por essas ações pedagógicas.

H.A.: Tive a felicidade de ter na época uma circunstância triste, com a qual lutava, que era a ditadura militar. E isso me colocou como uma artista que sabe que a sua função ali, naquele trabalho, não é só o estar bem em cena, com a sua vaidade.

R.L.: Quando conversei com Harildo, ele falou muito da participação no CPC, nos anos 60. Nos primeiros anos de trabalho como ator, ele viveu esse contexto político muito específico. Acha que isso determinou muita coisa pra ele. Assim como estou percebendo isso pra você também: a necessidade da cena, a necessidade do teatro. Por isso entendo que você teve como arrefecer essa vaidade de artista de teatro. Porque você tinha seus ideais, tinha ideologia, uma razão de ser. Isso foi determinante pra você. Isso está claro pra mim.

H.A.: Isso foi muito bom, muito importante. Minha mãe me disse que, quando era criança, olhava pra ela com uma indagação tão profunda que ela não sabia o que fazer, ficava desarmada. Então, assim, de certa forma tem uma intuição muito forte. Se não tivesse esse freio, talvez tivesse me apoiado mais na minha vaidade. Naquilo que parecia ser a minha diferença e que eu poderia tentar marcar por aí. Então esse princípio, essa busca de consequência, de entendimento... Eu gosto muito de entender. Se não entendo, fico uma arara louca, procurando pra quê, pra quê, pra quê. Assim é tudo na minha vida.

R.L.: Você falava do lugar da intuição nos seus processos. Havia uma inclinação para não restringir-se apenas ao estritamente técnico, dentro daquela ação pelo espetáculo, pela personagem. Certamente isso depois deve ter tomado uma feição mais consciente, relacionada ao ator. Mas o que quero saber é: No que você acha que estava calçada? No que acha que já tinha fôlego pra trabalhar com aquilo?

H.A.: Primeiro, tem uma coisa boa que auxilia todo jovem, que é a ignorância. Acho que esse é um bom começo. A ignorância em dois aspectos: a ignorância por achar que tinha tido acesso a um determinado nicho de conhecimento. Estava autorizada a fazer esse trabalho, estava pronta para ele. A ignorância me calçou na ousadia. Hoje pensaria três ou dez vezes antes de fazer meu primeiro movimento. Se fosse hoje, teria pensado mais. Então, essa ignorância de achar que eu já sabia tudo. O jovem sempre acha que sabe tudo. Por isso arrisquei, por isso fui. De um lado. A ignorância também, do ponto de vista de ter muito a aprender. Por outro lado. Eu fui descobrindo, fui descobrindo que eu descobria coisas ao fazer. Eu fui uma aluna quase exemplar, senão exemplar, no começo da minha trajetória de teatro, na minha formação como atriz. E era uma pessoa assídua, pontual, frequentava, lia tudo que você mandava, vivia fazendo laboratório comigo nos ônibus, em casa, estudava texto, era muito dedicada. Tinha essa ousadia, essa ignorância de achar que já sabia tudo. Porque se eu soubesse a vastidão do mundo no qual estava me projetando, talvez recuasse. Mas tinha também, claro, um investimento meu sendo feito e um retorno das pessoas sobre esse investimento.

R.L.: Tem uma legitimidade aí. Os espaços que você foi ocupando eram espaços de reconhecimento.

H.A.: O mais interessante é que aquilo que essas pessoas estavam trazendo pra fazer aquele trabalho foi suficiente para o nível de desafio que estava enfrentando. E esse nível de desafio foi ampliando. Esse limite foi se ampliando. Porque quanto mais eu mergulhava mais coisas vinham, mais surgia uma nova proposta, mais surgia um novo modo de lidar com a questão da formação, a questão da orientação do ator.

R.L.: Você não tinha a real dimensão do universo no qual você estava entrando.

H.A.: Toda a minha viagem era pautada em acreditar que a minha atuação, minha presença naquele trabalho, naquele grupo, com aquela pessoa, de fato era necessária. Era algo que iria realmente levar a algum lugar bacana. Ia trabalhar numa deficiência, numa carência, em prol da exploração de uma possibilidade, de um campo possível de crescimento. E isso vem acho que do meu lado protestante. Esse senso da responsabilidade, de estar construindo para algum lugar, de estar fazendo para ir pro céu. Hoje em dia eu sei que as resistências que precisamos mover para que o ator, para que alguém se locomova na direção de sua conquista são muito grandes. O caminho realmente brinca. É tortuoso. E inclusive nisso aprendi muito, porque às vezes podia estar até equivocada. Achando que aquilo era o certo, que estava no caminho, e até esse meu suposto certo não era. Porque naquele caminho, talvez aquela trajetória tão reta, não fosse necessária, não fosse algo adequado. A vida me ensinou muito. Antigamente era mais idealista. Hoje em dia vejo que cada caso é um caso. Aí brinco que o que é bom pra Chico pode não ser bom pra Francisco.

R.L.: Muita vivência, muita prática, muita experiência, e num dado momento você se convence da necessidade daquilo em sua vida. A partir do momento em que tem esse autoconvencimento, embarca. Que momento foi esse em relação a esse trabalho com formação de ator? Você tem essa memória? Você localiza?

H.A.: Só percebi mesmo essa dimensão do que eu significava, do trabalho que tinha construído, aqui na Escola de Teatro, dando aula. Lembro que na época comecei a dizer pros meus alunos “Caiu a ficha de quem eu sou”. Então o que é interessante nessa minha trajetória é que eu não botei a meta lá e corri atrás pra construir e chegar. Queria entender, estudar e fazer. A noção do peso da responsabilidade do que eu havia construído chegou depois. Meu nome não veio antes, entendeu? Com isso quero dizer que a conquista desse espaço que hoje ocupo foi feita cotidianamente, foi acontecendo pelo meu próprio... Eu nunca fui de botar meu nome num projeto, num letreiro, porque era bom pro meu currículo. O que quero dizer é que não construí uma carreira de modo idealizado.

R.L.: Isso implica dizer que essas suas experiências pedagógicas na área, com atores, uma consciência desse trabalho só vem depois?

H.A.: Não. Existia uma consciência de querer mudar o mundo, de querer conscientizar as pessoas, de querer formar atores. Mas saber que era uma pessoa, dentre tantas, que tinha um diferencial, foi depois. Pra mim, era mais alguém, mais uma obreira do teatro que estava fazendo o que tinha que ser feito e estava satisfeita com isso. Mas descobri depois que tinha uma particularidade, que o meu trabalho era diferenciado muitos anos depois. Então, seria

nesse caso legítimo dizer que tenho esse marco pela formação, porque antes formava por uma necessidade. Quando entrei na Escola de Teatro, já estava com muita gente me chamando pra trabalhar, estava fazendo muito trabalho fora. A Escola de Teatro estava na época numa fase muito ruim, passando por um marasmo, as pessoas não faziam quase nada, tinha um jardim com cara de peixe morto, assim, desencantado da vida...

R.L.: Início dos anos 90, é isso?

H.A.: É mais no início dos anos 90 que tem esse movimento. Naquele momento tomei a decisão de que não faria mais trabalhos de formação, de oficina, de preparação técnica para fora da Escola. Poderia colocar esse marco por isso, entendeu? É como se ali encarasse o compromisso com a Universidade, com essa Escola de Teatro em particular e resolvesse que ia canalizar toda a minha capacidade nesse sentido. Salvo o pessoal do Bando de Teatro Olodum, porque eu e Márcio tínhamos estado no mesmo grupo e sempre tinha um diálogo entre mim e ele. E eu tinha participado do primeiro momento da seleção, a primeira fase de treinamento do Bando de Teatro Olodum. Então disse: “Bom, esse grupo é o grupo que eu continuarei atendendo”.

R.L.: Então os anos 80 funcionaram como um espaço de muita experiência, muita vivência, pra ajudar você nessa definição pessoal. Tem mais algum outro trabalho que você destacaria nesse período dos anos 80? Outra experiência marcante com atores?

H.A.: Os Cursos Livres do TCA foram muito importantes. Muita gente fazia esse teste. Participar do Curso Livre me deu a noção do retorno dos meus colegas. A atitude deles diante da minha chegada me revelou o respeito que eles tinham. A minha fala tinha um peso. Eu tinha uma atuação desejada por eles. Referendada. Um momento interessante foi quando fiz o Gregório de Matos no circo.

R.L.: Direção de Márcio Meirelles.

H.A.: Exatamente. Ele me convidou pra fazer o trabalho de preparação.

R.L.: *Boca do Inferno.*

H.A.: Tem alguns trabalhos que fazia com Paulo Cunha também, no grupo Carranca, no Artes e Manhas. Que era eu, Paulo Cunha, Ailton Fernandes, enfim... Começo a atuar como assistente de direção e a escrever, a assumir uma coisa que já fazia. Como assistente de direção, comecei a me perceber diretora. Porque nem queria ser diretora. Mas comecei a conceber, comecei a ter uma participação de criação. Vi que ser diretor é mais que conceber direito uma cena, é mais do que ter uma idéia de cena, é também saber administrar o entorno, tudo que acontece. É saber coordenar o trabalho do cenógrafo, do iluminador, que tudo isso faz parte. Vi onde faltava em mim a experiência.

R.L.: Saiu do terreno das possibilidades e aprendeu sobre seus limites. Um momento precioso.

H.A.: Sempre partia do princípio que era também atriz. Então, ao falar com o ator, ia muito falar com o meu colega, me reportava muito à experiência de atriz. Não pontuava hierarquia. Era muito interessante, porque trabalhava sob a orientação de um diretor, fosse ele quem fosse. Estava ali naquele trabalho e ele era o diretor, respeitava a hierarquia do diretor. Mas em relação aos colegas eu ia pro colega. Achava que esse era o caminho de estar com ele no mesmo nível, conversando. Era muito mais um espaço de confiança e de sugestão que de imposição. De condução do que de uma força rígida.

R.L.: Isso já aponta pra um procedimento.

H.A.: Exato. Era um colega meu e para que ficasse claro o vocabulário que eu escolhia, pra traduzir pra ele o que eu estava desenvolvendo, só dialogando. Mas também fui intuindo, percebendo a necessidade de uma outra fala, de vez em quando. Que entrasse a condutora de um processo. E fui descobrindo os tons, entendeu? No momento em que estava na brincadeira, que estava na soltura, numa parte de exploração; e na hora que precisávamos nos concentrar, que precisava que a resposta fosse determinada resposta, porque estava raciocinando. Sempre estava raciocinando alguma coisa. Quando via um colega meu numa cena que estava trabalhando com ele, como ator, e via que não estava alcançando, parava e pensava a cena, o significado da cena, pra mim; o que estava fazendo com a cena e se o ator estava ou não entendendo; que caminhos podia percorrer pra que ele entendesse e desse uma resposta genuína. Não a resposta que o diretor queria; não a resposta que eu queria. Mas uma resposta que fosse fruto do entendimento dele da situação. Tanto que achava que era a falta desse entendimento que saldava esse problema, que causava a desarticulação do desempenho. Então passava, num primeiro momento, por uma compreensão do que tinha que fazer ali, com que estava lidando. Segundo: Como chegar naquele ator? Como falar para aquele ator? Se era uma questão de bloqueio dele, porque não ia se permitir ir mais além naquele terreno. Pois às vezes o ator não vai, não é porque seja burro, é porque pra ele aquele é o limite. Não adianta. E se é o limite está na hora de dialogar. Ele é a pessoa que vai manifestar aquilo na cena e não é um boneco, não é uma marionete. Ele está pegando a sua idéia, está com você raciocinando e traduzindo no corpo aquilo que está percebendo, que está alcançando. Então, se é uma questão de um bloqueio, de uma região que ele não quer, não pode acessar, ou você desiste do ator ou encontra caminhos de traduzir a sua idéia para aquele ator, mas por um outro viés. Ou você está completamente equivocado e não vai dar em lugar nenhum, nem pra você nem pra ele. Às vezes, também, é a marca. É a couraça dele. A defesa está tão articulada de um jeito,

que pra você conseguir alternar, tem que desmontar. E desmontar não é botar uma cadeira quente e ficar acusando “Você é péssimo, você é um horror, você é um lixo”. Não. É você, simplesmente, trabalhar com ele para que encontre uma zona onde possa se despir. Isso eu já vi acontecer comigo várias vezes. Uma vez foi um ator numa sala do Teatro Castro Alves. Estávamos eu e Leila numa aula de voz pra um processo. Quando a gente conseguiu, estava trabalhando com um piano, na escala, e eu brincava, dava a nota. Quando ele colocava a voz numa região e eu via que tinha assimilado, eu saía da música e ia pro texto. A voz saía diferente. Era uma coisa muito linda. Até que um dia ele falou de um jeito que ele todo se desnudou. E foi muito emocionante. Pra mim e pra ele. Em outro caso, virei pra o ator e disse “Tire o paletó da voz”. Ele não entendeu. Aí fui, fui, fui. Quando ele tirou, saiu da voz, ele... Depois botou de novo o paletó, porque aquela era a voz inventada para ele mesmo. Encontrei nesse trabalho de formação do ator um espaço de prazer e de gozo muito grande. Porque sou idealista, então sofro muito com a idéia de um mundo perfeito. Naquele lugar ali de trabalho de voz e de orientação do ator, vi que tinha uma capacidade de interação, com base numa integridade, com base num respeito, numa confiança que eu conseguia construir e que me garantia parte de um mundo que eu gostaria de habitar. Construí um espaço onde o que mais importava era o crescimento tanto meu quanto da pessoa.

R.L.: Uma pessoa que afirma essas coisas que está me afirmando e que me relata essas experiências decididamente é uma pessoa que acredita no trabalho de formação de ator. Recentemente, conversando com Meran, ela me sinalizou sobre a perplexidade dela em mais de um momento, com colegas que chegavam e diziam “Você dá aula de teatro, dá oficina? Não está perdendo tempo não? Concentra no seu lado atriz! Você é uma ótima atriz!” E Meran perplexa. E isso azucrinou um pouco o juízo dela por um tempo. Eu mesmo, de vez em quando, em momentos muito pontuais, ouço e fico bastante desconsertado, porque me sinto inerte quando dizem isso. Quer dizer, estou me ocupando com uma coisa que não reconhecem. A utilidade dela, então, qual seria? De vez em quando escuto de colegas nossos “Teatro não se ensina. Formação de ator é uma coisa inócua”. Diante dessa entrevista e do que estou vendo e ouvindo, vejo que você é uma dessas pessoas que afirmam o contrário.

H.A.: Mas afirmo mesmo.

R.L.: Por quê?

H.A.: Não é uma briga de ego com o ator. Não é queda de braço, vaidade. Acredito, partindo de um princípio muito simples... Primeiro porque vi sobre mim esse trabalho acontecer. Sei que se não tivesse tido a orientação que tive no começo da minha trajetória de teatro, se não tivesse encontrado os suportes que encontrei... Óbvio que tem um trabalho meu de

investimento nessa história. Mas, com certeza, o trabalho das pessoas sobre mim, a orientação das pessoas sobre mim foi fundamental. Não falo só na parte prática, falo na parte teórica mesmo. A importância de uma Zoíla na minha vida é assim cabal. Uma Sônia Rangel na minha vida é muito forte. Possi Neto, meu Deus do Céu! Tive oficinas luxuosas com ele! O próprio Harildo Déda, que foi a pessoa que me chacoalhou, assim quando chegou lá dos Estados Unidos. Um dia ele me chacoalhou. Eu toda assim, aquela coisa de atriz trágica, dramática, com aquele vozeirão, o bom teatro baiano e tal. Aí ele me botou pra fazer Molière. E eu não queria, porque queria uma coisa séria, impostada. Aí ele: “Não, vamos fazer, vamos fazer!” Aí me descobri. Ele me libertou, me tornou mais flexível. Na verdade, o que essas pessoas estão querendo falar, quando dizem não acreditar no ensino do teatro, é que o ponto de vista delas é da formação como algo impositivo, algo determinista. E eu penso na formação como um diálogo. Até hoje sei que sou muito informal na minha maneira de conduzir a aula. Vem desse primeiro tempo, lá de trás, e me acompanha. Cansei de chegar com uma idéia na cabeça e o ator vir com uma solução melhor. E eu acolho. Então, pra mim, o trabalho de formação é mais um trabalho de orientação. Esse diálogo se estabelece, num primeiro momento, a partir da observação e da experimentação, e aos poucos vai chegando ao requinte de um dia você ter os livros de Barba, de Grotowski. Cada pessoa que assiste a um espetáculo, aquilo provoca nela alguma indagação. Cada ator estabelece uma relação. Cada ator que assiste uma cena, um filme, uma novela, ele viu alguma coisa ali que ele assimila. Então, a formação é como se ele... É como quando se fala que a formação é um espaço restrito. Não é! Formação é todo esse contato que você tem com a linguagem. Se não se quiser falar em linguagem, pode-se falar em arte teatral.

R.L.: Você informou sobre teatro a esses atores com os quais trabalhou até aqui? Ou formou esses atores? Ou você deformou esses atores? Transformou esses atores?

H.A.: Primeiro tem uma coisa. E não é figura de linguagem: antes de mais nada, aprendi muito com esses atores. Muito. Aprendi mais com os atores do que com os diretores com quem eu passei. Ponto. O que não quer dizer que não tenha tido diretores brilhantes na minha vida. Mas os atores me ensinaram mais que os diretores. Sem sombra de dúvida.

R.L.: Então poderia dizer, utilizando-me desse seu depoimento, que todo esse seu processo de trabalho junto a atores ajudou na sua formação de pessoa de teatro.

H.A.: Sim. Porque se tivesse ficado só dedicada à minha carreira de atriz, se tivesse ficado na minha perspectiva de atriz talvez a minha vaidade tivesse tomado mais espaço do que era aconselhável. Talvez fosse mais preguiçosa. Talvez fosse mais displicente. Não que o ator seja displicente. A minha pessoa “Hebe”, eu tenho muito mais facilidade, mais capacidade – é

melhor falar assim do trabalho como preparadora técnica. Ela é muito mais alimentada por um desejo de ajudar, por um desejo de interação com o outro, por um desejo de não ver o outro sofrer – numa expressão exagerada – do que por uma vaidade. Entendeu? Se fosse pra mim, certamente, talvez não tivesse esse mesmo movimento, esse mesmo empenho. Então diria, em que pese a gente poder discutir cada conceito desses – informar, formar, transformar etc. e tal – diria que a minha trajetória tem sido mais apoiada na transformação do que... Ou seja, é que formar, informar e deformar encontra-se no transformar. Eu sou uma pessoa que transformou.

R.L.: Você associa ao trabalho de formação de atores um exercício de generosidade.

H.A.: Porque sou uma pessoa generosa, talvez. Com outra pessoa pode ser um exercício de inteligência aguda, pura e simples. Nada contra. É que não tem certo.

R.L.: Numa perspectiva de filosofia da educação, de reflexão sobre pedagogia, você seria, em função desses seus valores, dessas suas crenças, uma pessoa que não poderia ser enquadrada como um exemplo da pedagogia mecanicista, a pedagogia tradicional, tecnicista. Porque associa muito o diálogo com o ator a um momento de vida, a uma experiência de relação. Não separa o profissional do pessoal, falando de modo mais rasteiro. E isso deve determinar muito a forma de proceder. Colocadas as suas razões, suas motivações, os porquês para acreditar na formação do ator, você sente necessidade de dizer algo mais sobre isso?

H.A.: Cada vez que a gente vai trabalhando, vai fazendo essa entrevista, é bom pra mim porque fico revendo muita coisa. Agora só colocaria um ponto pra reflexão, uma indagação que me cutuca: o Ensino Médio está criando a noção do cliente. “O cliente tem sempre razão”. Ou seja, nesse aspecto aí a relação professor, aluno, mestre, essa relação, esse respeito, ela está completamente esmaecida, enfraquecida. E do outro lado você tem, na escola pública, os desvalidos, os excluídos, com um discurso de perseguidos. E você tem que ser pedagógico, porque eles têm uma carência e a gente tem uma dívida social com eles muito grande. Não pode exigir muito, tem que aceitar, acolher, compreender que eles têm que defender e ganhar o pão. Como é que fica o artista nesse caminho aí, numa Escola de Teatro, numa escola de artes? Porque antes a gente refletia e criticava a sociedade em nossos trabalhos, nas nossas abordagens, nas nossas montagens. A sociedade era objeto de reflexão, lá fora. Então eu criticava o governo, o sistema, eu criticava e botava no espetáculo o meu depoimento. Agora a gente está falando de dentro da própria casa, do nosso próprio eu. Eu e a Escola de Teatro. Uma crise: ela não é mais o que foi. Tudo bem. Não tenho saudosismo. O que aconteceu de bom dentro das várias etapas dela foi o que ela produziu de material humano. Mas ela produziu exatamente pra sua própria dinâmica. Sei que nesse momento a

gente está num lugar que é lugar nenhum. Porque a gente não é mais o que foi e não é ainda o que poderá vir a ser algum dia.

R.L.: Há uma falta de paradigma para o próprio funcionamento da Escola. Acho importantes essas suas reflexões em relação à Escola de Teatro. Decididamente a Escola é o espaço oficial de formação da cidade. Então, isso implica numa preocupação com o universo da formação. Então, na sua avaliação, o maior e mais importante núcleo de formação de atores do Estado, da cidade, está numa grande crise. Numa crise que você diferencia de todas as outras que presenciou. Mais complexa, não é isso? Você sente assim?

H.A.: É. Talvez eu sinta mais e mais e mais porque estou mais consciente. Quando entrei era tudo muito novidade.

R.L.: Você não tinha perspectiva.

H.A.: Essa perspectiva, exatamente. A tal da coisa histórica, ninguém fala mais em história, é pecado falar da história da Escola de Teatro, entendeu? Essa minha inquietação não vem só por uma questão da conjuntura atual, vem de pensar esse ator, esse outro a quem eu me dedico. Uma coisa interessante que aprendi e que ampliou a minha capacidade de orientação: o fato de ter, por força das circunstâncias, assumido cargos administrativos. Ter sido representante no Colegiado, na Congregação e depois ser Chefe de Departamento. A coisa administrativa. Era sempre pensar a Escola formando o quê, quem, pra onde, como.

R.L.: Pelo visto a experiência de gestão teve suas várias fases, em seus vários momentos. Pra você isso implicou também numa apropriação maior no trabalho de formação de atores?

H.A.: Sim, obviamente.

ANEXO D – ENTREVISTA Nº. 04

Hebe Alves

Roberto Lúcio: Entrevista com Hebe Alves, Sala dos Professores, Escola de Teatro da UFBA, 11 de maio de 2010, das 15h30min às 17h30min. Perguntei para Hebe Alves sobre por onde começar com o ator. Ela, então, defendeu um princípio: o estabelecimento da confiança. Para gerar essa confiança é necessário, num primeiro momento, quebrar a formalidade, fazer com que esse ator entre numa zona de risco do equilíbrio pessoal e principalmente que se arrisque quanto às zonas de segurança do ofício de atuar. Ela sempre solicita dos atores algo diferente para ampliar o repertório deles, para fazer com que revejam a própria expressão. Defendeu que os atores devem se lançar na aventura, no risco, para que não fiquem viciados numa faixa limitada de auto-expressão. A passagem dos anos foi fazendo com que ficasse cada vez mais azeitada para esse tipo de relação de trabalho com eles. Enxerga coisas facilmente, no sentido da previsibilidade dos comportamentos. Dizia: “Ah, ator é bicho muito manhoso, cheio de artimanhas, se defende muito”. Chamou atenção para o grau de exposição que é para um ator lançar-se nos seus processos de formação de modo sincero, comprometido. Por conta desse grau de exposição muito acentuado, ele tende a defender-se. Apesar do desejo de se superar, de se ampliar como artista pode ficar inibido, porque teme se conhecer e que outros possam conhecê-lo de modo assim tão imediato. Num determinado momento, fez referência à “partitura de pontos”. Disse que trabalha com essa técnica há uns 20 anos, mas que sempre que volta a ela algo novo acontece. Falou do ator entrincheirado, daquela pessoa que não facilita o contato. Por outro lado, falou de encontros de muita generosidade, de exercícios de muita flexibilidade entre ela e alguns alunos. Comentou sobre o orgulho de ver muitas trajetórias, pessoas se afirmando, fazendo sucesso, e que fica muito feliz por reconhecer a participação dela em alguns desses casos. Acrescentou que futuramente seria interessante produzir algo teórico discorrendo sobre o trabalho de reunir o implícito e o explícito. No ofício dela, quando lida com as direções de espetáculo e principalmente quando está em sala de aula, em processos de formação de atores, junta o que tem ali – no “ora veja” das situações de criação – a uma informação que está como se adormecida. Quando tem problemas nesses grupos de trabalho, procura soluções nessa informação, essa teoria do teatro, que volta a encontrar e revisar, por conta das necessidades da vida de professora na Universidade, responsável pela coordenação de projetos de várias colorações e matizes. Nesses instantes de *insights* fortes, junta esse explícito das situações vivas dos processos a esse implícito que a acompanha, que é a relação que estabeleceu com

essa teoria do teatro, esses depoimentos de pessoas que fizeram e fazem o mesmo que ela – o trabalho com formação.

Roberto Lúcio: A segunda pergunta foi a seguinte: Por onde terminar com o ator? Ela tem consciência que esses processos são finitos e que devem ser o mais que possível otimizados. A terceira pergunta: Como otimiza esses processos finitos? Ela afirmou que desde muito nova, logo nos primeiros passos como professora de teatro, mesmo antes de ingressar na Escola de Teatro, sempre encontrou nesses processos de formação tempos finitos, predeterminados. Cursos de curta, longa ou média duração que têm começo, meio e fim. As pessoas envolvidas sabem disso, têm consciência desse dado. Então isso faz parte do trabalho dela há muito tempo. Assumi que quando encontra turmas de trabalho na Escola de Teatro tem inclinações para eleger mais pessoalmente/afetivamente uma pessoa ou outra, tem dificuldade aqui e acolá com alguém, por um temperamento, uma peculiaridade, mas que isso realmente não é a tônica. O que pretende é promover, justamente, essa auto-observação, essa ampliação de recursos artísticos, pessoais, para que esses artistas em formação possam encontrar o melhor caminho para sua expressão. Tem consciência que esse trabalho que faz junto às pessoas pode ser confundido, inclusive por ela mesma, como um exercício de psicologismo. Diz que se utiliza da Psicologia no trabalho que faz há muitos anos. Num determinado momento de seu percurso ficou tentada a dar mais ênfase à psicologia das pessoas do que ao aspecto técnico das disciplinas que ministrava. Logo viu que não tinha como abrir mão do trabalho da formação teatral delas. Quanto ao trabalho como professora, não vai desconsiderar a psicologia e as diferenças pessoais dos alunos, mas quer priorizar o trabalho artístico, o trabalho de criação, a arte do teatro. Muito do que faz e resolve hoje, diante das demandas da sala de aula, foi adquirindo com a experiência, com a vivência. Sempre parte do princípio de que confia e está relacionando-se com o melhor das pessoas. E que, até segunda ordem, elas estão trazendo o melhor de si também. Caso alguém venha a decepcioná-la e não confirme essa inclinação, trata de administrar, de racionalizar a situação. Mas até hoje tem um lado ingênuo, que prescinde da experiência acumulada. É algo do seu coração, da sua subjetividade. Disse que até um passado bem recente, com seus 40 anos, tinha uma atitude condescendente: entendia que intrigas, jogos para enganar, ludibriar, transferir responsabilidades não tinham papel determinante no meio teatral. Abordava as situações de trabalho com muito boa vontade, o peito aberto. Depois entendeu, com tanta experiência acumulada, que existem colegas, pessoas de teatro, que não acreditam no princípio da confiança serena. Existem pessoas ardilosas, que estão na defensiva. Falou da necessidade de desarmar crenças. Considera que às vezes partimos para os processos de criação com certezas

pré-estabelecidas. Defende que devemos sempre alimentar uma abertura, a noção de que as coisas são processuais, de que as pessoas têm muita sensibilidade. Um processo que aparentemente não vai trazer grandes ampliações na formação de um ator é importante/necessário tanto quanto aqueles que angustiam, que transformam, instigam mais. Acredita que todo e qualquer processo de formação de teatro é potencialmente libertador, potencialmente transformador e que beneficia as pessoas, no sentido da auto-observação, da ampliação da consciência. O ator e a atriz em formação que estão construindo um espetáculo têm responsabilidade direta sobre o mesmo, porque escolhem se relacionar de tal ou tal maneira com as coisas que ali acontecem. Sendo assim, independente dos processos de formação, as pessoas envolvidas neles são responsáveis pelas escolhas que fazem.

ANEXO E – Entrevista Nº. 05

Hebe Alves

Roberto Lúcio: Entrevista com Hebe Alves, Sala dos Professores, Escola de Teatro, 17 horas de uma quarta-feira, dia 26 de maio de 2010. Você, Hebe, comentava comigo de uma reparação, de um ajuste que quer fazer no que eu tinha registrado sobre uma conversa nossa, anterior, em relação a um procedimento seu quanto à interpretação, à condução do trabalho com o ator. Você lembra disso?

Hebe Alves: Lembro. É que no seu registro você se refere a um procedimento, adotado por mim, de não trabalhar no ator na zona de conforto dele. Eu dizia que busco trabalhar o que o ator apresenta como dificuldade. A minha idéia não é apoiar o trabalho de investigação e de elaboração da cena na facilidade, naquilo que ele tem facilidade, mas naquilo que ele ou tem dificuldade ou que ele sequer percebe que pode chegar a desenvolver e a fazer uso posteriormente. É essa a correção.

R.L.: Então, tem uma intenção sua de ampliar um repertório de expressão no ator e na atriz, no caso. Você faz questão disso.

H.A.: Mais ou menos, porque na verdade a intenção é conjugada a uma compreensão de que sempre que se aproxima de um objeto ou de uma experiência desconhecida, você vem com uma rede de referências. Você tem uma tela, digamos assim, um filtro através do qual percebe, analisa, se relaciona com aquela experiência, com aquele objeto, aquela circunstância ou aquela pessoa. Mas, a partir do momento que começa a conhecer, que começa a interagir, a se familiarizar, descobre aspectos que à primeira vista não nota. Conseqüentemente, acaba ampliando a forma de tradução desse objeto, circunstância ou pessoa. Então, pra mim, o trabalho do ator começa com uma ampliação dos limites, dos horizontes de perspectiva dele, da expectativa dele. Ele começa a entrar em contato com determinadas circunstâncias – e aí estou brincando com o que Stanislavski traz, das circunstâncias dadas. A partir do exame, a partir do que aquilo provoca nele, do que descobre, de como opera com aquele texto, com aquela situação, ele vai ampliando o entendimento sobre aspectos da condição humana, por exemplo. Então, necessariamente, acho que o trabalho com o teatro, não importa em que nível seja, sempre vai ampliar o horizonte do ator. Claro que vai ampliar na medida exata da ambição, da busca e da perspectiva desse ator.

R.L.: É um caminho de mão dupla. Tem as suas intenções, essa cartografia de desejos seus, mas tem também a intenção daquele ator, daquela atriz, que está ali com você.

H.A.: Exato.

R.L.: No desejo de promover essa ampliação, você se deu ao trabalho de pensar em procedimentos seus, concatenados por você? Fiz uma observação hoje de um processo de ensaio com as meninas de *Dorotéia*, e você falava nos termos “prancha”, “quadrinhos”, e as meninas também, dialogando com você. Trocavam isso, entre vocês, como uma carta marcada; e eu que estava ali não entendi. Na entrevista anterior você fez referência a esse procedimento “quadrinhos”, dizendo que tem muitos anos, inclusive, que se utiliza dele. Você replica procedimentos de outros, se apropriou deles pra poder dar conta desse seu trabalho junto a atores e atrizes, ou chegou a um ponto de que seu desejo, seu afã apontou para a necessidade de pensar em procedimento seus?

H.A.: Tenho alguns procedimentos meus que... Alguns são retrabalhados de referências quaisquer, mas outros não. Por exemplo, tem um negócio que trabalho há muito tempo, mais que “quadrinhos”. Porque “quadrinhos”, na verdade, não com essa amplitude que aplico hoje, mas já era uma possibilidade, digamos assim, de elaboração de cena. A primeira vez que entrei em contato com isso (Não fui eu que inventei quadrinho) foi por causa de alguma coisa próxima, que eu que cheguei à idéia do quadrinho, entendeu? Eu não me recordo mais se foi um trabalho com fotograma, fotografia e que eu desenvolvi, descambei no quadrinho...

R.L.: Entendo. Você deslocou uma referência de outra área, de outra linguagem pra o seu trabalho de teatro.

H.A.: Exato. Agora, o que tenho dentre tantas coisas que desenvolvi na minha vida, não saberia agora elencar. Porque são muitas. Mas diria que em todas elas encontrei um espaço de expressão e de organização, de todas elas, no que chamo de “partitura de pontos”. Isso aí é uma idéia que é minha. Essa é uma idéia que eu elaborei. Atores que trabalham comigo em oficinas na Escola de Teatro conhecem esse termo “partitura de pontos”. O que é isso? Na verdade, isso veio de uma curiosidade. A referência, a primeira, foi nos anos 70. Existia aqui em Salvador a Oficina Nacional de Dança Contemporânea, que reunia grupos de dança de todas as partes. A gente era Escola de Música e Artes Cênicas, eu também vivia envolvida com dança e gostava de assistir. E tinha na época essa coisa de dança moderna, as quedas dos cânones, vários espetáculos vinham e a cena era atravessar o palco de um lado pra outro. Andava e passava.

R.L.: Era uma tendência daquele momento.

H.A.: Mas era só isso: eles andavam. Porque a quebra era exatamente essa: passar pelo espaço cênico, da dança, sem dançar. Sem esboçar um gesto sequer, sem nada. Era só andar de uma coxia pra outra. E eu achava aquilo poético, bonito. Então, comecei a experimentar, a trazer aquilo pra sala de aula, e comecei a ver o que aquilo poderia gerar de um procedimento

que conduzisse o ator à elaboração de uma personagem ou de uma cena. Comecei a pensar como seria a organização, o que poderia gerar dali. Num primeiro momento, esgotei o simples andar pelo espaço e os encontros, mas aí era muito o meu olhar vendo e se utilizando dessa circunstância, dessa contingência pra criar algumas cenas, algumas atmosferas. Aos poucos cheguei à elaboração, mais tarde, de um sistema, de um procedimento no qual o ator começa nessa assimilação, nesse jogo, primeiro compreendendo as dimensões e as divisões das áreas do palco (que eu chamo de geografia do palco). Então, pego a idéia do modelo do palco à italiana (e hoje em dia já brinco desse palco à italiana ser multifacetado e eu usar/jogar com ele de uma forma bem aleatória, bem dinâmica). Então, primeiro ele assimila essas áreas do palco, depois cria uma partitura de deslocamento pelo palco, identificando em que área está. Depois que ele assimila estes pontos nos quais, quando eu digo “Pára!”, tem um descanso, num deslocamento entre dois pontos, começo a fazer um trabalho de jogo, onde um ator sai de cada coxia (que eu denomino de ponto zero, o ponto de partida) e vai se deslocar pelo espaço cênico só e unicamente pelo seu desenho, pela sua partitura de pontos. Ele não pode sair dessa partitura. Aí o outro, também, saiu da outra coxia. Eles vão se encontrar.

R.L.: Durante esse trajeto?

H.A.: Durante esse trajeto. Quando eles se encontram, a idéia é que comecem a partir do olhar, sem nada, sem nenhum gesto, a estabelecer uma relação. Então, vou desenvolvendo esse jogo com eles, de tal forma que esse encontro pode ser alterado. Digamos: pego um ator, ele entra e só a partir do segundo ponto ou do segundo para o terceiro ponto que entra o ator da outra coxia; então, já mudei. Ou peço que entrem ao mesmo tempo, só que um ande muito rápido e o outro venha lento; que do ponto 4 para o ponto 5 o que estava lento acelere um pouco o movimento e o que estava rápido dê uma parada. Aí vou começando, de fora, a fazer variações sobre um mesmo tema. A partir daí, eles vão descobrindo qualidades, possibilidades de relação. Então, vou trabalhando isso. O que vai enriquecer esse jogo é que tomo como referência alguns pressupostos. Domingos de Oliveira, por exemplo. Ele tem um livro, *Dança Através da Vida*. É uma publicação da FUNARTE... Da FUNDACEN, eu acho... É muito antigo esse livro, década de 70. Ele diz uma coisa que acho genial: “Há somente três marcas no teatro: ou me aproximo de você, ou me afasto, ou fico parado”. E a partir daí acontece o diabo. E é exatamente isso! Toda concepção, todo desenho cênico se estrutura com base nesses três elementos. Outra citação dele: a idéia de que o ator, em cena, deve entrar como um trapezista que se lança no espaço vazio, sem rede de proteção, tendo como único suporte a mão do companheiro, do colega, que está do outro lado, no outro trapézio. Então, a idéia é que o ator realmente estabeleça um contato, estabeleça uma relação com esse colega de cena,

que ele se dispa das couraças, que ele se dispa das expressões corriqueiras, dos clichês. Então, sempre que um ator esboça, eu limpo. Aos poucos, essa cena vai sendo acrescida de algum olhar ou de um gesto que vai construindo um universo muito particular, muito específico, que resulta na cena. Num primeiro momento, esse é mais um procedimento que leva o ator a ter um domínio do espaço cênico e um domínio no jogo da relação com o outro, que o liberta pra improvisar, pra pegar um texto qualquer, inserir uma circunstância e encontrar a ação. É óbvio que, a partir daí, vou trabalhar com a idéia da ação, os princípios da ação: a ação que tem objetivo, a lógica contínua e tal. Vou trabalhar com as circunstâncias propostas, com o quê, o como, onde e quem. Vou me acercar de um conhecimento específico da área para conduzir o trabalho do ator. Então, a “partitura de pontos” me coloca junto ao ator. Ele aí compreende que não sou eu quem dá, não sou eu quem faz. Fazemos! Construimos! No final das contas, o ator com quem eu trabalho acaba assimilando esse jogo do teatro como um jogo de um coletivo, de uma coletividade. Preciso estar com o outro, dialogando com o outro, criar esse laço, entendeu? Criar um pacto de construção de um sentido comum a todos nós. Não que seja um sentido amorfo, igual, não. Cada um de nós é uma realidade específica e distinta e, juntos, em algum lugar, criamos uma atmosfera, uma idéia, um sentido.

R.L.: Eu poderia nomear isso de outra forma. É trabalhada aí uma noção de alteridade.

H.A.: Quando comecei a falar/trabalhar com isso, essa palavra não estava na moda, ainda. Isso eu começo lá em 80. “Partitura de pontos” eu começo na década de 80. Em 90 já estou usando, experimentando na Escola, quando entro como professora efetiva, embora já estivesse dando aula por aqui desde 1986. Experimentava em Curso Livre e tal. Ela vai ganhar certa consistência quando enveredo pra um grupo que tive durante quatro anos, que a gente ensaiava durante todos os dias, numa média de quatro a cinco horas. Nos fins de semana, às vezes, um pouco mais. E aí eu pude desenvolver melhor.

R.L.: Que grupo foi esse?

H.A.: O Grupo Cereus. O Grupo Cereus me deu essa possibilidade. Se bem que, na verdade, isso nasce em 70. É em 70! Porque, quando entro em 74 para trabalhar com o Avelãs y Avestruz, ali eu tinha o quê? Tinha a possibilidade de um grupo muito disciplinado, com muita vontade, com muito potencial e tempo. Então eu tinha, às vezes, processo de laboratório, de improvisação, após o trabalho técnico de voz ou de interpretação, que durava três a quatro horas. E muita coisa disso em silêncio. Eu vinha de uma experiência com a dança e vinha da Escola de Teatro, que tinha uma grande influência do teatro mais de texto, de leitura de mesa e tal. Na minha inquietação, também peguei Possi, quando entro na Escola de Teatro, no primeiro curso que fiz de Interpretação, Possi chega trazendo Tiquinho Brandão,

Aderbal Freire Filho, Eduardo Esteves, Wagner Ticão Leite, pessoas que vinham com influência dos encenadores mais contestadores (Grotowski, Meyerhold, Artaud). Tive a felicidade de, ao entrar na Escola de Teatro, encontrar esse ambiente. Eu vinha antes de um trabalho do SESC com pessoas formadas pela Escola de Teatro, uma base stanislavskiana, de estudo de texto, bem conhecida e praticada na época. Então as duas informações começaram a se cruzar, e até hoje estão no meu trabalho. Então, posso chegar numa sala de trabalho e sei que quero trabalhar tal cena, sei que daquela cena quero trabalhar o sentido das estratégias que a personagem elabora/elege para dar conta de um obstáculo ao seu avanço. Às vezes, o que me estimula é o tom de um ator, como ele ataca. Quando o ator ataca, meu ouvido capta que ele tem uma referência já de muito trabalho, já localizo o ator numa vertente, um hábito, um clichê, uma espécie de índice de como fazer aquela cena. Não vou trabalhar e reforçar aquilo. Vou, num primeiro momento, acusar isso no ator – acusar é uma palavra forte, mas é mais ou menos assim como ele recebe na hora que eu ponho o dedo nisso. Ele se assusta. A partir disso começo a discutir com ele outras formas de trabalhar aquela cena, de trabalhar aquela situação ou aquela fala, que resulte no revelar/desvelar o sentido e a circunstância, que não seja aquela que costumeiramente se usa.

R.L.: Você problematiza com o ator, cenicamente. Então, está admitindo que aí tem uma sensorialidade a serviço disso. Porque não é a escuta só no sentido da escuta psicanalítica, das razões do outro, mas a escuta sensorial, do timbre, da entonação, da levada do som.

H.A.: Descobri depois de muito tempo que a minha atriz ensina muito à minha diretora. Vem daí essa escuta sensorial. Assim como também me lembrei depois, há algum tempo, que a minha diretora guiava muito a minha atriz. Esse senso de direção. A partir do momento que isso se apresentou pra mim, quando comecei a dirigir, tomei gosto e passei a fazer assim.

R.L.: Você reconhece que opera nessas duas frentes, que é simultâneo. É um caminho em que você transita.

H.A.: Tranquilamente. Sempre procuro fazer uma distribuição equitativa do desempenho, montando um espetáculo. Meu desafio com *Dorotéia* agora é esse! Aí vem o jogo do Coringa, essa é uma outra coisa. Eu não parto pra dar um tratamento específico num texto ou num trabalho de desempenho apenas porque quero uma estranheza, uma coisa difícil, não. Eu parto de um problema concreto e o problema concreto pra mim é esse: fazer uma distribuição equitativa para aquelas pessoas. Outra coisa que gosto de observar, e fico atenta e tensa às vezes com isso. Chego com um planejamento pra fazer uma aula ou fazer um ensaio, entro numa sala e um ator canta uma música. Aquela música me tira completamente do lugar e eu vou atrás!

R.L.: Aquilo já leva você pra um outro lugar e você vai!

H.A.: É porque tem um lado atriz que fala o tempo inteiro comigo. É a minha atriz que fica me aconselhando. Eu acho o ator uma criaturinha muito vulnerável. Ao ator cabe se lançar, se jogar. E, na maioria dos casos, sem nenhuma segurança. Porque ele se coloca, mesmo que tenha alguma elaboração própria, ele ainda trabalha mediado pelo desejo do outro e pela imagem do outro. Pela projeção imagética do outro.

R.L.: E no final do percurso está diante dos desejos do espectador, que ele não tem como abandonar.

H.A.: Pois é. Então, é preciso desenvolver no ator um sentimento de confiança, em que entenda que é necessário que ele vá, porque senão ele vai só produzir uma resposta estratificada, restrita, reduzida, mas ao mesmo tempo ele tem que saber de onde parte, ele tem que saber que conta com ele e que pode voltar. Nesse confiar e se lançar, como atriz que sou, eu como professora, eu como encenadora preciso me lançar também, preciso que o ator entenda que estou também jogando, que eu também estou indo. A primeira vez que percebi isso – não veio de mim, isso eu aprendi, aprendi com Possi.

R.L.: Vendo, observando isso nele?

H.A.: Não, foi uma cena que ele fez, um laboratório. Na década de 70, quando estava montando *Álbum de Família*. Ele propôs um trabalho que me provocou muito, me deixou indócil, me perturbou muito. Nós éramos um elenco grande de mais de 20 pessoas.

R.L.: Eu sei, eu vi o programa, os impressos que você me emprestou. Era muita gente.

H.A.: Pois é, era muita gente. E ele fez um laboratório onde colocou todo mundo em círculo. A proposta era que um por um fosse lambendo as mãos...

R.L.: Ai, meu Deus, daquela gente toda?!

H.A.: Daquela gente toda. E a primeira pessoa a lamber a mão foi Possi.

R.L.: Ele mesmo?

H.A.: Ele mesmo. E aí, quando ele fez aquilo, me deu um conforto, uma confiança em fazer aquele exercício, porque vi que Possi não era um maluco, um psicótico. Vi o efeito que aquilo causou em mim. Eu sabia a resistência que estava sentindo com o exercício, aquilo foi determinante pra que eu me lançasse com mais confiança.

R.L.: Essa vivência trouxe essa compreensão pra você.

H.A.: O que quero dizer a respeito do ator é que, se estímulo ele a se jogar, a abrir mão dos cuidados com ele, dentro do ridículo, que ele experimente, que erre e erre nos sentidos mais restritos e mais amplos, também coloco que estou errando, quer dizer, que estou tentando, que estou me jogando. Tenho claro, uma carta na manga, um conhecimento – isso fica cada vez

mais claro pra mim. Tenho essa segurança: um conhecimento organizado que me socorre e então posso partir de um estímulo qualquer e, de repente, desenvolvo. Eu tenho um repertório.

R.L.: Um manancial que você tem, que carrega com você e que lhe socorre, amplia sua visão.

H.A.: Sempre inicio o processo a partir de uma honestidade de propósitos e de proposta. Eu vou, posso não conseguir fazer a melhor coisa do mundo, mas vai ser o melhor de mim dentro daquelas circunstâncias.

R.L.: Os propósitos não foram perdidos nesse tempo que passou. Mas hoje em dia os propósitos estão temperados pela experiência.

H.A.: É. Já fiz várias formas, vários caminhos na abordagem da direção. Já fui de fazer *story board*. Já fiz várias vezes.

R.L.: Desenhando a cena.

H.A.: Desenhando a cena. E, quando chego, aquilo é só um ponto de partida. Quando vou ver, entre aquele plano e o resultado final muita coisa aconteceu. Realmente eu trabalho com o ator, partindo da proposta lançada a ele, ruminada e trazida como estímulo, como esboço de cena ou de personagem.

R.L.: Você não impinge ao ator os seus desenhos prévios, o seu planejamento.

H.A.: Não. Mas, por um outro lado, tem horas que quero que o ator faça determinado movimento. Um deslocamento dentro de uma cena traduz uma intenção, um desejo, uma inquietação. E a minha idéia é que isso seja percebido pelo público.

R.L.: Quer dizer, em todos os níveis você explicita porquês. Então, pra uma situação-limite se estabelecer, a outra parte deve ter um grau de resistência grande.

H.A.: É muito raro, mas acontece. Acontece também do ator dar uma de louco mesmo. Na Escola então... Fora não, fora é sempre um procedimento diferente, de um encontro, de um grupo.

R.L.: As relações aí são outras, são os trabalhos, os projetos.

H.A.: Exato. Na Escola não.

R.L.: É, tem gente que é obrigada a ter você como professora, por exemplo.

H.A.: Exatamente. Então, quando uma questão dessas vem e me deixam claro: “Não tô nem aí pra você”, simplesmente trabalho todo o entorno. Sou boazinha, mas diante do mesmo grau de bondade que tenho, de ternura, de zelo pelo ator, sou capaz de manifestar o contrário: a extrema frieza, uma zona fria de morte.

R.L.: Você está me lembrando uma frase célebre de May West, aquela atriz hollywoodiana: “Eu sou boa...” Lembra dessa frase?

H.A.: “Quando sou boa, eu sou boazinha, mas quando sou má eu sou ótima”. Pois é, exatamente!

R.L.: Pois é. Eis a frase.

H.A.: Mas é ruim quando entro nessa zona, porque é uma zona que me inquieta como pessoa. Eu me bato pra não chegar nesse ponto de corte, porque depois que eu chego também... Vejo você morrer e não me comove. Então, eu já vi esse tipo de coisa, mas muito raramente, muito raramente. E olhe que tenho um currículo de muita gente que já passou por mim!

R.L.: Isso aí é numa perspectiva de exceção. Os casos perdidos.

H.A.: Mas é muito raro.

R.L.: Se você diz que isso é uma exceção, eis uma regra que se estabelece. O que costuma encontrar, então? Estou entendendo que encontra geralmente um primeiro momento de resistência e depois uma entrega? O que vem depois? Acho que deve vir uma alegria, não é verdade?

H.A.: Como numa turma, num grupo de amigos ou na sua família tem aquelas pessoas que de graça você elegeu, você foi eleito por elas.

R.L.: É. São as afinidades.

H.A.: É uma relação que aquelas pessoas, por alguma razão, elegem de cara. Amor à primeira vista. Afinidade que bate. Diferente disso, já tem aquelas pessoas que você conquista com o trabalho, com a proposta. Na verdade, o que quero mesmo com o teatro é essa zona de crescimento humano que ele oferece.

R.L.: Você não tem o menor pudor em afirmar isso, Hebe! Você aposta mesmo!

H.A.: Aposto! A gente está na Bahia! Não tem mercado, ninguém virou famoso, não tem estrela, não tem Globo pra fazer estampa, pra fazer figura, pra ficar expondo a figura no Baixo Leblon, fingindo que é alguma coisa! Não, você tem é que buscar alguma coisa que faça sentido, que realmente valha à pena pra você. Eu não teria resistido sem um ideal, digamos, sem essa perspectiva, entendeu? Foi muito duro, foi muito difícil, entendeu? Até hoje é. No trabalho com atores acontece dessa confiança ser construída. É como se, comparando um pouco poeticamente, a paixão e o amor. A paixão vem, brota e rompe, mas ninguém vive só de paixão. Chega uma hora em que a paixão fica muito cansativa. Tem uma hora na relação em que outros lugares acontecem. Podemos sair da esfera da idealização e começar na esfera concreta, específica de uma construção conjunta, de um conceder aqui e ali, de um colocar limite aqui e ali. E esse limite vai se ampliando. A relação com o ator tem muito dessa questão da paixão, do encantar, e tem também dessa construção que é conjunta. O que vejo é que, quando fica claro no que ele está investindo naquela relação com o diretor ou com o

professor, ele flui. Da mesma forma que é muito doloroso – e aí entra a minha vaidade. É muito doloroso quando vejo alguém com quem compartilhei uma experiência e essa pessoa se revela numa perspectiva pobre, feia.

R.L.: Desconsiderando todo aquele vínculo.

H.A.: Ela fez a escolha mais pobre! E isso dá um desconforto. O que revela uma vaidade muito exacerbada em mim. Mas fico triste quando vejo. Comparando: fico com vergonha quando vejo um espetáculo muito ruim. Assim como fico feliz quando vejo um espetáculo bem realizado, entendeu?

R.L.: É, se você atribui ao teatro essa arena de encontros realmente significativos, no sentido mais humano que a palavra encontro possa vir a ter, você paga um preço altíssimo, porque tem a felicidade de alguns encontros e tem a infelicidade de outros, não é? Certamente.

H.A.: Gostar de fazer/dar aula, de formar e de estar ali com o ator criou uma espécie de proteção. Porque ao mesmo tempo em que me identifico, eu tenho a noção de que há o outro, o desejo do outro. Ele não está ali pra fazer o meu. Óbvio que é um orgulho quando vejo um ator fazendo uma coisa em que me reconheço. Porque tem uma coisa narcísica no meio, também. Se não tivesse, talvez não fosse a atriz que sou e nem a encenadora que sou, estivesse dentro de casa. Então, quando vejo um ex-aluno, alguém que passou por mim e que tem uma atitude inaceitável, entendo que é aquilo é daquele outro. Não é meu.

R.L.: São escolhas. As escolhas da vida.

H.A.: Com o aluno, o ator, sei que tenho uma responsabilidade na vigência daquele período de trabalho. Se nós dois quisermos, se pode ampliar. Isso pode ser uma relação que se estenda para além daquele espaço restrito do curso. Na figura do encenador, do professor tem ali presente um sujeito constituído com toda a toda sua experiência, com as suas perspectivas, as suas expectativas, cicatrizes, marcas, memórias. E não é diferente comigo. Talvez esteja aí uma explicação de certo êxito que tenho com os atores: levo o ator a assumir a responsabilidade sobre o processo e sobre o que está construindo, ou seja, assumir também o ônus disso.

R.L.: É um exercício de responsabilidades.

H.A.: E pra mim o teatro é o grande espaço desse exercício.

R.L.: Você tem esse entendimento na relação estabelecida com os textos de trabalho. Novamente estou vendo você a partir de um texto – estou falando de texto dramático. Novamente Nelson Rodrigues. E vejo como se esforça pra costurar tudo aquilo, num exercício de cumplicidade entre você e o elenco, pra que vocês fiquem a serviço daquele texto, que não haja traição, que não haja desconsideração. No sentido das revelações, dos desvelamentos

proporcionados pelas leituras. Não é uma relação apressada, superficial. Ela é muito comprometida mesmo.

H.A.: Pra mim o teatro é uma via de conhecimento. Eu aprendo muito. Tenho uma habilidade artística variada que poderia ter desenvolvido. Tive curiosidade por línguas, por literatura e tal. Mas, ao chegar ao teatro, decidi: é aqui onde vou crescer. Encontrei aí uma justificativa de existir, de me harmonizar.

R.L.: Aí fincou seu terreno, aí se espalhou, se espalhou.

H.A.: Sou das poucas pessoas no teatro baiano hoje que tem a capacidade de reunir os mais díspares sujeitos. Sempre tive essa capacidade de reunir. Porque por mais que eu delire – e olhe que sou delirante! Olhe que sou inventiva! Enfim, estou ali buscando sempre fazer o meu melhor. Em algum momento não estou tão afiada, não estou tão pronta, preparada para dar conta daquele desafio específico. Essa consciência eu tenho. Essa idéia de harmonizar.

R.L.: São seus valores. Valores que balizam suas atitudes.

ANEXO F – Entrevista Nº. 6

Meran Vargens

Roberto Lúcio: Primeira entrevista com Meran Vargens. Sala dos Professores. Escola de Teatro. Dia 08 de outubro de 2009. Meran, qual é a lembrança mais recuada que você tem de teatro? Agora que já sabe o que é teatro, seu ofício, quando você encontrou isso? Lá atrás, quando não sabia, não tinha consciência. Mas que hoje em dia entende que era teatro e que era a sua primeira vez encontrando.

Meran Vargens: Aí vai pra infância mais remota mesmo...

R.L.: É a mais remota lembrança.

M.V.: Porque na escola, no jardim de infância e tal, fazia as peças da escola, sempre que tinha alguma peça, alguma coisa, participava. Aqueles rituais de Natal, essas coisas... Não lembro mais quais eram. Eu me lembro que sempre era escolhida pra fazer as narrações, porque lia muito bem. E era uma coisa que acontecia na igreja, porque a minha mãe era católica, a minha formação foi toda católica e na igreja tinha aquela coisa do momento de se ler o evangelho, de ir alguém da audiência ler o evangelho e tal. E, por incrível que pareça, sempre que estava o padre queria que eu lesse. Não era comum uma criança subir lá naquele “negocinho” e ler o evangelho.

R.L.: No púlpito.

M.V.: No púlpito, exatamente. E eu sempre ia, e adorava. Então, essa eu poderia dizer que é a mais remota. Essa minha ligação que a princípio não via, principalmente essa do púlpito com o teatro... Eu estudava em Petrópolis, estado do Rio, e como não tinha essa coisa de... Não era formal, não tinha cursinho de teatro, não tinha fazer pecinha, mas tinha os *Autos* que a escola fazia. Era uma escola religiosa. Colégio Santa Isabel. E aí eu fazia isso. Uma vez a gente ia fazer uma encenação dum negócio da Nossa Senhora de Fátima, eu era uma das crianças que via a Fátima... A Nossa Senhora...

R.L.: Que idade você tinha?

M.V.: Ah, isso eu devia ter... Isso era primário. Primário não, acho que é antes do primário.

R.L.: Primeira infância...

M.V.: Seis, sete anos.

R.L.: Essa lembrança, essa reminiscência... Isso era aflitivo pra você naquele momento? Era prazeroso?

M.V.: Não, eu gostava muito. Eu como criança adorava brincar de teatro. Sempre sabia que ou eu ia ser artista ou ia ser cientista. Eu criança, pequena, escrevia versos. Aprendi a ler antes de entrar na escola, porque tinha uma tia que era poetisa. E ela brincava muito com a gente de joguinhos de letras e tal. Meu irmão tinha um conjunto de *rock* no porão lá de casa, então eu ficava escutando. Estudei piano com cinco anos de idade e minha professora dizia que eu ia ser uma pianista... Aí eu fazia música, juntava meus primos, dirigia peça. Eles cobravam entrada pros nossos tios e irmãos assistirem. Cobrava a entrada de papelzinho, dinheiro de papel...

R.L.: Eu fiz isso. Dentro de casa, não é?

M.V.: É, dentro de casa, no quintal. A gente tinha um quintal grande... Eu morava em casa. Eu adorava. Nossa! Dublava! Fazia todas as dublagens do mundo... Rita Lee! Eu já maiorzinha. Eu digo maiorzinha, porque com 10, 11 anos, sei lá, a gente fazia dublagem. Rita Lee, eu digo de antes, de Os Mutantes, que os meus irmãos tinham disco dos Mutantes. Tinha aquela coisa da Rita Lee, grave, então eu cantava as músicas, fazia dublagem, fazia show...

R.L.: As brincadeiras eram assim, de teatro, *show*, espetáculo?

M.V.: Não, não só. Eram muitas outras. Muitas de aventura. A gente morava numa casa que tinha um fundo que era um morro grande. E morro naquela época era mato. Tinha muita árvore. A gente brincava muito de subir em árvore. Tinha um galinheiro. Eu gostava de fazer aventura... Porque, quando eu brincava de boneca, não brincava de mãe, filha, casinha. As bonecas ficavam presas em algum lugar e a gente ia salvar, fazia um enredo! Um enredo, a trajetória, botava numa árvore, fazia uma aventura pra poder salvar a boneca. Comidinha, também. Eu gostava de fazer comidinha. Brincava muito de esconde-esconde, polícia e ladrão, tudo. Minha mãe incentivava muito a gente a brincar e eu brincava muito, de tudo. Uma das brincadeiras era teatro. Eu gostava: tinha isso de escrever, de fazer letra de música, de dirigir algumas encenações, fazer umas peças.

R.L.: E essa não é uma brincadeira solitária. Você estava junto com irmãos, com... Tinha gente junto com você fazendo esse brinquedo, essa situação?

M.V.: Cheia de gente, cheia de criança. Eu sempre tive um movimento muito solitário, acho que é essa coisa que o artista tem, não sei, mas acho que desde pequenininha eu devia ter essa coisa meio de artista. Tinha esses momentos... Eu escrevia, tinha momentos que eram solitários, eu com a minha escrita.

R.L.: Um certo isolamento.

M.V.: Mas depois eu mostrava! Depois eu mostrava. Eu estudava piano. Então tinha aquele momento que estava sozinha, estudando piano. Mas sempre morei numa casa cheia de gente...

R.L.: Então, você criança ouvia das pessoas que era artista ou que a arte...

M.V.: Não. Não tinha isso. Brincar disso era uma coisa normal. Qualquer criança pode brincar de teatro. Todo mundo já fez uma vez teatrinho. Meu irmão tinha um conjunto de *rock* lá embaixo. E ele se apresentava, fazia festas.

R.L.: Então você não é de uma família de artistas de teatro, por exemplo? Que desde sempre diziam “Você é de teatro!”. Não tinha isso?

M.V.: Não. Mas, essa minha tia que era poetisa, que era a prima querida de minha mãe, foi morar com a gente em Petrópolis. E o pai dela é Tássio da Silveira, um dos modernistas. Então, na infância da minha mãe teve muito esse convívio com poetas, com pessoas que eram da área de Letras. Minha mãe conheceu meu pai por causa disso. Porque minha avó ia alugar um quarto na casa dela e um desses amigos indicou o Adonias Filho, que estava vindo da Bahia morar no Rio. Aí Adonias Filho não pôde, mandou um amigo – meu pai. Foi aí que meu pai conheceu a minha mãe. Daí que veio o casamento, entendeu? Então, pela família de minha mãe, que foi a minha infância primeira, foi Petrópolis, Niterói, Rio, era esse território. A gente vinha pra Bahia de férias, de vez em quando. Meu pai era da Bahia. Nessa parte da infância primeira tinha esse convívio com a área de artes, nesse sentido de que minha mãe, minha avó, elas tinham essa coisa dos saraus de poesia, por causa do meu tio. Também havia uma tradição na família, de minha mãe com o meu pai: todos os filhos aprenderam algum instrumento. Minha mãe fazia a gente estudar algum instrumento musical. Então todos os filhos tocam alguma coisa. Basicamente, todos fizeram aula de piano. E alguns começaram a estudar violão, também. Tocavam violão, ou de ouvido ou... Era uma casa onde a gente sempre tinha uma coisa muito musical. Aí eu acho que venha até mais do meu pai. Ele era médico. Depois que o pai dele morreu, passou a vir pra Bahia, pra tomar conta das terras do meu avô. Então, ele exercia a medicina, mas na verdade sobrevivia de cuidar das terras do pai aqui. Naquela época, era uma viagem longa. E o meu pai é que tinha uma mania mais de artista, digamos. Ele tinha aparelho de som. Naquela época ter toca disco era uma coisa... Nem todo mundo tinha. Ele tinha mania de comprar instrumentos. Meu pai tinha violino, tinha trompete, tocava violão. Minha mãe dizia que... Eu praticamente não conheci o meu pai. Meu pai morreu quando eu ia fazer três anos. Então... Minha mãe conta que meu pai ficava ouvindo aquelas músicas, tentando tirar de ouvido. Meu pai pintava. Vários quadros. Eu tenho um quadro lá em casa que é pintado por meu pai. Quando começou o cinema, ele tinha uma câmera, filmava. Tinha um projetor. Passava filmes em casa. Então, ele tinha isso mais do que minha mãe. Mas eu já não convivi com ele. Na estrutura da família, a mãe do meu pai, minha

avó Luisa, que é daqui da Bahia, ela era educadora. Eu acho que a minha veia educadora vem da minha avó baiana.

R.L.: Então, se não teve família de artistas de teatro, na sua infância, onde você encontrou o teatro? Esse teatro que a gente chama de teatro? Como foi que isso se deu? Foi mais adiante, você já adolescente?

M.V.: Eu criança, tinha essas brincadeiras de teatro sem nunca ter ido ao teatro. E nem havia tanta televisão assim. A gente tinha já televisão, passava o *Zorro*, eu me lembro assistindo o *Zorro*, a novela dos *Irmãos Coragem*. Isso faz parte da minha infância primeiríssima, aquela bem pequenininha. A gente fazia, brincava de teatro. Brincava de *show* musical, de fazer personagem, sem ter visto teatro, a não ser o que a gente fazia na escola: o Auto de não sei quê lá. Vai ter o Sete de Setembro, aí tem uma coisa que a gente faz um desfile, aí tem uma...

R.L.: Uma situação espetacular na escola.

M.V.: Situações espetaculares na escola. Eu me lembro na fila, lá da escola, pra receber o corpo da Princesa Isabel. A Princesa Isabel foi enterrada na catedral depois de anos, o corpo veio de Portugal, não sei de onde veio, mas o corpo da Princesa Isabel veio para a catedral de Petrópolis. Então nós, crianças da escola, todos fardados, uniformizados, pra receber o corpo da Princesa Isabel e tal. Então, isso pra mim tem uma coisa solene. Mas não era teatro! O primeiro espetáculo de teatro que lembro ter assistido foi quando eu fui com meu sobrinho – que eu fui tia com oito anos. Lá em casa são nove e eu sou a mais nova. Quando o primeiro filho do meu irmão nasceu, eu tinha 8 anos. Aí a minha cunhada foi levar o meu sobrinho ao teatro. Isso eu já era grandinha, já morava aqui Bahia. Devia ter uns 12 anos. A gente foi assistir alguma coisa da Maria Clara Machado. *Rapto da Cebolinha*, alguma coisa assim. Eu era uma criança maior, mas ainda não era adolescente.

R.L.: Acompanhando aquele menino.

M.V.: Junto com minha cunhada e meu sobrinho. Na verdade, o espetáculo seria pro sobrinho.

R.L.: Era uma montagem do Tablado?

M.V.: Era uma montagem do Tablado. *O Rapto da Cebolinha*. E eu fui, e aí assisti.

R.L.: Década de 70?

M.V.: Com certeza década de 70.

R.L.: E a memória dessa recepção desse espetáculo?

M.V.: Olha, o que mais me lembro é depois que tudo terminou. Subi no palco e fui conversar com o... Minha cunhada fez isso: “Ah, vamos ver! Você não quer ir conversar com fulano?” E a gente foi, subiu no palco pra conversar com o... Sei lá, o cara que fazia o rato, o ladrão, não

sei. Eu me lembro daquele figurino, eu olhando pro cenário. Eu tenho imagens disso. Eu subindo nesse palco, olhando o que tinha ali, sabe? Os adereços...

R.L.: E m você uma curiosidade, uma atração por aquilo. Seria isso?

M.V.: Sim, sim. Com certeza. Mas não tinha dimensão disso não. Eu tinha uma ligação muito mais forte com a música do que com o teatro. Na minha infância o teatro era assim... Não fazia parte do meu cotidiano. A música fazia. E no teatro tive isso. Nesse dia que eu fui, vi essa coisa toda. Quando me decidi por fazer teatro foi muito engraçado. Que é uma coisa que se reflete até hoje na minha vida. Eu nasci em Petrópolis, estado do Rio, cidade imperial, aquela coisa bem... E depois, com 11 anos, eu fui morar no interior da Bahia, numa fazenda de cacau. Era um lugar com estrada de terra, sem luz, aquelas coisas todas. E lá – só hoje que eu percebo – foi lá que entrei em contato com essa coisa de contadores de história. Porque a gente ficava muito tempo contando história, e tinha um menino que contava muita história. Contava história de Bocage, contava literatura de cordel. A gente adorava ficar com esse menino que era um pouco mais velho que a gente, mas que sabia as histórias.

R.L.: Era um contador.

M.V.: Com certeza ele era um contador de histórias. Sem saber. Isso não existia como um... Mas eu tinha essa fascinação e não sabia que tinha. E quando a gente foi morar em Ilhéus, eu também me envolvi com música lá. Porque, quando saí de Petrópolis, parei de estudar piano, na fazenda não tinha nada disso, eu tocava violão de ouvido e tal. Em Ilhéus me envolvi muito com música, violão. A gente tocava, compunha, tinha um grupo de música na cidade. Assim, só a gente, coisa bem de adolescente. Aquela turma que passa o dia todo tocando e tal. Na escola, na disciplina de Português, Literatura, que a gente estudava texto e tal, a professora fez um trabalho em cima do José de Alencar, do livro *Iracema*, e dividiu a turma em vários grupos. Um grupo tinha que fazer uma peça de teatro, o outro tinha que fazer uma história em quadrinhos, o outro tinha que fazer... Cada grupo tinha que fazer uma coisa. E eu caí no grupo de teatro. Eu me lembro que não foi uma escolha minha. Não foi aquilo “Ah, eu quero fazer o de teatro”. Não estava no momento, eu não sei... Só sei que caí no grupo de teatro. Aí eu adorei. Porque comecei, aquela coisa de fazer *Iracema*, a equipe não queria fazer nada, equipe de Segundo Grau, segundo ano do Segundo Grau. A equipe não queria fazer nada, eu já tinha esse grupo de música. De repente, quando vi já estava escrevendo o texto, eu compus música, fui a *Iracema*, dirigi, envolvi a escola inteira! Porque tinha muito personagem. O meu grupo só não dava conta. Saí chamando amigos pra participarem. Envolvi gente pra caramba na escola. E a gente montou *Iracema*. E uma coisa que eu acho que hoje é uma grande sacação... Eu não tinha a menor experiência com teatro, não fez parte da minha infância ir ao teatro,

nada disso. *Show* musical ainda ia. Patinação no gelo. Circo. Acho que tudo isso fez parte da minha infância. Mas teatro não fez. Aí fui assistir as participações dos meus colegas. O colégio inteiro fazia isso, todas as turmas e professores. Eu ia assistir e detestava, porque fechava a cortina, mudava cenário e abria a cortina, e aí fechava e trocava. E eu: “Aí, meu deus, na minha peça não pode ser assim! O que eu faço pra não ter isso?” Aí ficava inventando... Primeiro só tinha uma troca de cenário, que tinha que ter. Não me lembro mais por que, mas tinha que ter. Não via uma solução que evitasse essa troca de cenário, que não tivesse que fechar a cortina. Mas nas outras coisas empurrava a cena pra cá e aí, se tivesse que tirar alguma coisa, tirava pelo cantinho, sem ter que parar o espetáculo. E quando teve que fechar a cortina, inventei uma cena na frente da cortina! Falei: ‘Esse tédio que eu fico como espectadora não quero, quando forem fazer a minha apresentação!’ E isso pra mim é uma grande sacação do teatro. É o Peter Brook que fala: você como diretor tem que ter a sacação de onde está o tédio, de onde ele se instala no espectador. E eu me lembro disso. Os meus colegas, as encenações, aquelas coisas... “Não, isso eu não quero. Isso eu também não quero. Como é que eu resolvo?” E ir atrás dessas soluções.

R.L.: Sabe o que estou pensando aqui, ao ouvir o seu relato? É como essa situação pedagógica, nessa escola, possibilitou você enxergar esse interesse guloso por essa atividade. Interessante isso.

M.V.: É. Mas decidi fazer teatro depois disso. Foi. Minha mãe tomou um susto. Adorei fazer esse negócio! Simplesmente adorei!

R.L.: Só foi um dia? Ou ficou apresentando durante a semana?

M.V.: Não, na verdade, acho que foi um dia. Depois a gente reapresentou, porque fez tanto sucesso! A *Iracema* tirou 10! A equipe toda tirou 10! Todo mundo queria ver de novo e a professora pediu pra gente apresentar novamente. Aí eu ainda fiz modificações! (*Risos*) Ainda chamei mais outros atores pra participar, entendeu? Acabou sendo o acontecimento da escola. A gente apresentou de novo. No semestre seguinte já tinha outro livro. Aí quis ser do grupo de teatro. Um amigo meu, Elson Romário, que até hoje é produtor de elenco, de cinema, de vídeo, documentário e tal, Elson era da mesma turma, participei da peça dele como atriz e ele me ajudou nas coisas da minha peça. Quando fui dessa vez passar férias no Rio, fui pro teatro. Eu quis assistir teatro. Aí qual foi o primeiro espetáculo que assistiu? *Trate-me Leão*.

R.L.: Do Asdrúbal?

M.V.: Do Asdrúbal. *Trate-me Leão*, no Teatro Ipanema. Que pra mim também foi um pouco fantástica. Porque, imagine, eu que estava com as perguntas “Fecha cortina? Abre cortina? Não gosto disso”, assisto uma peça que não tem absolutamente nada no cenário e tudo você

vê. Isso me marcou profundamente. Eles faziam tudo... Eu me lembro deles correndo nos corredores da escola, namorando, no banheiro, mas você via o espaço, você via! Era maravilhoso. E falava da gente, de um tema nosso. Aí quando fui pro segundo semestre do terceiro ano, já quis fazer... É que era um livro do Autran Dourado, *A Barca dos Homens*. Na adaptação desse texto não quis fazer literal. Recriei a história, como se pertencesse ao nosso tempo. Uma coisa que me marcou muito do Asdrúbal. Peguei aquela situação do livro e sugeri pros meus colegas que a gente transformasse num grupo de jovens que queria fazer vestibular. Aí tinha uma pessoa no meio que cometia um erro e não conseguia assumir. A mesma situação vivida pelos personagens do livro, só que num outro contexto. E foi isso. Aí, nessa história de teatro, eu disse: “Quero fazer isso”.

R.L.: Já anunciou pra família, já se colocou.

M.V.: Já. Porque dizia que queria fazer música. Tinha essa vontade. Acho que até hoje tenho, viu? Confesso que de vez em quando falo: “Poxa, devia ter feito música”. Mas foi muito forte essa experiência, foi muito determinante, essa coisa que até hoje está presente no meu teatro, na minha forma pedagógica, que é literatura brasileira, adaptação do texto, construção de dramaturgias cênicas.

R.L.: Você reconhece esses pontos como recorrências do seu trabalho?

M.V.: Com certeza. Nessa época, o nosso grupo de música também virou um grupo de teatro amador em Ilhéus. Tinha um amigo nosso que escreveu um texto baseado na história de Canudos, a gente encenou. Chamava *A Tempo*. Depois a gente fez uma outra peça, que já não me lembro mais qual era, porque essa não me marcou muito. E depois tinha um dançarino da cidade que estava voltando não sei de onde e que decidiu fazer algumas montagens. Então ele fez, na cidade, *A Via Crucis*. Nessa *Via Crucis* eu fui Jesus. (*Risos*) Era bom o negócio... Era impressionante. Depois ele fez uma coisa louquíssima, num ginásio de esportes, que eu me lembro bem porque ele usava a música de Gilberto Gil, *Realce*. Foi na época do disco *Realce*.

R.L.: Início dos anos 80.

M.V.: É. Eu tinha 16, 17 anos. Eu achava muito emocionante, uma coisa marcante. A gente ia por dentro da cidade, fazia uma parada na praça da prefeitura, era itinerante. E que recebeu um apoio da prefeitura, porque a gente teve luz, ou teve gambiarra. Alguma coisa teve. Eu estava acostumada a essa coisa de texto, de canto. Era a música, o espaço, era o corpo em movimento, uma coisa assim. E eu nunca tinha feito aula de dança. Quando era criança queria fazer balé, mas minha mãe não deixou. Porque já fazia piano. Depois queria fazer ginástica olímpica. Não tinha. Eu devia ter uma viagem assim, de gostar dessa coisa do corpo, de

movimento. E tinha as Olimpíadas, que eu adorava. Aquelas coisas da ginástica olímpica eu achava fantástico.

R.L.: E alguém ensinando teatro pra você, veio quando?

M.V.: Veio nessa época, dentro do grupo de teatro amador lá em Ilhéus, que foi Pedrinho Matos. Era um diretor de teatro de lá que veio pra Bahia, depois foi pro Rio, pra São Paulo, não me lembro. Só sei que ele estava voltando dessa viagem pro sul. Quando Pedrinho Matos voltou, deu um curso de teatro que a gente fez. Eu me lembro de coisas. Tem até um “ba-be-bi-bo-bu-bambu” que pra mim é dele, aprendi com ele. Uma coisa de ritmo. “Ba-be-bi-bo-bu-bambu” (*Em vários ritmos*). Uma coisa bem de exercício de voz, de ritmo, que até hoje uso e sei que veio dele. Então esse foi o primeiro curso de teatro que eu fiz. Isso aí é 78, 79. Provavelmente em 79. Aí, em 80, foi o vestibular. Avisei que queria fazer teatro, só que já tinha passado o prazo das provas e eu não sabia nada de teatro. Pensei em música, em ficar no Conservatório e não passei. Tentei Composição e Regência. Imagine, eu não estudava nada de música e ia passar em Composição e Regência? Minha mãe insistiu comigo pra fazer o vestibular só pra testar, já tinha terminado o terceiro ano. Fiz vestibular pra Biologia, no Rio. Passei. Então, fui pro Rio e estudei um ano de Biologia na Santa Úrsula. Nesse período que estava na Santa Úrsula duas coisas aconteceram. Uma: tentei participar de um grupo que tinha lá, de teatro, fazendo umas interferências, mas não consegui. Eu me lembro que tentava, mas não consegui. Nem me lembro se cheguei a ensaiar alguma coisa, mas tinha alguma coisa dentro da universidade onde queria passar e não consegui. E o que marcou profundamente, principalmente o meu lado pedagógico, mas me marcou como atriz, como indivíduo, é que embaixo da minha casa, exatamente embaixo... Um dia estou andando, já sabia que queria fazer teatro. Essa Biologia era provisória. Estou passando na rua e vejo uma placa escrita assim “Expressão Corporal”, numa academia. Aí entrei, me matriculei e comecei a fazer aula de expressão corporal.

R.L.: Com?

M.V.: Angel Vianna!

(*Risos*)

M.V.: Angel Vianna. Foi a minha primeira professora. Não fazia a menor idéia de quem era. Eu só chegava em casa – isso eu me lembro muito bem – e dizia: “É maravilhoso, porque a gente não faz ginástica, a gente faz umas coisas assim... É gostoso”. E saía comentando as aulas de Angel. Passei, no mínimo, seis meses fazendo aulas regulares na academia, com Angel Vianna. Depois, só vim saber quem era quando comecei a fazer teatro aqui em Salvador. Eu tinha um vínculo muito forte aqui com a Bahia por causa desses meus amigos

artistas. No Rio, sentia muita falta disso. A gente compunha músicas. Tenho inúmeras músicas compostas dessa época.

R.L.: Então, por conta dessa necessidade de contato com essa rapaziada você voltou. É isso?

M.V.: Queria fazer teatro em Salvador, muito por uma fantasia de que estaria em contato com eles.

R.L.: Então a Biologia dançou, é isso?

M.V.: Ah, sim, claro. Com certeza. Eu já sabia. Quando chegou o ano seguinte, falei pra minha mãe: “Eu vou pra Salvador”. Porque aí não fiz vestibular pra teatro. Cometi esse erro. Eu me matriculei no ano seguinte na Biologia, depois conversei com a minha mãe e disse “Não, não quero”. Vim passar férias aqui. Quando voltei das férias, disse “Pronto, vou morar em Salvador”. Aí minha mãe conversou. Aquelas coisas todas. “Mas você vai morar sozinha...”.

R.L.: Lembrei daquela música do Torquato Neto: “Mamãe, mamãe não chore, a vida é assim mesmo...”.

M.V.: Tinha uma família grande aqui. Mas não é uma família com quem eu fui criada, uma família com quem eu tivesse mais intimidade. Não é aquela da grande cumplicidade lá do Rio. Minha mãe não queria vir pra Salvador, mas aí eu vim. Eu disse: “Vou porque é isso que quero fazer”. Quando cheguei aqui vivi muitas dificuldades, porque esses amigos todos que eu tinha, cada um estava num destino completamente diferente. Quando cheguei aqui perdi o chão dessa coisa dos amigos. Achava que ia chegar aqui e fazer um grupo de teatro. Foi muito duro.

R.L.: Uma solidão se estabeleceu.

M.V.: Mas também aqui eu comecei a fazer o Curso Livre, comecei a fazer música. Tive um professor de violão. Foi a primeira vez que estudei violão na vida. Paulo Dourado foi meu primeiro e praticamente único professor de violão. Quando cheguei aqui já comecei a fazer o curso do Gamboa, com Cabús. Era um curso que tinha aqui de teatro. Tinha aulas com Leonel Nunes, Jurema Penna. Meu primeiro curso oficial foi no Gamboa. Tinha 19 anos, eu acho. Foi em 81. Aí fiquei sabendo do Curso Livre do Teatro Castro Alves. E depois soube que o meu professor de violão era professor do Curso Livre. Eu disse: “Não sei nem se quero fazer Curso Livre mais. Esse cara é muito maluco”. O Curso Livre do Teatro Castro Alves é o que marca a minha definição, como entrada no teatro profissional. O curso tinha as características que dão base, suporte a uma formação de ator de fato. Guardo lembranças muito boas de Leonel Nunes no Gamboa. Leonel foi um professor bacana. Lá a gente fez *Navalha na Carne*, de Plínio Marcos. Eu fui a Neuza. Mas o que realmente deu suporte foi o Curso Livre. Nesse

período, aqui em Salvador, já fiz vestibular. Na Escola de Teatro não tinha curso pra Interpretação, só tinha curso de Direção. Não queria ser diretora. Entre fazer Direção e Educação Artística na Católica, preferi fazer Educação Artística.

R.L.: Então, de 1981 pra cá, você se inseriu no panorama teatral da cidade, faz parte dessa história.

M.V.: É, a minha formação é toda aqui.

R.L.: Você foi formando enquanto estava fazendo. Um espetáculo atrás do outro, encontros, eleições pessoais, de trabalho e foi indo, indo, indo. Agora, a Meran professora de teatro se estabeleceu quando? E em quê condições?

M.V.: Olha, a Meran professora de teatro, posso falar dela com mais substância a partir de 1987. Com certeza ali a professora se instalou.

R.L.: Por que, Meran, essa data? Esse marco?

M.V.: Quando me formei em Educação Artística na Católica, um dos primeiros empregos que tive foi dar aula pra uma escola de Primeiro Grau, em Feira de Santana. Mas dei dois meses só de aula. E fiz uma coisa porque precisava ganhar dinheiro. Convidavam-me e eu fazia. Que era: tem um grupo que vai se formar numa cidade x, aí eu fazia a peça de formatura, o jogral, o texto. A gente fazia essas coisas. Eu me formei em 85. Então, nesse período entre 84-85 eu fiz algumas dessas coisas. Mas já fazia muito teatro. No Curso Livre já fiz alguns espetáculos com Márcio Meirelles. Depois a gente criou um grupo, O Pessoal do Ubu. Fiz muita coisa. Participava das montagens aqui da Escola de Teatro. E, quando chegou em 86, eu tinha vontade de dar um curso de teatro. Já tinha pensado em fazer um curso com Improvisação, Interpretação Teatral, já tinha toda uma metodologia que queria trabalhar. Nem sei como surgiu essa metodologia. Provavelmente do Pessoal do Ubu. A gente fez o Curso Livre em 81. Em 82 a gente criou o grupo. Ninguém queria dirigir o grupo. A gente não tinha diretor. Decidimos nos dirigir e convencemos Theodomiro Queiroz, que era o diretor do Teatro Castro Alves. Ele estava contente porque tínhamos feito um grupo fruto do Curso Livre do TCA. Propôs a Paulo Dourado dar um curso de como a gente se dirigir. Paulo Dourado fez isso. A gente começou a trabalhar e montamos esquetes. Foi chamado *O Circo dos Horrores*. Tinha cena de Brecht, tinha vários textinhos pequenos que a gente foi se autodirigindo, com a orientação de Paulo. Paulo dirigindo, dando palpite, falando de coisas que até hoje estão em mim. Por exemplo, a idéia de que você pega um texto e precisa saber em que moldura quer colocar aquela obra.

R.L.: A experiência com o Pessoal do Ubu determinou uma vontade de trabalhar essa vivência, comunicar isso em formato de oficina para outras pessoas. É isso?

M.V.: É. De alguma forma é. Não tão consciente, entendeu? Foi no Pessoal do Ubu que conheci Viola Spolin, que conheci Augusto Boal. A gente se autodirigia, cada dia um propunha um exercício. O Pessoal do Ubu durou três anos.

R.L.: E nesses três anos vocês foram procurando referências.

M.V.: Exatamente, referências. O primeiro espetáculo nosso foi uma adaptação da literatura, Edgard Allan Poe. Uma das pessoas do grupo sugeriu Allan Poe e todo mundo leu, gostou. Paulo Dourado fez a adaptação do texto pra gente, mas nós nos dirigimos. A gente dividiu o grupo, cada um ia dirigir uma cena ou um quadro. Então todos nós tivemos que propor exercícios pra dirigir o nosso quadro.

R.L.: Você passou a dialogar com esse universo.

M.V.: É. E fazia oficinas fora. Eu fiz oficina com Harildo, fiz oficina com... Todo mundo que vinha pra cá pra Bahia e dava uma oficina, eu fazia.

R.L.: Você deu a cara pra bater. Você experimentou, realmente.

M.V.: Exatamente. Minha coisa é toda prática. Quando você me perguntava o que eu via, eu paro assim, falo... Mas as referências que tenho realmente, o que me marcou, foram as experiências de vida mesmo, de estar em sala trabalhando.

R.L.: E me parece que essas vivências artísticas tiveram um desdobramento em você que estabeleceu a pedagogia do teatro. Parece-me que é esse o percurso.

M.V.: Ah, sim, com certeza. Quando o Pessoal do Ubu acabou, acabou porque a maioria das pessoas não vivia de teatro, e eu queria fazer teatro, queria viver de teatro.

R.L.: Você insistiu.

M.V.: É. Acabou que o grupo se desfez, em 84. Quando chegou em 85, foi um ano também que a gente fez o filme *A Lenda do Pai Inácio*. Depois disso, comecei a ter vontade de dar um curso de teatro.

R.L.: Essa vontade foi crescendo, então, em você?

M.V.: É. E o curso pra mim era de Improvisação e Interpretação. E eu meio assim sozinha, querendo fazer esse curso. Até que Rai Alves, veja só!

R.L.: Lembro dele!

M.V.: Rai Alves foi o grande motivador para que realizasse o curso, porque aí eu e ele fizemos assim: “Ah, então vamos fazer”.

R.L.: É, eu tenho uma memória dele ser muito assim, de fazer, realizar, de ter impulso.

M.V.: Ele que me mobilizou. E a gente fez o primeiro curso, no Teatro Nazaré. O Teatro estava reabrindo. Não tinha um funcionamento como um teatro.

R.L.: Essas oficinas eram da programação do teatro?

M.V.: Não, a gente chegou lá e pediu. E realizamos a oficina.

R.L.: Sua primeira oficina, você ministrando, conduzindo. E aí?

M.V.: Foi maravilhoso, muito bom. A gente ainda viajou pra alguns lugares com a peça final.

R.L.: Quer dizer, como o que aconteceu no Curso Livre do TCA, você proporcionou algo pras pessoas. Você aglutinou na oficina pessoas que passaram por uma experiência artística que resultou num espetáculo.

M.V.: Mas dentro do Teatro Nazaré. Éramos eu e Rai. A gente se dividia. Quando chegou o ano seguinte, 1987, eu disse “Quero fazer um curso”...

R.L.: Sozinha.

M.V.: Poderia fazer com Rai também. Mas já sabia o que queria fazer, a propaganda inclusive era igual. Aí consegui um apoio da Fundação Cultural e a gente fez no Solar Boa vista. Mas aí contratei – bota as aspas em contratei – porque a gente recebeu um dinheiro pra fazer. Porque no primeiro as pessoas pagaram e a gente realizou. Nesse a gente conseguiu um dinheiro da Fundação Cultural pra realizar. E aí contratei Leda Muhana pra dar corpo e Hebe Alves pra dar voz. Então, foi um curso que eu, além de ser professora de interpretação, coordenava.

R.L.: Você foi a mentora do projeto.

M.V.: O projeto era meu, escrito por mim.

R.L.: Era já um trabalho de gestão de projeto cultural, não é, Meran? Você sente isso? Percebe isso?

M.V.: Não sei muito essa dimensão, não. Eu sempre fui muito afoita. Antes de tudo isso é que acho que tem a minha veia pedagógica mais bem instalada. É uma formação que vem dessa linha da Angel Vianna, também a presença de Lia Mara. Lia Mara foi minha professora no Curso Livre do TCA. E eu me apaixonei pelo trabalho de Lia Mara. Consegui identificar no trabalho dela a raiz da Angel Vianna. Entendeu? Aquilo que estava fazendo lá na expressão corporal aparece aqui também, de uma outra forma. Nem sabia se elas se conheciam ou não. Hoje sei que se conheciam pra caramba. Era exatamente a mesma linha. Uma coisa um pouco da Thérèse Bertherat. Eu entrei pra fazer o Curso de Formação do Ator, o curso técnico, de Segundo Grau, que existia na Escola de Teatro da UFBA, porque Lia Mara era professora desse curso.

R.L.: Você conheceu Lia Mara no TCA, sabia que ela estava nessa equipe de professores do Curso de Formação do Ator, aí veio fazer.

M.V.: Só que cheguei aqui e ela se aposentou.

R.L.: Sim. Aí você suportou só um ano. *(Risos)*

M.V.: Ah, fui colega de Rai nesse curso! O Rai também era aluno. Paulo Dourado foi meu professor nesse curso. Foi ótimo. Eu tenho boas recordações. Cleise Mendes, que foi professora no Curso Livre do TCA, era professora também nesse curso técnico de Interpretação. Então, essa base de dramaturgia, por exemplo...

R.L.: Você encontrou nesse curso, não é?

M.V.: Em Cleise Mendes.

R.L.: Que é outro encontro significativo na sua formação.

M.V.: Tenho certeza. Num outro plano que não foi onde foquei oficialmente, mas que hoje vejo que tem muito reflexo. Mas aí, o que aconteceu? Queria voltar a fazer aula com Lia Mara de todo jeito. Aí tenho a cara de pau de ligar e perguntar se ela precisa de alguma coisa, se quer que seja monitora. Coincidentemente, que aí são as coincidências do destino, ela estava abrindo um curso de voz na casa dela e precisava de uma secretária. Aí fui ser secretária de Lia Mara. Aí é uma escola, não é? Então, um turno era secretária; em outro fazia as aulas dela. Fiz o curso, sendo monitora. Aí eu acho que entra um diferencial, porque sempre tive, em algum ponto – que não é uma coisa consciente – mas sempre tive esse olhar da observadora. Nas aulas de Lia Mara não via só o que causavam em mim, mas via como ela abordava o outro.

R.L.: Você estava atenta para isso.

M.V.: Como ela conseguia determinadas coisas, entendeu? A filosofia, a maneira de ela atuar. Então, tinha isso que era um lado meu mesmo. Do meu temperamento, da minha natureza, minha formação. Não sei se tem uma veia genética aí na parte pedagógica. Porque é muito natural, não é uma coisa que eu pensei “Ah, quero ser professora”. Não. Queria fazer aula de voz porque adorei aquela professora. Ela me fez muito bem. A Angel? Eu adorei aquelas aulas. Adorei.

R.L.: Então, Meran, a partir de 87, você passou a dar aulas regularmente de teatro?

M.V.: Não que passei a dar aulas regularmente. Eu montei esse curso. Só sei que estava num tempo em que não estava ensaiando, fazendo alguma coisa.

R.L.: Um hiato.

M.V.: Um hiato. Só estava dando aula. E parei e fiz assim “Gente, como estou aprendendo dando aula!” Foi uma sacação interna que tive. Porque ao mesmo tempo eu falava: “Não estou ensaiando, não estou saindo pra ensaiar”. Mas era como se tivesse dando aula e tivesse...

R.L.: Entendendo mais o seu ofício, se entendendo mais como artista de teatro.

M.V.: Isso mesmo. A sensação que tinha era de que estava aprendendo muita coisa. E eu aprendi muito com Leda Muhana. Eu assistia às aulas dos professores. Estava coordenando o curso e sempre fazia a aula seguinte. Então, tinha o primeiro horário, com Voz, e depois eu; Corpo e depois eu. Não chegava só no horário da minha aula. Assistia à aula de Hebe pra fazer a emenda. Entendeu? O que Leda deixou não perdia, começava a usar. Isso foi maravilhoso. Comecei a assistir as aulas, a ter uma percepção do que estava provocando nos alunos, pra poder dar uma sequência. Comecei a ver como pegava aquela sequência e transformava naquilo que queria. Passei a conduzir o fluxo.

R.L.: Vejo você aí, Meran, com gosto por metodologia. Uma organização do momento da vivência, uma linha, uma concatenação. É um gosto que você tem.

M.V.: É, pode ser.

R.L.: Estou identificando isso.

M.V.: Essa oficina foi muito determinante porque foi uma coisa que eu assumi, partiu de uma atitude minha. Pensei: “Quero Ledinha dando corpo, quero Hebe dando voz, estou coordenando e quero saber pra onde esse negócio está indo”. Fizemos mostra final, foi super bacana. Juntou a parte de improvisação com a criação de texto. Essa coisa filosófica, que pra mim vem de Paulo Dourado, mas que já estava em mim de alguma forma. Ele consolidou. Tinha que fazer uma peça que pudesse abarcar as 30 pessoas que concluíram o processo. Não ia ser um protagonista mais um monte de figurante. Não dava pra ser um texto assim. Então a gente trabalhou com poemas, com criação de texto, trabalhou com uma linha dramática, e isso eu tinha que fazer. Começou uma diretora que não sabia que era. Quando precisei dirigir, já era diretora sem saber. Porque comecei a dirigir por necessidade.

R.L.: Percebo que esse curso foi definidor na sua trajetória porque reforçou inclinações suas, esclareceu pra você mesma. Isso é importante.

M.V.: Na hora que tive essa coisa de que aprendi muito dando esse curso, se põe essa veia.

R.L.: Quando você, numa situação pedagógica com teatro, pensou: “Estou realmente formando atores, estou fazendo com que essas pessoas que estão aqui comigo enxerguem a interpretação de um determinado ângulo, pensem no trabalho de formação delas enquanto atores”. Que momento foi esse? Ou isso foi vindo diluído?

M.V.: Até hoje me pergunto ‘Estou mesmo formando atores?’ (*Risos*) “Eu estou formando atores? Esses meninos vêm, a gente faz um negócio, depois eles se picam, não fazem mais nada...”.

R.L.: Você está se referindo à sua experiência na universidade, não é?

M.V.: Basicamente. No sentido da formação do ator mesmo, vem da universidade. Também dei cursos livres, mas não tinha essa dimensão. Aluno não dá valor quando está trabalhando com você. Isso é quase que 70%. Não vou dizer 90 ou 100 porque fica pesado pra uma pesquisa. Mas quase poderia dizer que 99% dos alunos não dão o menor valor. Pelo menos aqui, pela experiência baiana. Você está dando aula, mas um ou outro está captando.

R.L.: Isso se faz presente em qualquer experiência pedagógica com teatro?

M.V.: Não. Aí tem uma relação que é diretamente com a UFBA. Porque aí é minha marca maior de me assumir como pedagoga. Mas mesmo nos Cursos Livres você tem uma gama de alunos que compra suas idéias e tem um grupo de alunos que está ali só de passagem. Dentro da Escola de Teatro você não escolhe os alunos, os alunos te escolhem. Então, esse índice de como você é reconhecido é diferente. O que acontece com a pedagogia, com o dia-a-dia do professor é que no momento presente, em que você está trabalhando com aquele grupo de alunos, eles muitas vezes não têm como te dar esse *feedback* imediato. Eles não sabem da sua importância, não sabem o quão você vai interferir na vida deles, é uma coisa que vai vindo depois. As fichas vão caindo, você vai encontrando outras referências no mundo e faz uma comparação, quando vai criar uma coisa percebe: “A fonte disso foi aquilo ali”. Então, o momento em que começo a perceber isso mais claramente, eu diria que é quando estou voltando do Mestrado na Inglaterra. Entrei pra dar uma oficina lá na universidade em 91. Fui fazer o Mestrado em 96-97.

R.L.: De 91 a 96 você, então, tinha suas obrigações em sala de aula na Escola de Teatro da UFBA? Dava as suas disciplinas e tal.

M.V.: Dava. Dava com muito gosto e fazendo um excelente trabalho. Sempre me achei muito boa professora.

R.L.: Por que você, então, faz esse marco da volta? Que componente é esse? Quero entender isso melhor.

M.V.: O componente é o seguinte. Digamos que há uma valorização externa que talvez eu precisasse. Porque achava que eu... Sempre gostei muito de mim como professora e sempre achei que fui muito sincera no meu trabalho, dando o melhor de mim em termos artísticos. Tenho um pensamento muito claro do que é você formar um artista e do que é você usar a arte como educação. Nos primeiros cursos livres que dei não estava pensando em formar artista, formar ator. Era consequência de um trabalho de arte, voltado para a comunidade, mas que tinha dentro dele quem queria fazer realmente teatro. A poética ou o fazer teatral é que vai mexer com aquele indivíduo. Tem que ter o caminho poético, tem que ter uma linha estética.

É essa estrutura que é o teatro, que possibilita também esse desenvolvimento humano. Vamos falar assim. Nesse setor da arte-educação. Mas na Escola de Teatro estou formando atores.

R.L.: É oficial, recortado. Aponta pra um caminho profissional.

M.V.: Tem pessoas que querem ser artistas e têm a missão de serem artistas. E aí, que artista é esse? Ele pensa o quê? Faz o quê? Tem que comportamento diante da vida, diante da sua obra, diante do seu papel na obra? Porque o papel do ator é fundamental. Ele não é o único. No trabalho do ator você tem o diretor, os técnicos de corpo, de voz, de luz, que estão acompanhando. Você tem um texto, um autor, um cenógrafo, um figurinista, uma série de coisas, de pessoas e de artistas que estão ali a sua volta. E como é que é o seu papel dentro disso, desse universo, dessa obra que é tão coletiva, por mais que seja um solo?

R.L.: Uma ética profissional. Aí você está apontando para uma questão realmente mais ampla.

M.V.: É, do desenvolvimento humano mesmo. Você é um artista, qual então é o papel que tem dentro disso, nesse fazer da obra? O que é que você quer? Pra mim sempre é muito claro esse ator que tem a consciência do todo da obra.

R.L.: Quando volta do seu Mestrado na Inglaterra, que compreensão traz em você pra demarcar essa diferença?

M.V.: Essa diferença vem numa autoconfiança minha pelo aval dado de fora. Quando entrei na Escola de Teatro, talvez você até já fosse aluno daqui, não é?

R.L.: Eu fui seu aluno, Meran.

M.V.: Sei que você foi meu aluno, mas em que ano foi meu aluno?

R.L.: Eu ingressei em 91 na Escola.

M.V.: Então foi exatamente no ano que entrei.

R.L.: Talvez você tenha sido minha professora em 93, 92, entendeu? Algo assim.

M.V.: É, pode ser. No período de Paulo Paiva.

R.L.: É.

M.V.: Nesse período aí, o *feedback* que tinha da instituição Escola de Teatro é que eu era uma professora maluca.

R.L.: Você foi colocada nessa prateleira.

M.V.: Eu me sentia. Não sei se fui colocada. É diferente.

R.L.: Você se sentia?

M.V.: Eu me sentia. Pela equipe de professores, pela minha forma de dar aula, minha visão de teatro, que era uma visão diferente, reconhecidamente diferente, pedagógica. “Ah, isso é coisa de Meran...” Entendeu? Eu já tinha Hebe como uma grande parceira quando entrei aqui, ela

estava dando aula no Curso Livre. Eu dei aula no Curso Livre, tinha uma vida profissional muito intensa, então cheguei aqui com um comportamento totalmente profissional.

R.L.: Dessa turma pra quem você deu aula, conheci mais adiante pessoas que foram super importantes pra mim. A gente criou um grupo de teatro depois, a Companhia Teatro Nu.

M.V.: Então, foi maravilhoso. O trabalho foi muito bom. Gordo Neto era do grupo, Caíca Alves, que depois veio a ser do pessoal dos Bobos da Corte. Pessoas que depois saí chamando pra várias coisas. Entrei pra Escola de Teatro com uma vida muito profissional de atriz, de mercado de trabalho e tal. Tinha uma ação muito forte e com muita clareza. Sempre tive isso, em termos de Educação. Não dou curso com qualquer pessoa do meu lado. Posso até dirigir um espetáculo com qualquer pessoa do meu lado. Se me chamar pra dirigir um evento: “Vai dirigir com não sei quem”. Eu vou. Agora, dar aula, não. Tem que estar respirando uma coisa...

R.L.: Você se compenetra, então, nessas ações?

M.V.: Não é uma questão de compenetração. É uma questão de princípios e de filosofia. Posso trabalhar em vários projetos, mas na área de Educação sou mais rigorosa. Sou mais radical, digamos. Porque quando está dirigindo, a depender do que seja, ou quando você está num espetáculo como atriz, pode se permitir fazer uma série de coisas. Em alguma medida aquilo tem que funcionar e tal. Agora, “Vou entrar num projeto de Educação” – aí é filosofia. É princípio de vida, entendeu? Não dá pra entrar num projeto de Educação onde não possa ensinar aquilo em que acredito.

R.L.: Ou seja, você se impõe uma coerência.

M.V.: É. Não dá pra eu fazer diferente.

R.L.: Você não quer se trair.

M.V.: De jeito nenhum. É impossível. Não é nem que queira ou não queira, é que não dá. Isso não faz parte de mim. Eu posso até me trair num outro tipo de coisa. Já fiz campanha política, por exemplo, na televisão. Não faço mais. Senti o peso do que é isso também. Isso não quer dizer que não trabalhe pra governos dos mais diferentes, mas que aquele projeto em que estiver atuando, se me permitir atuar dentro do que é a minha crença humana, aí eu vou. Se não, aí não dá. Posso até fazer outras coisas. Por exemplo, na UFBA agora, nos módulos, a gente tem que trabalhar com professores que às vezes a gente não concorda. Você precisa estar disponível pra negociar, com muito respeito, mas também com muita clareza do que quer e de onde você quer chegar.

R.L.: De preferência.

M.V.: Preciso deixar claro: “Você pode pensar isso aqui, eu não”. E tem coisas que descobri que são quase inconciliáveis.

R.L.: Na sua volta de Londres, concluindo seu Mestrado, isso estava então muito claro pra você. Sedimentado.

M.V.: Primeiro: eu não sou maluca. Porque era onde me sentia colocada dentro da Escola. Dava aula, fazia as minhas coisas de voz, dizia que ia ter mostra pública, então ia inventar mostra pública pra tudo quanto era disciplina de voz, os alunos reclamavam. Inventava caderninho, os alunos reclamavam. Alguns professores ajudavam os alunos a reclamar. É como eu me sentia. Que às vezes é até fantasia isso também.

R.L.: Até.

M.V.: Por exemplo, meus alunos de Expressão Vocal. Estávamos trabalhando com um texto de Nelson Rodrigues, não lembro qual. Alunos de Interpretação fazendo Expressão Vocal I ou II. Nunca memorizavam o texto. Nunca. O semestre inteiro. Quando chegou o final do semestre, começaram a não querer fazer a mostra. Boicotando a mostra. Aí já chamei logo Harildo, que era professor de todos eles, chamei Hebe. E falei assim: “Olha, todos esses professores foram chamados”. E foi uma aula em que ninguém veio. Todos no pátio. Nenhum veio. Passei pelo pátio e só falei assim: “Se não forem pra aula, é zero. Vocês são atores profissionais, vivem aí na rua. Não estão sabendo esse texto por quê? Vai ter aula! Entra pra fazer aula!” Resultado: no dia seguinte, todos fizeram suas cenas, todos com o texto memorizado, todos, lindos! E eu era a maluca! Então, isso pra mim era um desgaste. Era como se tivesse sempre que ter uma briga. Porque se um aluno faz isso com o professor é porque está sendo construído algum espaço de autoridade pra isso. De onde vinha essa autoridade? Era eu que dava? Eu que permitia? Então, uma questão pra mim. Eu tratava muito assim, que as pessoas podiam achar que não memorizando o texto...

R.L.: Podiam fazer certas coisas.

M.V.: O quê que acontece: na Inglaterra meu trabalho foi muito reconhecido. Muito. Então ficava surpresa porque, na hora que chegava, o que vivia, as pessoas que conhecia, as pessoas me tratavam... Então, gente... Primeira coisa: eu não sou maluca! A outra coisa: eu tenho uma versatilidade muito grande. Sou professora, atriz, diretora, aí escrevo, produzo... Porque no começo de quase todos os projetos que tive nos primeiros anos da minha vida, até hoje, mas antes eu fazia até mais, eu era produtora. Márcio Meirelles me chamou algumas vezes pra alguns espetáculos porque eu era uma das pessoas que colaboravam na produção. Paulo Dourado algumas vezes, porque eu trabalhava na produção. No grupo dirigido por ele, Los Catedráticos, participei de toda a primeira fase de produção.

R.L.: Você estava lá também.

M.V.: Estava à frente. Estava também porque era todo mundo, mas estava à frente, puxando as coisas.

R.L.: Quando falo “também” é porque você estava lá como atriz.

M.V.: Ah, sim, como atriz.

R.L.: Ou seja, você acumulava.

M.V.: É. Então, sempre tive essa versatilidade muito grande. E isso não era muito confortável pra mim, nos meios daqui, da própria Escola de Teatro. Nessa configuração ou seria atriz ou professora ou diretora... Aí o quê que aconteceu comigo na Inglaterra? Conheci muita gente que era que nem eu. A maioria dos atores por lá, com o maior prazer, a maior vontade, dá aula nas fábricas, escreve e dirige textos. Hoje em dia muitos atores na Inglaterra são diretores de filme, roteiristas, e dão aulas! Dão aulas em comunidades, fazem trabalhos em ONGS. Atores que têm cachê, salário, vida de teatro, vida de artista.

R.L.: Esse trânsito lá tem menos tensões que aqui.

M.V.: Faz parte da formação deles, faz parte da cultura.

R.L.: É uma competência desenvolvida, digamos.

M.V.: Faz parte. É muito difícil você achar um ator que nunca tenha dado um *workshop*.

R.L.: Aqui tudo tende a ser mais estanque.

M.V.: Naquela época era. Hoje já não. Em Londres, quando as pessoas ficam adultas na carreira continuam transmitindo aquilo que sabem. Não é bem transmissão de conhecimento, mas faz parte. Aí volta pra mim a sensação de 87, daquele curso que eu dei. Porque, à medida que está trabalhando, trabalhando, e vai dar aula parece que organiza o seu universo. Porque você está trabalhando com outras pessoas, está passando aquilo, está mesmo dando um formato, uma metodologia para aquilo que aprendeu naquele espetáculo e no outro, no outro.

R.L.: É uma transmissão, no sentido de um compartilhamento.

M.V.: É também uma forma de você crescer. E eu não percebia.

R.L.: Aqui entre nós há um mito: quem vai para o ensino de teatro perde de ser artista. Uma coisa exclui a outra. Mata a outra. Você, pelo visto, acredita em formação de atores, enxerga uma importância nisso. Na entrevista que tive com Hebe Alves, ela defendeu muito isso. Estou percebendo que você vai pelo mesmo caminho.

M.V.: Isso com certeza. As pessoas influenciam a vida da gente. É aquela coisa do *mestre* que a gente estava falando. O professor tem uma missão nisso muito grande. Desde o professor primário ao professor da faculdade, ou o professor de todos os cursos que você vier a fazer. Que você escolher na sua vida pra fazer. No papel do professor na formação do ator existe,

pra mim, essa coisa da técnica, mas principalmente de promover a experiência para promover o desenvolvimento. E obviamente orientar esse processo de desenvolvimento. Que é um caminho muito pessoal. Por isso acho que é tão difícil. Por isso que digo que tem que ser mais radical. Porque, qualquer que seja o professor, ele vai interferir, vai influenciar. E muitas pessoas chegam com muita esperteza no ensino do teatro, como se tivesse as verdades absolutas. E arte é uma coisa da expressão. Então, o dono dessa verdade é a própria pessoa. E aí está a dificuldade. Como é que vou dizer qual é o teatro? Tenho que ajudar aquela pessoa a descobrir qual é o teatro dela.

R.L.: Então, a ênfase recairia em como promover isso?

M.V.: Como promover a experiência para que ele chegue a isso. Mesmo que ele vá chegar num teatro completamente diferente do seu. Agora, existem os princípios, aqueles que me guiam. Que é aquilo que eu te digo: não dá pra trair. Então, qualquer aluno que for aluno meu, vai passar por alguns tipos de processo que vão ser determinantes, que não são esteticamente um único tipo de teatro, mas que são linhas de pensamento. Hoje vejo pessoas que sei que têm uma impressão digital minha na sua formação.

R.L.: Essa é uma das razões de ser da minha pesquisa, Meran. Só um adendo: são os mestres e os discípulos. Poderíamos falar assim. Mas pode continuar.

M.V.: Hoje vejo algumas pessoas que trazem algumas coisas. Só consigo enxergar isso hoje, porque o meu trabalho sempre foi um pouco subliminar, na área de Voz. Estou dando aula de Interpretação agora. Sempre dei aula de Voz. Mas na Expressão Vocal acabei desenvolvendo muita coisa que fazia a pessoa buscar a sua identidade artística. Então, vejo isso hoje refletido, principalmente na Companhia de Teatro Bobos da Corte. Antes de ir pra Londres, comecei a construir a companhia e fui. Quando voltei foi que realmente fiz. Nos Bobos da Corte tudo isso vinha junto. Começou com alunos da Escola de Teatro ou ex-alunos que chamei pra trabalhar. Foi quando consegui enxergar melhor, em termos visíveis, não num plano subliminar, aonde começa a aparecer a minha formação impressa no outro. Entendeu?

R.L.: Importantíssimo isso que você está me dizendo. Pra minha pesquisa. Quer dizer, um outro marco pra você: a constituição da Companhia Bobos da Corte revelando isso pra você. Estou, na verdade, à caça dessas impressões digitais, percebe? Essa relação estabelecida entre vocês. É uma das matrizes, da razão de ser da minha pesquisa. OK?

M.V.: OK.

R.L.: Obrigado por hoje.

M.V.: *All right.*

ANEXO G – Entrevista Nº. 07

Meran Vargens

Roberto Lúcio: Entrevista com Meran Vargens, Parque Lage, Rio de Janeiro. 29 de março de 2010. Segunda-feira.

M.V.: Dia de sol!

R.L.: Dia de sol. 14 horas. Meran, por onde começar com o ator? Um ator que você sabe que está em formação, que se aproximou de você porque está interessado em conhecer o teatro.

M.V.: A primeira coisa que me vem: “Eu como atriz: como começar?”. Então, vou dar duas respostas. Uma, sou eu como atriz: Como começar? Como comecei. A primeira coisa que me veio é o que me encanta no teatro, o que tenho vontade de fazer no teatro. Como vejo o teatro e o que me interessa nele. É a questão desse interesse primeiro, desejoso, poderia até dizer voluptuoso em relação a uma coisa. Sinto que comecei por aí: Por onde quero ir? O que me encanta? E sobre como começar a trabalhar pedagogicamente com o ator, eu acho... É engraçado, mas eu acho que eu acabo começando pelo mesmo lado. É preciso entender onde é que estão os quereres. Cada um desenvolver onde é que está o seu querer, e aí começar o trabalho mesmo de linguagem, no sentido de começar a trabalhar corpo, voz, interpretação, improvisação, a desenvoltura. Mas tudo parte primeiro, eu acredito, pelo encantamento e pela capacidade de interagir, agir e reagir ao outro.

R.L.: Você acredita nisso porque foi experimentando, o tempo trouxe essa comprovação ou você tinha isso idealizado desde sempre e partiu para a prática, pra defender?

M.V.: Olha, sempre acreditei. Lembro que, quando fui fazer o Curso Livre de Teatro lá do Castro Alves, me perguntaram: O que é o trabalho do ator? Ou o que é o ator? O que é o teatro? E escrevi – naquela época tinha 19 anos – que era um laboratório da vida humana. Onde a gente poderia se experimentar dentro das situações. Que era um lugar da experiência humana, das suas ações e reações acontecerem. Então, de alguma forma, acho que continuo trazendo essa linha de pensamento comigo. E objetivamente a minha formação trouxe muitas coisas, porque não fiz uma escola regular como atriz. Na verdade, não fiz formação como atriz. Minha graduação é como educadora artística. Nessa formação, que era de muitas coisas e muitas maneiras de ver teatro, todo mundo que passava por Salvador, dando *workshop* – foi numa época em que passava muita gente por lá – fazia absolutamente tudo. Mas o cerne do desenvolvimento desse meu querer e do pensar artístico vem muito através de Paulo Dourado e do Curso Livre do TCA. Essa parte de lidar com a improvisação e depois com a interpretação certamente pra mim foi muito marcante, muito significativa. A gente tinha que

lidar com textos, com histórias. Mas a primeira parte era de jogos, de interação, de desinibição, voz, corpo. Sempre tinha técnica de corpo, técnica de voz e técnicas de Improvisação e Interpretação. Então esse, na verdade, é o eixo de tudo. Corpo, Voz, Improvisação e Interpretação. As outras coisas, elas vêm junto. Qualquer trabalho que comece com o ator, a gente tem que desenvolver uma questão que é a capacidade dele se expor, um autoconhecimento de como é que você funciona e a exposição. Isso faz parte de uma base. E é um trabalho extremamente individual, solitário, ao mesmo tempo em que coletivo. Daí demanda muito, digamos, um processo que dê conta dessa individualidade, dessa coletividade. Simultaneamente. A participação do parceiro, um com o outro no processo de trabalho: como é que o grupo vai, como um se torna suporte pro outro. Nos jogos que são desenvolvidos em dupla, em trio, quarteto, em muitos deles um está colaborando com o processo do outro. Se fizer um jogo de dupla em que vou manipular o corpo de fulano, estou fazendo alguma coisa pra atuar em função da necessidade desse outro, da necessidade de criação, da minha investigação também. Faço isso colaborar comigo mesmo, mas tenho um olhar de que estou colaborando com o outro e vice-versa, entendeu? Duplas fazem cenas ou jogam um tempo, depois a gente vira observador desse jogo. Então, tem um tempo onde esse momento de jogar ainda não é encenar, sabe? É captar o espírito do jogo, conseguir estar jogando diante do outro. Isso é bem específico. Nem sempre acho que é o jogo o mais importante, mas como você conduz os jogos. Você pode pegar vários livros com vários jogos e adaptá-los a sua linha pedagógica, filosófica, de princípios teatrais, etc.

R.L.: E você faz isso como? Você fala com as pessoas?

M.V.: A maneira de conduzir, como cria uma atmosfera na sala de trabalho é tudo! Se você tem uma atmosfera tensa, de repressão, de preciosismo técnico, cada um vai responder a essa atmosfera. A minha atmosfera de sala de aula é de jogo, de prazer, de onde está o jogo, no sentido até do primor técnico e da precisão. A gente vai investigando a gente mesmo, o outro, e como funcionamos nas situações de jogo. A situação de jogo pra mim é fundamental, é eixo do trabalho. Primeiro, joga todo mundo junto, não tem ninguém observando ninguém. Aí você instala bem essa coisa de jogar o jogo, até de ser irresponsável, de estar dando tudo errado. Fico conduzindo. Se as pessoas deixam de buscar a precisão, aí vou falando.

R.L.: Então, sua fala não é uma repreensão; é uma condução.

M.V.: Claro! É um alerta, um lembrete. Você tem que saber como é o ritmo do outro, vai descobrindo o que tem que desenvolver mais. Primeiro a gente joga todo mundo junto, troca parceiro, cada vez mais instala o espírito de jogo. De repente, jogamos em duplas. Uma dupla vai ficar jogando e a outra assistindo o jogo. Você já tem uma platéia. Será que assim

consegue manter o espírito de jogo? O que interfere, no momento em que você tem um observador? Se junto duas duplas e depois inverte, o que acontece? Vou ficando atenta pra ver o que é melhor naquele momento da aula: se vai ser mais bacana deixar a dupla que já está confortável ou se crio uma situação de reinício pro jogo acontecer.

R.L.: Conscientemente, você investe nos seus processos um tempo para essa noção de jogo se estabelecer. Você não abre mão disso?

M.V.: Sim, o tempo inteiro.

R.L.: Essa não é somente uma primeira etapa?

M.V.: Não. Isso é sempre. Quando a gente está no auge de concentrar numa montagem, com uma série de coisas definidas, porque tem que fazer uma repetição ou outra, peço pra voltar o espírito do jogo, que é o do companheirismo, a parceria. Digamos que poderia ter essas duas linhas dentro da minha maneira de ver teatro, poderia trabalhar com as duas: a do jogo e a do ritual. Eu trabalho, na verdade, mais com a do jogo.

R.L.: Principalmente num processo que seja de formação de atores você acha que isso deve fazer parte?

M.V.: Isso pra mim precisa fazer parte do ser brincante. No inglês é *to play*, jogar. É remeter pra quando a gente é criança e brinca de fazer teatro: “Aí eu era o pai e você era a mãe”. Isso faz parte sim da minha metodologia, com clareza: dar ao espectador essa possibilidade de estar num jogo. O prazer dá uma relação de desenvolvimento para as relações.

R.L.: Você, então, evitaria momentos de crise, de dificuldade nos processos?

M.V.: Quem disse que jogo não tem crise? Imagina! Isso faz parte. Essas coisas só precisam ser sempre bem administradas. Quando falo do espírito de jogo, não estou falando de alegria: “Ah, estamos alegres, estamos sempre de bem”. Não. Quando você está em jogo tem técnica, regras, equipe, metas e tem o desenvolvimento da habilidade de jogar cada vez de maneira mais interessante aquele jogo. Não é nem que seja melhor ou pior, mas de maneira que te dê mais desenvoltura. E esse processo de ser um bom jogador ou de jogar com mais facilidade, interagir com mais clareza, ter perspicácia, isso vai tocar na individualidade de cada um, nos limites, nas dificuldades. Então, vão aparecer as crises. Elas aparecerão inevitavelmente, porque estamos trabalhando individualidade e coletividade.

R.L.: Isso de qualquer maneira gera uma tensão, em algum nível?

M.V.: Tensão não é a palavra certa, porque tensão gera tensão, entendeu? Gentileza gera gentileza; e tensão gera tensão. Um novo olhar sobre si mesmo gera dificuldades; às vezes, facilidades. Podemos dizer, aí sim, que gera uma tensão, um desconforto. Diria que gera um desequilíbrio. Você estava muito centrado ali naquela sua postura, naquela sua história,

naquela sua forma, e chega alguém com quem começa a interagir e você se desequilibra, sai daquele conforto. Isso é fundamental no teatro. Você vai sair desse conforto e vai ter que se realinhar numa outra atitude, entendeu? Naturalmente, pelo próprio processo de jogo. Por isso a atmosfera de trabalho é tão importante. Porque o trabalho vai gerar essa situação de desequilíbrio.

R.L.: De antemão você sabe que esse desequilíbrio vai ser instaurado. Então cuida de que a atmosfera seja positiva e favorável, por saber que esse desequilíbrio vai vir.

M.V.: Ele precisa vir com total aceitação pelo coletivo. O jeito de cada um ser precisa ser bem recebido, porque senão você não vai ter o espaço da sua expressão colocado em cena, colocado em jogo.

R.L.: Além dessas suas motivações, dessa noção de jogo ser fundamental pra vida teatral das pessoas, tem algum elemento externo que também te deu essa consciência, um teórico, uma leitura ou situações de trabalho definidas? Tem alguma coisa fora de você que complementou, sedimentou isso?

M.V.: Sim, mas todos a partir da minha prática. Hoje estou lendo muitas teorias que não pertencem a minha prática. Tem coisas que gosto muito, mas elas ainda não estão internalizadas. Isso é uma crença totalmente pessoal mesmo, que não é só minha. Acho que muito outros que pensam assim.

R.L.: Você não se sente sozinha nisso?

M.V.: Não, não. Se você pegar um Michael Chekhov, se pegar as pessoas da Antiginástica, a própria Cecily Berry no trabalho de voz, a minha mestra no trabalho de voz, Lia Mara. O próprio Stanislavski não descarta isso em momento algum.

R.L.: Você enxerga na obra dele também a noção de jogo?

M.V.: Claro! Os exercícios, os jogos. Lógico que ele é russo, então é uma outra cultura.

R.L.: A noção de jogo teria “tonalidades”?

M.V.: Quando falo do desenvolvimento pessoal, da atmosfera, a Viola Spolin, o Richard Courtney, eles vão falar disso também. Onde é que aparecem os maiores problemas? Quase sempre nas relações humanas.

R.L.: O que é uma grande contradição, porque teatro seria essencialmente uma atividade coletiva, de conexões, uma reunião. E estranhamente a negação disso está dentro dele.

M.V.: Mas é complexo, porque é preciso ter esse jogo de aceitação do outro. Por exemplo, tem muitos professores que trabalham com uma crítica muito acirrada. Eu trabalho com a filosofia do mais simples: quanto mais simples, melhor. A princípio, nada é complicado. Tudo pode parecer extremamente difícil, mas no fundo nada é. Tem gente que gosta de colocar o

teatro como uma coisa muito difícil: “Pra você estar em cena tem que estar muito inteiro”. Uma ênfase nisso como se fosse um peso. Então eu busco o sentido da leveza. O teatro precisa de leveza. Esse aprendizado posso dizer que fui conquistando pela experiência de trabalho. Quando comecei, tinha muito mais essa visão de que “tem que ser assim, o corpo, a voz”. Acho que tinha um pouco essa postura. Hoje continuo tendo o rigor técnico e tal, mas vejo que esse outro lado de como conduzir um exercício ou de como criar uma atmosfera no trabalho, onde as pessoas se sintam mais à vontade pra errar, mais à vontade pra se colocar como indivíduo, isso faz o ator ganhar muito. Assim o desenvolvimento técnico, tanto corpo, voz, intelecto, o desenvolvimento de estrutura de pensamento, de acesso e liberação do imaginário, de relação com visualização e incorporação de imagens, isso tudo ganha um espaço de permissão maior.

R.L.: Então, nas suas aulas não cabe uma atmosfera pesada, de silêncio, cada um tendo sua vez. Você promove a participação, tenta amolecer as pessoas, pra que elas sejam ativas ali, é isso?

M.V.: Olha, a gente tem o espaço da atividade e da passividade. Quando trabalhava mais o corpo, a improvisação, a cena, tinha um determinado tipo de olhar sobre isso. Mas quando comecei a trabalhar voz, pude ver o tipo de autocensura que a gente tem, os bloqueios em relação a se expressar com a voz e com as palavras. Vi o quanto uma crítica rigorosa, mal feita, pejorativa, pode gerar um fechamento no indivíduo, na relação dele com a voz, mas de uma dimensão muito maior do que se imagina. Por causa disso, comecei a mudar muito a maneira de trabalhar. O ator tem que ser muito “safo”. Você tem atores que são extremamente “safos” e os que não são. Então, como é que a gente trabalha para que o coletivo comece a ter uma atitude de respeito? Mas também não é aquele: “Oh, tem que respeitar o seu colega! Não pode falar! Faça silêncio!” Não adianta, sabe? É preciso desenvolver uma atmosfera onde você perceba que tem a liberdade de ser quem você é. E pra ser quem você é precisa respeitar como o outro é. É quase um pacto de existência.

R.L.: Dar aulas de teatro implica num exercício de generosidade mesmo, efetivo.

M.V.: Efetivo. Nesse projeto do Pós-Doc, por que a gente está indo pra rua também, observar pessoas e tal? Que habilidade esses atores estarão desenvolvendo comigo? Pra entrar no mundo do outro e colher qualquer coisa, a relação precisa ser de troca, de aceitação. Você vai desenvolver que é de coração pra coração. Se não for assim, não vai chegar a absorver determinadas coisas, porque seu corpo não vai permitir. Esse exercício de aceitação, o exercício da empatia, é muito importante pro ator. Poder me colocar no lugar do outro e poder olhar o mundo com os olhos do outro. Ele não precisa ter razão nem eu ter razão. O que

importa é entender o que o faz olhar pro mundo e vê-lo daquela maneira. Isso na hora de construir um personagem, de desenvolver um texto é fundamental.

R.L.: Na sua condução você fala pouco ou acaba falando muito? Isso varia de grupo pra grupo? Tem essa margem de variação ou você sente que tem uma tônica?

M.V.: Digamos que, no fundo, provooco um pouco mais de silêncio, no sentido de que eu, como comentarista do que estou vendo, não sou a dona da verdade. Uma coisa que faz parte da minha metodologia é que toda vez que a gente assiste uma cena dos colegas se divide em grupos. Peço pra comentar de maneira direcionada: “Você sentiu que os dois conseguiram manter o jogo? Sentiu que foi diferente? O que aconteceu? Como foi com um parceiro e com o outro?”. Aí cada um comenta. Não tem certo nem errado: isso é fundamental. Você vai observar o que um disse e o outro, e pronto. As ordens, elas hoje são muito suavizadas. Então, a idéia é que a gente possa comentar sobre o outro sem julgamento e também possa escutar. Esse exercício da escuta, ele é eixo. Então, se algum grupo mostrou uma cena, no trabalho de voz eu oriento: “Três pessoas só vão escutar a cena; três vão observar aspectos técnicos de voz; outras três, aspectos técnicos de corpo; três vão observar o desenvolvimento da dramaturgia; cinco vão assistir com o coração – ou seja, dar-se o direito de ser um espectador livre e poder falar tudo”.

R.L.: Você trata de direcionar as contribuições.

M.V.: A observação. Direcionar a observação. Porque também ajuda a pessoa a desenvolver a habilidade técnica. Muita gente assiste a cena e não percebe a voz, porque é muito ligado no corpo; muita gente observa a cena e fica ligado na dramaturgia; tem gente que não está nem aí pra história. Então, vou dividindo os grupos e a gente vai alternando. Vou desenvolvendo o olhar sobre as cenas nos aspectos técnicos e nesses aspectos de poder aceitar também que uma pessoa possa simplesmente não gostar da cena. As pessoas começam a ter o espaço da expressão. E aí observo: tem pessoas que gostam de ferir o grupo, ferir a dinâmica; tem pessoas que gostam de ser cruéis. Então vou temperar essa fala para o outro, para quem apresentou a cena. Tem gente que gosta de colocar dificuldade: “Você está achando que é fácil entrar em cena e fazer assim? Vai trabalhar, menino! Vai trabalhar!”

R.L.: Você quer aproximar a suavidade da sua condução.

M.V.: É. Eu boto gente pra trabalhar, mas me vejo colocando numa atmosfera em que a gente possa ir desenvolvendo essa maneira mais cuidadosa, mais sincera, entendeu? Não adianta a pessoa mentir: “Ah, a cena foi linda”, pra não machucar. Nessa parte da pesquisa em que estamos, cada um criou uma ceninha contando uma história que observou no Rio, mais a história do seu nome, mais uma canção. Provavelmente amanhã você vai ver isso. Sempre um

observando o outro, um comentando do outro. Tem uma regra do silêncio que é a seguinte: quando a pessoa está lá e a gente está falando, ela só escuta.

R.L.: Ah, você estabelece isso no grupo?

M.V.: Estabeleço como uma regra do jogo. Você vai escutar o que vai ser dito. Até o dia seguinte! O exercício é esse. Pra você ver: não sou tão docinha não. Você vai escutar... Porque os atores têm uma dificuldade. Nós (não vou falar eles) temos uma dificuldade muito grande na escuta, porque nosso ofício é eternamente de exposição. O corpo, a voz, as estruturas de pensamento, nosso imaginário, nossos gostos, desejos, psicologias, estão todos lá em cena. Muitas vezes a gente não sabe filtrar aquilo que escuta. Qualquer coisa pode nos derrubar com muita facilidade, pode tirar o tesão pra fazer uma cena. É muito fácil isso acontecer. Então a gente precisa treinar essa escuta: saber o que estou fazendo, o que as pessoas me disseram, e disso tudo que ouvi ver o que vou colher pra mim. Isso vai ser uma escolha extremamente individual. Sou eu que vou selecionar. Sou eu que vou acolher ou descartar, não é ninguém mais. Nós temos a tendência a querer justificar imediatamente. Quem vai fazer essa matemática, essa alquimia, nos meus processos é o próprio ator. No final dessa conversa toda, faço uns comentários, sou a última a falar. Muitas vezes o que iria dizer todo mundo já disse, então não sou eu, “a voz poderosa da professora”, que precisa dizer. Ele vai ouvir de outras pessoas ou vai ouvir da pessoa técnica que observou a voz: “Você não articulou”. É muito difícil o aluno acreditar que não articulou. O professor diz e ele não acredita. Então vem uma outra pessoa e diz. Três disseram que você não articulou? Desconfie, não é? Isso também tira de mim, como professora, a verdade absoluta. E me confere a habilidade, também como professora, de coordenar essas muitas falas e observações, de maneira que o aluno possa escutar e digerir melhor, para assim realizar sua escolha. Então, isso é um eixo bem importante da minha metodologia.

R.L.: O que poderia destacar sobre o jeito de levar o corpo, o movimento? Que caminho você faz geralmente?

M.V.: Olha, o caminho primeiro é o do reconhecimento do impulso para agir. O impulso da ação, da respiração. Isso é até um pouco *grotowskiano*, *barbiano*, mas que eu acho que faço de um jeito *merariano*, certo? Até porque nós somos de outra cultura e de outra situação estrutural pra poder fazer as coisas acontecerem. Então, trabalho muito em duplas, em trios, em coisas onde você vai agir e reconhecer o impulso daquilo que sente vontade de fazer. Talvez isso chegasse à linha do Eugenio Barba, como o que eles chamam de “dança pessoal”; ou chegar aos jogos de Grotowski, que é o que eles chamam de “conexões”, e também chegar à Iben Rasmussen, do Odin Teatret, que desenvolveu aquela “dança dos ventos”. Agora, o que

é esse jogar com o outro? É a partir do impulso do que dá vontade de fazer. Como é que a gente lê um impulso nosso? É pela consciência corporal. Então essa consciência de corpo, de peso, de equilíbrio, de transferência de peso, isso vai se alinhando com aquilo que você está imaginando, pensando, sentindo. Você precisa ter um pouco dessa consciência da Antiginástica pra ter, pelo menos, consciência de que tem pé, mão, coluna, órgãos, que você respira. A partir disso, como se dá nas relações, nas interações? Por exemplo, você vê hoje na Escola de Teatro as pessoas jogarem o jogo do bastão. Todo mundo joga. Às vezes olho as pessoas jogando e digo “Está faltando, não é exatamente isso”. O jogo do bastão tem um guerreiro, que precisa ser altamente cuidadoso e preciso. Então, vou jogar o bastão pro outro e esse bastão precisa ir reto pra chegar ao outro, não vale jogar pra chegar ao outro e machucar. O impulso é de baixo pra cima. Você joga com intensidade. Tem que ter a coletividade. Nesse jogo podemos inserir questões de respiração, de dinâmica da voz, de dinâmica do movimento, mas principalmente essa atitude de quebrar o medo e instalar o cuidado com o outro. Às vezes estão jogando e tem ali uma pessoa com medo daquele bastão chegar, pegando o bastão toda tensa e jogando o bastão de olho fechado. Peguei uma turma agora, a última turma na Escola de Teatro, e quando vi esses alunos jogando o bastão, percebi umas meninas assim: “Bastão não! Bastão não!”.

R.L.: Associação negativa.

M.V.: Comecei a jogar o bastão com personagens: “Agora é o personagem apaixonado jogando o bastão. Cuidado no jogar!”. Aí você começa a jogar com outra qualidade. “Jogar como um *zen*”. As pessoas já vinham de um estado aquecido, primeiro naquele jogo lá do bastão duro, depois fiz um outro tipo de aquecimento e voltei ao bastão com essas qualidades. Quando vi, aquelas que estavam tremendo de medo já estavam jogando o bastão extremamente à vontade. O bastão que toda hora caía, de repente não caía mais. Esse jogo é pra ser generoso com o outro. A gente joga pra essas pessoas sim, mas aí vai ter que jogar com mais cuidado. Como essa pessoa pega o bastão? Está recuando o seu corpo, apreensivo? Como se pode desenvolver uma outra maneira de pegar o bastão? Como é jogar de baixo pra cima? Porque aí, depois, tudo isso fica pequenininho, mas os impulsos estão ali. Impulsos – novamente a palavra. Então, o segredo é esse “como”. Não é exatamente o jogo que o professor escolhe, é exatamente o “como” instala o jogo que vai ser jogado e como, dentro desse jogo que está sendo jogado, vai causar as interferências para que as habilidades dos alunos sejam desenvolvidas. Esse jogo do bastão solicita um risco de quem está pegando e de quem está lançando.

R.L.: Para detectar no grupo as habilidades individuais a serem desenvolvidas, o modo de se relacionar com os jogos propostos, as adaptações que essas relações precisam sofrer, a pessoa que está conduzindo precisa ter um olhar muito atento, muito plural. O que você, Meran, faz pra manter isso aceso? Você faz leituras regulares do assunto? Você faz o quê?

M.V.: Faço *yoga*, meditação, trabalho com *healing*. Vai da minha natureza também – eu acho que isso conta muito. Eu acho que a natureza da pessoa é o seu guia principal. Então, a minha natureza é mais assim. Ao mesmo tempo em que sou líder, rigorosa, também tenho esse outro lado que é o lado dessa harmonia muito intuitiva. A intuição é fundamental. É como se tivesse que estar sempre com a intuição muito preparada, sabe? O instinto e a intuição muito presentes. E ainda assim cometo muitas falhas, muitos erros. Não acredito que seja sempre bem sucedida. Já perdi alguns alunos, nesse sentido de que acredito que é por aqui que vou conseguir conquistá-los, para alcançar aquela coisa, e não foi, entendeu? É uma dor tremenda, mas acontece também.

R.L.: Então, pra essa intuição ficar azeitada, ter essa potência, essa eficácia, tem atividades fora do teatro que podem mais facilmente promover isso?

M.V.: Preciso ter espaço pra estar em contato comigo mesma. Não acredito nessa leitura racional. Inclusive, busquei porque achava que ela era importante. É como se pudesse ter uma carreira totalmente matemática, racional, lógica, e outra totalmente intuitiva, experimental, com nenhum vínculo lógico, racional. Acreditei por muito tempo que precisava ter todo esse aparato de leituras, de escrita, de lógica, e acho que a conquistei pela experiência. Muitas vezes o que vejo é que o excesso de racionalização e análise sobre os processos acaba matando nossa leitura primeira e intuitiva. Hoje fico muito atenta as minhas reações, ao que os alunos trazem, se minha musculatura fica mais tensa, mais relaxada, se rejeito, se acolho. Isso no meu processo de percepção. E diante disso vou agir. Diante do que recebi, vou processar e devolver alguma coisa. Então, preciso estar atenta sim. Fui descobrindo ao longo do processo: eu era muito mais tensa, tinha muito mais esforço. Hoje percebo que, quanto mais vou cedendo, quanto mais tenho ausência de tensão, mais consigo receber, fico com uma escuta melhor. Acho que tinha uma deficiência de escuta. Hoje trabalho muito objetivamente com a escuta, mas precisei desenvolver, porque tinha essa intuição, mas não tinha uma escuta. Eu tinha uma escuta muito mais minha do que uma escuta do outro. Então, fui desenvolvendo isso.

R.L.: Você escutava a si mesma?

M.V.: Escutava a mim mesma, mas escutava pouco o outro.

R.L.: Vocalmente, que providências você toma? Assim: Meran, quando dá aula de teatro, cuida da voz por esse canal aí.

M.V.: Bom, até porque a voz tem sido ou foi o meu gancho, oficialmente, pedagogicamente, na Escola de Teatro. Tudo que fui desenvolvendo tem relação com as dificuldades e facilidades dos alunos e com a estrutura da Escola. Então, nunca foi assim: uma sala de trabalho maravilhosa, minha, que eu chamo pessoas pra trabalhar nela e onde desenvolvo um método *x*. Não. Coisas muito objetivas, muito práticas e operacionais: tenho trinta alunos dentro de uma sala de aula: alunos de Direção, de Interpretação, de Licenciatura. E tenho que trabalhar a voz daquelas trinta pessoas. Óbvio que vou chegar e desenvolver uma dinâmica onde possa trabalhar com trinta pessoas. O aluno de Direção não quer nem saber de entrar em cena. O de Licenciatura quer mais entrar em cena do que ser professor. E o aluno-ator acha que a voz deve ser trabalhada assim assado. Isso determina alguns modos de trabalhar diferentes de trabalhar com uma pessoa sozinha na sala. Às vezes facilita e às vezes dificulta. Quando tem trinta pessoas dificulta o processo da escuta, porque com todo mundo junto são muitas vozes ao mesmo tempo e você tem dificuldade de se escutar. Você precisa dividir esse momento em que vai ter a projeção de som, pode fazer coisas coletivas, mas é difícil impor um tom, uma tonalidade – porque as vozes das pessoas têm tonalidades diferentes. Então, uma coisa que comecei a desenvolver foi a escolha de músicas. Você tem uma música, eu tenho uma música, ele tem uma música, cada um canta uma música no aquecimento, como uma balbúrdia de som, mas eu estou conectado comigo, com a minha voz, com o meu canto. Vai toda uma relação do corpo com a voz, que é uma relação das mãos com o olhar, com o movimento. Desde esse aquecimento, que é o alongamento, a respiração, o aquecimento do terminal da fala, isso tudo está presente. Cada um tem uma música e trabalha a projeção da voz nas ressonâncias do lábio, da língua, da caixa de trás, da caixa do meio, a partir da sua própria música. Coletivamente, depois dois a dois, depois três, nessa mesma dinâmica onde um passa a ser suporte para o outro, onde um passa a escutar o outro. Aí faço o jogo do que é a voz falada e a voz cantada. As músicas têm uma letra: trabalho as vogais e a abertura da voz pelas vogais dentro dessa canção; como começa a entrar a articulação, o valor da consoante que desenha a palavra; as sílabas tônicas das palavras, os significados, o que aquilo vai trazendo como significado. Essa voz que vai cantando de acordo com o corpo. Por exemplo: vou trabalhando em dupla. Eu tenho uma canção: “Todo o dia o sol levanta e a gente canta o sol de todo dia”. Meu parceiro vai me colocar numa postura física e vou cantar a canção a partir dessa postura: (*Cantando mais lenta e gravemente*) “Todo o dia o sol levanta e a gente

canta o sol de todo dia”. Se ele me abre toda assim e me bota de frente pro Cristo Redentor: *(Cantando alto e alegremente)* “Todo o dia o sol levanta e a gente canta o sol de todo dia”.

R.L.: A mesma canção?

M.V.: A mesma canção. Aquela canção que o aluno escolheu pra trabalhar. E a função de ter esse outro é porque ele vai me colocar numa posição que normalmente não seria a que eu faria. Isso vai dando um jogo. É divertido. Ao mesmo tempo a gente vai trabalhando um universo integrado do corpo, da voz e do imaginário. Porque para a voz, a relação da estrutura de pensamento, da estrutura de imaginário, é fundamental. O que faço quando falo? Transformo em palavras alguma coisa. Ou é algum pensamento ou alguma idéia, uma imagem, uma sensação que transformei em palavras. Esse engajamento de como articulo pensamento, quais são as palavras que escolho pra dizer alguma coisa, isso não é tão racional, mas é muito preciso e muito presente em cada um. O vocabulário que cada um tem, o que vai expressar, o que não vai expressar, as censuras que você tem diante de uma coisa e de outra, você foi colocado nessa postura e de repente fez: *(Cantando alto, alegre e rapidamente)* “Todo dia o sol levanta...” É isso mesmo que você está sentindo aqui? Ou você está só aqui na sua cabeça, com a música? Você está cantando o que está acontecendo no seu queixo, com a sua mão?

R.L.: Ou já tem uma coisa pronta, anterior a tudo isso, não é?

M.V.: Exatamente. À medida que você canta a música em tantas posições diferentes, ela começa a suscitar em você significados diferentes também. Como ator, você vai adquirindo vocabulário, vai adquirindo percepções e leituras. E está trabalhando com a voz de maneira integrada. Não pedi pra ninguém: “Abre a voz e canta mais alto”. Dei a ele a possibilidade de um imaginário. Então, é o meu imaginário que vai determinar aonde vou estar. Não é nem do que me colocou na posição...

R.L.: Você quer que os atores consigam apropriar-se de duas coisas: abrir o imaginário, ter essa facilidade de acessar algo, e também ter agilidade para fazer isso, certa rapidez mesmo. Literalmente.

M.V.: Responder. Ser capaz de responder a.

R.L.: Como já fui seu aluno também, há muitos anos, mesmo lá naquele período eu via isso em suas aulas. No sentido da agilidade, não no sentido da superficialidade. Você gosta disso: fazer com que as pessoas conquistem isso.

M.V.: É, é isso. Eu não chamaria de agilidade; chamaria de prontidão.

R.L.: Prontidão. Você considera uma palavra melhor.

M.V.: Considero, apesar de que a palavra “prontidão” acaba tendo muito essa conotação que vem da técnica, do estar pronto, do esforço. Talvez agilidade seja uma palavra boa. Normalmente, quando vou trabalhar velocidades, falo de agilidade, porque é preciso que a gente esteja mais apto a responder. Não sei se é uma velocidade, mas é uma intimidade. Talvez a palavra seja essa. Você ter uma intimidade com o seu imaginário, com suas possibilidades vocais e intimidade com seu emocional, pra saber quando bloqueou e qual o caminho que pode ter pra abrir um bloqueio que teve ali, numa situação, numa interação ou numa improvisação. Quem vai fazer isso é você. Não tem diretor, não tem professor que faça. Ele pode ajudar, mas quem vai fazer isso é você.

R.L.: O que você quer é que esse professor, esse condutor, estabeleça uma atmosfera que gere com mais facilidade essa consciência.

M.V.: Essa consciência e a confiança para poder deixar isso acontecer. Isso sem sombra de dúvida. Porque muita gente não consegue nem acessar as dificuldades que tem, porque a atmosfera de trabalho não permite: “Não vou acessar a minha dificuldade aqui, diante de você. Não vou expor minha dificuldade aqui diante de você”. E no mercado de trabalho, então, isso vai sumir. Imagina se vou expor uma fragilidade no mercado de trabalho? Você entendeu? Onde é que vou superar isso? Hoje em dia as pessoas vão pra terapia, vão pras aulas livres, mas no seu trabalho de ator normalmente não vão. Sabe?

R.L.: Você quer devolver ao teatro esse caráter de jogo que ele sempre teve, que está intrínseco.

M.V.: Na verdade, preciso preparar o ator pra ele entrar no mercado que existe. Quando falo desse exercício da escuta, tão simples: todo mundo vai comentar seu trabalho e você vai ficar calado, vai transformar esses comentários, na aula seguinte, em alguma coisa que você queira, conduzir sua própria criação. O que esse exercício proporciona? Dentro dessa atmosfera de trabalho, das fragilidades e tal, vai desenvolvendo no ator uma possibilidade dele entrar num *set* de filmagem com um diretor que chega pra ele e dá um grito no meio da cena. Ele vai perceber: “Não, por onde é que vou me abrir? Vou sair, ir embora, não vou mais voltar ou, se quero continuar nesse trabalho, o que vou fazer? Vou abrir, dar uma relaxada, escutar o que ele disse novamente, de uma outra forma e tentar processar”. Esse ator pode desenvolver essa habilidade. Em vez de ficar só na mágoa, vai pra um outro lugar. Do mesmo jeito, de repente ele pega um diretor que diz pra ele: “Está tudo bem, tudo ótimo”.

R.L.: Então, você é uma defensora da racionalização. Percebe?

M.V.: Da racionalização, não. Da racionalização, com certeza, não. De você ter percepção, de poder saber o que se passou e conhecer os caminhos que você mesmo tem pra se livrar

daquilo. Eu sou da consciência. Consciência é diferente da razão. A consciência é um estado mais amplo. Eu posso nem saber justificar. A consciência, às vezes, você não tem nem palavras pra justificar. O cara te deu um grito e você se fechou e disse: “Preciso abrir”. Fez um caminho que nem sabe qual é, mas tinha uma consciência de si, da situação e do todo. E isso é um passo que é da consciência. Não é da razão. A razão vai julgar, vai dizer: “Esse diretor está errado; eu estou certo” ou então “Eu estou errado. Esse diretor é maravilhoso e está certo”. A razão tende pra esse tipo de polaridade de certo, de errado, de análise, como uma estrutura que está, digamos, até fora de você. A consciência, não. A consciência, ela pega um todo. Um todo que entende aquele momento, que compreende aquela coisa, que reconhece um estado emocional no qual você entrou. Ela mostra que você tem alguns caminhos pra ir e que pode respirar, pode botar o pé no chão, pode responder a isso. Assim como se você pega um diretor que é mais passivo, que é mais “deixa pra lá”, que não te dirige em nada: você também sabe ativar seus estímulos, sabe ativar seu processo de criação, sua relação com o outro, pra fazer um bom trabalho. E você pode, também, estar com um diretor maravilhoso que te dê tudo, que você decole 1000%. Então, é necessário trabalhar o ator de uma maneira que ele tenha sim muita consciência. Muita consciência. Até para as suas manifestações inconscientes.

R.L.: Como fica então a relação desse ator/dessa atriz com o texto, com a palavra escrita? Porque se associa muito no teatro o uso do texto, da palavra a uma coisa muito racional. Como você desloca, então, esses valores, essas crenças, pra o trabalho com textos?

M.V.: Por exemplo, vou começar por Stanislavski. O Stanislavski propõe sempre, acho que quase em primeiro plano, uma Análise Ativa. O que é uma Análise Ativa? É uma experimentação do texto ainda sem muita razão. Você pegou o texto, leu, sabe que a cena é essa, a história é essa. Vamos lá fazer a cena, vamos experimentar o personagem. E pela experimentação que faz, do personagem na cena, você volta pro papel. Aí lê de novo. Você já vai olhar esse texto de uma outra maneira. No momento que experimentou dizer, seu cérebro começou a estruturar os pensamentos que desenvolvem esta ou aquela fala, esta ou aquela reação que viu no texto. Numa primeira leitura que seja você já percebe de maneira diferente. Então, você, sim, vai utilizar a razão, a análise, mas volta pra lá. Por exemplo, é fácil, fácil você identificar na voz quando um ator está apenas trabalhando racionalmente as divisões de fala, as intenções, e está tudo muito bem estruturado no pensamento. Aí a gente volta pra Stanislavski. A gente não é só essa memória psicológica, a gente é uma memória física, uma memória da cicatriz, a memória da audição de um grito que ouvi, de um não que escutei, de

um beijo. De tudo a gente traz memórias, de sensações, de ações e de reações que a gente teve na vida.

R.L.: Memória sensorial. Anterior a uma memória, precisamente, emotiva – como se falou de Stanislavski tanto tempo. Lembra desse equívoco? Uns diziam “memória emotiva”.

M.V.: Memória emotiva, memória das sensações, da percepção. É percepção do corpo. Essa memória está encravada no corpo da gente, porque nossa alma se manifesta pelo corpo. O que quer que se passe com a gente se passa, materialmente, no nosso corpo. Então, a partir dele você tem as leituras; a memória também está impressa no corpo. Mesmo quando você fala, por exemplo, no campo das energias, o corpo físico, o corpo emocional, o corpo mental e o corpo espiritual. Nessa linha mais holística de pensar o todo humano. No final você vai bater lá no corpo físico. O corpo etérico está vinculado diretamente ao corpo físico. Vou falar agora de mim, trabalhando: gosto muito de brincar irresponsavelmente com o texto. Ou seja, à medida que fala aquele texto, colocado num outro contexto, você percebe um outro sentido pra ele, estabelece vínculos como ator, que você gostou. Simplesmente isso, o apetite. Você gostou de uma palavra, de uma frase, de uma imagem que ele traz. Aquilo certamente diz alguma coisa pro ator, então ele chega naquele lugar. Ele pode entender melhor o universo daquelas palavras se cria associações. Se você trabalha com o texto em várias possibilidades que não são tão racionais, se vai experimentando, vinculando as possibilidades de sentido que ele tem, e esse sentido vai tendo um eco na sua poética como ator, em breve vai ter uma propriedade sobre esse texto, para poder colocá-lo a seu serviço na relação com a personagem. Talvez possa ter um entendimento melhor da personagem, possa ter uma percepção melhor do funcionamento das imagens, daquilo que delineou racionalmente. Porque você precisa fazer esse trabalho racional de análise. O autor sabe que não pensou tudo direitinho. Não é bem assim que as coisas se dão. Então você consegue identificar pontos de conexão com isso, com aquilo, com os quereres, objetivos, superobjetivos.

R.L.: Você não despreza esse trabalho?

M.V.: Não, de jeito nenhum.

R.L.: Mas entende que ele precisa desse outro.

M.V.: Ele precisa do outro. Se não tiver esse outro trabalho, ele afunda.

R.L.: Esse outro inclusive que você defende, num dado momento, pode vir a desrespeitar, por exemplo, a gramática, pode vir a desrespeitar até uma possível lógica, mas tem sua vez e precisa ser encarado.

M.V.: Sim, porque se não conseguimos estabelecer um vínculo do ator com aquilo que está dizendo, se ele não conseguir ter uma percepção, um senso de realidade daquilo que está

sendo dito, a razão só não vai dar isso a ele. O saber está ligado à experiência. A maneira como estabeleço vínculos com o texto vem a partir da minha experiência de vida. Então, investigo várias outras maneiras de dizer o texto. Se mesmo colocando a pessoa nessa posição ou naquela ou com este estímulo ou aquele, ela continua mantendo a mesma métrica de pausas, aí vou fazer um exercício só de brincar de quebrar a métrica de pausas. Onde estabeleceu a pausa, aí nunca mais vai ser: vou quebrar a palavra no meio. Vou trabalhar dois a dois: onde eu der o estalo você faz a sua respiração. Vou sugerindo coisas que vão fazendo com que o cérebro tenha que rever. Aí vai depender de o ator estar aberto ou não para fazer isso, para perceber essas alterações. Às vezes você tira a pausa de um lugar e bota noutra e aquela palavra ganha uma dimensão que redimensiona tudo que está sendo dito. Por exemplo, trabalhar o entendimento do texto por perguntas: “Ontem fui ao cinema e comprei pipoca pra minha mãe”. Quem foi ao cinema ontem? Eu. Comprou o quê? Pipoca. Então a pessoa vai começando a entender: Mas essa coisa foi o quê? Não foi uma garrafa, não foi um lenço, foi uma pipoca. Você acaba tendo uma dimensão da frase por esse simples exercício. Ele é muito eficiente. “Fui ao cinema ontem. Não foi hoje e também não foi anteontem, nem no mês passado. Foi ontem. E comprei pipoca pra minha mãe”. Então você vai ganhando as dimensões que vão estruturar seu pensamento e seu imaginário.

R.L.: Você quer retirar a solenidade na relação com o texto. Você quer, novamente, a promoção da intimidade.

M.V.: Intimidade, totalmente. Acho que teatro é intimidade.

R.L.: Essa palavra é boa nomenclatura pra seus procedimentos. Deveria valorizá-la mais. Sua intenção é tornar o texto íntimo da pessoa. E aqueles outros elementos do teatro? Afinal de contas está lidando com atores e atrizes, que vão manejar com luz, com figurino, vão se maquiar. Não sei se em todos os momentos, mas em algum com certeza. Como você lida, nos seus processos, com isso? Você trás pra roda ou não?

M.V.: Isso não é minha prioridade, não. Às vezes crio relações do ator com objetos, para que ele crie intimidade com o personagem. Coloco o ator visitando um espaço íntimo do personagem, em que ele vai e vasculha o quarto – tudo no sentido imaginário. Vai e entra no quarto do personagem. É o ator entrando num lugar que o personagem, nesse momento, não está presente. Criar uma coisa assim: ele vai lá, entra, vasculha e acha um segredo do personagem. Tudo invenção nossa, porque tudo a gente que está inventando. Propiciar essa relação de diálogo do ator com o personagem. Isso eu propicio muito. Nesse imaginário, às vezes, aparece roupa, tem pessoas que têm uma facilidade enorme. Então são as maneiras, o repertório pessoal de cada um. Eu trabalho com o ator buscando dar a ele consciência da

eficiência de uma dinâmica de espaço. Se na cena ele está concentrado no centro; se ele se desloca do fundo pra diagonal; se vem pra frente; se ele circula; se faz muito gesto, se faz pouco gesto; que relação ele estabelece com o personagem dele em termos de espaço. Porque o espaço fala muito. Essa consciência corporal, essa configuração espacial, eu dou muita atenção a ela e gostaria que o ator desenvolvesse bem isso. Saber se posicionar em cena a favor do personagem, das relações e do espectador. Isso me interessa: como escolho a relação espacial que vou estabelecer. Agora, em relação a figurino, em relação à luz, quando estou em processo de criação, sim.

R.L.: Você como diretora de espetáculos, é isso? Aí você vai e investe.

M.V.: Sim.

R.L.: Mas estou pensando você como professora.

M.V.: Como pedagoga, não invisto nisso não. Não é uma área do meu investimento.

R.L.: Quando planeja, não pensa horas, etapas pra isso?

M.V.: Não. Trabalho muito tempo com palco vazio, que é pra desafiar essa habilidade do ator com o espaço e com o outro. Mas aí chega um momento em que o ator sente necessidade de objetos. Então, ele pode trazer, pode trabalhar com objetos.

R.L.: Você não chega a impedir.

M.V.: Não, impedir de jeito nenhum. Se a pessoa quer, ela vem e traz. Se eu sentir que aquilo está virando uma muleta, até deixo usar bastante, depois eu tiro. Porque, às vezes, o objeto ajuda a pessoa a se estruturar pra fazer o personagem. Mas é preciso que toda a história do personagem esteja, simplesmente, em estar em pé e ser quem ele é. Tudo está naquele ator; depende dele. O figurino, todo o resto, vai entrar para somar. Mas, se não estiver tudo nele, as outras coisas vão ser penduricalhos. Qualquer coisa que venha ajudar a se estruturar, é bom; mas, se vira uma dependência, aí já desconfio. Eu, como diretora, solicito bons figurinistas. Essa é uma habilidade que não tenho.

R.L.: Você se acerca de parceiros, então?

M.V.: Claro.

R.L.: Você não centraliza?

M.V.: Não, de jeito nenhum. Meu sonho é trabalhar tendo do meu lado um cenógrafo, um figurinista, desde o início do processo de trabalho. Porque aí o cenógrafo pode dizer: “Meran, que tal a gente experimentar nessas improvisações que estão acontecendo, uma escada que vai até não sei aonde, de corda?”.

R.L.: Essa seria uma situação ideal pra direção.

M.V.: Pra mim, seria. Tem diretor que já pensa cenário, figurino. São outros modos. E não são errados. São diferentes.

R.L.: Quando está dirigindo, desobrigada daquilo ser resultado de um curso, de uma oficina, mesmo assim pensa pedagogicamente ou apaga esse lado?

M.V.: Bom, é impossível apagar esse lado.

R.L.: É impossível pra você?

M.V.: Sim, é impossível.

R.L.: Por quê?

M.V.: Ele é presente o tempo todo, claro. Só que não preciso ter a intenção de estar formando alguém. Acho que isso é muito peculiar do pedagogo das artes: eu me pergunto por que a gente vai formar um ator? Isso é uma coisa muito séria, muito grave: formar um artista. Quando estou dirigindo, não tenho essa obrigação ou essa intenção primeira. Nos meios para conquistar a cena, uso toda a habilidade de pedagoga que tenho, claro. Por que vou jogá-la fora? Mas a minha intenção não é formar aquele ator. Ele já é um ator formado. Talvez ele colha dessa experiência alguma coisa pra sua própria vida e pra sua própria formação, mas deixa de ser a minha intenção. Não sou professora dele, entendeu? Estou dirigindo, e a gente vai chegar ali num resultado. Aí o que me dá esse respaldo é meu trabalho pedagógico, é o caminho que sei de como tirar das pessoas aquilo, que não aprendi por ser diretora, aprendi por ser professora. A diretora vem depois da professora. Então, esse é o meio que tenho de fazer essa coisa chegar, e chegar viva, espontânea, e rigorosamente com uma marca, rigorosamente num tempo, rigorosamente na hora que acende a luz, mas totalmente vivo naqueles atores interpretando.

R.L.: Com as pessoas vinculadas e comprometidas.

M.V.: Vinculadas, comprometidas e sabendo aquilo que estão fazendo, não porque entenderam na lógica racional, mas porque entenderam no seu corpo inteiro.

R.L.: Você leva dias e dias planejando coisas por escrito? Deixa a intuição te levar a ocupar esse espaço com propriedade? Como é que você procede? Que hábitos tem em relação a planejamento?

M.V.: Olha, tenho muito claras as metas de onde quero chegar com determinado curso, em determinadas situações, com determinadas pessoas. Essa coisa de traçar o objetivo de onde quer chegar, do que está sendo solicitado de você, isso é muito importante. Então, traço um painel de tudo que tenho e que pode estar a serviço dessa ação. Se for chamada pra um curso de contadores de história para psicólogos, vou ter uma linha de trabalho. Se for chamada pra um curso de contadores de história para formação do ator, vou vincular uma outra linha de

pensamento. Ter uma meta clara para o tempo que tenho – isso é importante: se vou ter um dia, dois, dez dias de trabalho. Normalmente são coisas com as quais já trabalho com alguma facilidade. Hoje em dia, já posso dizer que tenho mais propriedade, essas habilidades estão mais facilmente à mão. Mas só faço coisas depois que vejo as pessoas com as quais estou trabalhando.

R.L.: Parte do seu trabalho você reconhece que se dá na relação viva ali do processo?

M.V.: Totalmente.

R.L.: Você não tem pudores pra esconder, maquiar isso?

M.V.: Não, nenhum. Hoje defendo isso com rigor. Você vai ver: lá na tese tem um artigo chamado *Criando a estrutura para que o aprendizado possa se desenvolver*. A gente monta algumas estruturas onde a coisa pode acontecer, cria uma dinâmica que pode ser assim, assado. Mas tudo vai ser na hora que puser o pé na sala e ver quem são aquelas pessoas. Não adianta ter toda uma sequência de coisas que vou fazer que não vá resultar para aquelas pessoas.

R.L.: Você quer afugentar dos seus processos a rigidez, mas não quer abrir mão do rigor.

M.V.: Rigidez eu não quero. Na essência da vida, o que quero mais hoje é flexibilidade, entendeu? Quanto mais flexibilidade, acho que é melhor. Pro corpo, pra mente, pro espírito, pra tudo. Então a flexibilidade, ela é o que eu quero. Rigidez: tô fora! Busco o quanto menos de rigidez possível. Mas, em termos de planejar uma aula, tem algumas coisas que são claras. Por exemplo, vou trabalhar, a princípio, mais a improvisação para depois a interpretação – isso já faz parte, mais ou menos. Você primeiro aquece o corpo para depois aquecer a voz; depois instiga, com isso tudo, imaginário e estruturas de pensamento. Aquecer a voz pra depois aquecer o texto: elas têm uma ordem que naturalmente acontece. Mas, se chegar à sala de aula e, de repente, encontrar pessoas agitadíssimas, pulando, correndo, talvez faça uma coisa que seja começar pulando, correndo, junto com aquelas pessoas, na dinâmica que elas estão.

R.L.: As atividades podem variar?

M.V.: A gente tem que estar aberto, em sala de aula, pras boas oportunidades. Se tiver clara a meta de onde quero chegar; se tenho os objetivos do meu trabalho, como um todo; se tenho, pedagogicamente, vinte alunos e sei que um deles tem alguma dificuldade (fiz um diagnóstico, óbvio!); se entrar no primeiro dia de aula, já tem um diagnóstico das pessoas. De repente, se estou numa aula e um aluno apresenta uma viabilidade, uma oportunidade pra eu entrar naquilo ali, posso jogar uma aula inteira fora, por que: “Aquele cara que estava tão difícil, ele abriu! Vou por aqui, então”.

R.L.: E você faz isso sem receio, Meran?

M.V.: Hoje em dia faço isso com consciência. Antes fazia por intuição e me sentindo menos professora, sabe? “Por que eu não cheguei com o planejamento perfeito”. Ou fazia o planejamento e forçava pro planejamento acontecer. Eu vi que não funciona. E eu tive uma mestra que se chama Lia Mara. E Lia Mara trabalha muito assim, tem esse pensamento de você ter uma escuta clara pra o que está se passando dentro da sala de trabalho. Então, se uma coisa é desviada para um caminho que você acha legal, vai nele; se não, você tem que trazer aquilo de volta. Às vezes, pra trazer isso aqui de volta, tem que desmanchar tudo aquilo que estava aqui. E você está trabalhando com gente; gente é imprevisível. Tem muitas coisas previsíveis, mas tem muitas coisas imprevisíveis.

R.L.: Tem algum procedimento que considere intransferivelmente seu?

M.V.: Eu não sei não, viu? Porque era muito metida à besta nesse sentido. A maioria dos exercícios que trabalho fui eu que inventei. Lógico que fiz aula disso, daquilo. Aprendi a jogar bastão com o pessoal de “não sei quem”, mas jogo o bastão dessa ou daquela forma, então eu inventei. Só que aconteceu uma coisa: tinha uma série de exercícios, principalmente em relação à voz. Por causa das dificuldades em lidar com os atores na Escola de Teatro, tive que desenvolver métodos de trabalho que não conhecia e que não via em livro nenhum, porque tem muito pouca literatura sobre trabalho de voz. Muita coisa de construção de imagem, de liberar texto, de juntar Laban com voz, fiz por mim mesma, não foi aprendendo de ninguém. Então, achava que tinha criado tudo isso. Aí, de repente, chego na Inglaterra e vou fazer um curso de voz: a professora faz o mesmo exercício que eu inventei! Eu inventei esse exercício! E ela fez igual!

R.L.: Na Inglaterra!

M.V.: Na Inglaterra, entendeu? Aí aconteceram várias situações relativas a coisas que acreditava que tinha criado obviamente inspirada nas práticas que tenho. A máscara com a voz, essa relação de suporte. De repente, eu vi lá. Hoje não tenho essa pretensão. Não tenho a menor pretensão. Quando digo assim “construção metodológica no processo de formação do ator”, estou construindo uma metodologia que é pra mim. Mas você deve desenvolver a sua, e que a minha deve ser inspiradora da sua, e que ela tenha origens em muitos lugares. Então, não sou a “dona”, a *expert* que desenvolve um método. Não tenho essa pretensão na vida. E também vejo muita gente hoje que se arvora de ter criado coisas que estão lá na Antiginástica, lá na Thérèse Bertherat, lá em Klaus Vianna. Como são jovens, não conheceram Klaus Vianna. Pegaram uns professores aqui, outros ali, e começam a construir isso. Acham ou falam como se fossem as donas de uma invenção. Não é isso, entendeu? Faço muito jogo de

livre associação de palavras, pra ir desenvolvendo a fluência verbal do indivíduo e uso muito o jogo do bastão pra isso. Jogo uma palavra pra você, o outro joga uma palavra. Nisso a gente vai, tecnicamente, começo da palavra, fim da palavra; acentuação; tônica, etc. E hoje vejo muita gente jogando bastão, então digo que isso daí certamente veio de mim dentro da Escola, da maneira como trabalhei. Mas não fui eu que inventei o bastão. Não é bem por aí, entendeu? Tem umas coisas que fizeram parte da minha criação: os alunos terem que fazer solos de quinze minutos na Expressão Vocal I, solos de vinte minutos na Expressão Vocal II, foi uma metodologia desenvolvida por mim pra o aluno trabalhar voz, construir o seu projeto individual.

R.L.: Disciplinas lá do Curso de Interpretação.

M.V.: De Interpretação. Então o aluno tinha que desenvolver um projeto, onde dizia objetivo técnico, objetivo artístico, escolhia um texto. Isso tudo estratégia minha pra fazer o aluno ir pra sala de aula. Porque ia e não tinha aluno na sala de aula. Tentava fazer uma cena e não conseguia ter aluno, não conseguia nem montar um duo. Então: monólogos, solos. Não foi a minha cabeça “maravilhosa” que inventou essa coisa; foi uma resposta a uma realidade. Mas o que aconteceu: com essa resposta a uma realidade, criamos diversos solos autorais dentro da Escola de Teatro. Então, por exemplo, Fábio Vidal faz muita direção de solo autoral, que vem da influência de Denise Stoklos. Mas onde primeiro essa coisa aconteceu foi lá na Escola de Teatro, em Expressão Vocal.

R.L.: Essas pessoas entraram em contato com a criação de solos aí?

M.V.: É. E hoje já está difundido de muitas outras maneiras. Mas esse negócio começou lá na Escola de Teatro em Expressão Vocal, por essa resposta que eu tinha que dar. Não tinha aluno, eles não vinham! Então, disse: “Agora a responsabilidade é sua, quem vai escolher o texto é você”. Só que construí uma estrutura onde isso podia acontecer. “É você que vai traçar um objetivo técnico e um objetivo artístico” – que eu não desvinculo. “Mas tem que saber o que tem que melhorar tecnicamente, pra fazer aquilo que quer dizer. Precisa saber onde é que vai encontrar a sua expressão.”

ANEXO H – Entrevista N.º 08

Meran Vargens

Roberto Lúcio: Entrevista com Meran. Rio de Janeiro. Tijuca. Dia 31 de março, às 13h30min. Meran, como você verifica/avalia seus processos pedagógicos com atores? Aí tem dois aspectos a serem vistos: Como avalia pra você mesma? Você falou na conversa anterior que valoriza muito os objetivos e que trabalha nesses processos, para atingi-los. Então seria você pensando no trabalho como um todo, em etapas. E o outro aspecto seria: Como verifica a relação de cada pessoa envolvida nesse processo?

Meran Vargens: Pra mim, avaliação, no sentido sistemático, pedagógico, vem em função da Universidade e das disciplinas. *(Pausa)* Dentro da Escola de Teatro tenho que ter determinados critérios de avaliação, determinados objetivos pra poder chegar aonde vou. Se a disciplina é de Voz, tem determinadas metas; se é de Interpretação, tem outras. Normalmente dou Voz e Interpretação. São os mesmos critérios, por exemplo, nas disciplinas de Expressão Vocal, Dicção I, Dicção II, Expressão Vocal I, Expressão Vocal II: elas têm um “aonde” o aluno deve chegar, com o trabalho de corpo, o trabalho de voz, a articulação, projeção. São coisas muito técnicas, muito visíveis, que vão determinar se ele está apto a chegar à disciplina seguinte, no momento seguinte. Na Dicção I e na Dicção II há uma coisa do requinte técnico, do aquecimento, da articulação, da projeção, mais evidente no trabalho com o texto no sentido do valor da palavra, colorido de fala, emoção e na resposta que ele dá na integração do corpo com a voz. Vou traçando aí e vou vendo se ele vai chegando ou não. E se ele é um aluno disciplinado, no sentido de fazer um trabalho para chegar aonde ele quer. Então, a avaliação sempre conta de dois parâmetros. Um é o fato do que ele vai conquistando tecnicamente e o que tem de recursos, e dois é o empenho dele em conseguir conquistar esses avanços. Esses avanços são medidos na proporção em que o aluno vai saber manipular com esse material que é do seu ofício. Saber manipular com as palavras, com as frases, com os volumes, intenções etc. Algumas pessoas têm mais facilidade e podem alcançar muito mais; dessas pessoas vou cobrar mais. E tem pessoas que já têm uma dificuldade maior; delas vou cobrar menos. Mas todas terão que chegar num patamar *x* para passar pro passo seguinte, entendeu? Então, tem algo, que vamos chamar de média, que é pra pessoa poder alcançar o momento seguinte. Nesse processo de alcançar o momento seguinte, por exemplo, já vivi momentos na Escola de Teatro de passar alunos que não estariam nessa média, mas que estavam se desenvolvendo muito bem. Por quê? Porque se ele fazia Dicção I e era reprovado, só iria fazer Dicção II no ano seguinte. Ficaria um semestre parado. Se ficar um semestre parado, anda pra trás,

entendeu? Como era eu, normalmente, a professora do semestre seguinte, ele sabia que estaria sendo observado de maneira diferente. Se não conquistasse ali, ali ele ficava. No semestre seguinte, se não tivesse alcançado a tal meta, ficaria reprovado. Tem uma coisa que conta muito em qualquer trabalho de ator: a disponibilidade dele para jogar, para compartilhar com o outro, para colaborar com o processo do diretor, do outro ator, do técnico. Se ele é uma figura mais colaborativa, mais disposta, disponível e tem prontidão, isso também tem um valor muito grande. Em qualquer dos setores. E essas avaliações dependem da estrutura onde a gente está envolvido. Esse exemplo que eu te dei é do currículo antigo da Escola de Teatro. Onde estava o peso sob a minha responsabilidade.

R.L.: As disciplinas.

M.V.: É, a gente tinha as disciplinas e dentro das disciplinas cada um criava seu critério. E você era o total responsável por aquilo, por aquela nota e aquele aluno.

R.L.: E de 2004 pra cá...

M.V.: No novo currículo isso se modifica. Meus critérios de avaliação são os mesmos. Então, se é na interpretação ou na voz, tem os parâmetros que são traçados. O aluno, a depender do ano em que esteja já tem que ter uma desenvoltura maior pra coordenar corpo, voz, interpretação, texto, criação; o quanto pega um personagem e decola com ele, e o quanto fica estacionado no personagem, não anda muito com ele. Então vai nesses aspectos técnicos e criativos. Essas metas traçadas, a gente vai ver se ele alcança ou não. Só que no sistema de módulos essa minha percepção é discutida com todos os professores. A partir dessa discussão em comum é que a gente vai chegar numa nota pra esse aluno. Também contam esses fatores, dentro da Escola: a participação, se a pessoa desenvolveu uma disponibilidade para estar trabalhando ou não, se ela investiga além da Escola, se faz o relatório dela. Eu tinha muito caderninho, diário de bordo dos alunos. Quase todos os semestres, os alunos tinham um caderno de anotações. Tinham que escrever os exercícios que foram dados em aula, comentar como se sentiram e perceberam o exercício. E isso era um ponto de avaliação também: o quanto conseguiam transformar em palavras a experiência em sala de aula, com objetivos claros: se sabiam descrever o processo do exercício, se sabiam revelar as experiências que tiveram ali.

R.L.: E fora da Escola de Teatro? Você desloca esses critérios de avaliação?

M.V.: Não, porque fora da sala de aula da universidade é *workshop*, praticamente. E dentro de *workshops* não faço avaliação. Posso até dar um *feedback*, que é uma coisa diferente. E gosto de fazer isso: sentar com uma pessoa; ela falar; eu falar também. Mas o meu processo de avaliação passa muito pelo próprio aluno falar. Tem esse momento em que ele fala muito e

eu escuto. Fiz um tempo, na Escola de Teatro, um sistema de avaliação onde tirava dois dias e conversava individualmente com o aluno. Tirava uma manhã inteira e recebia cada aluno, de vinte em vinte minutos. Porque dentro do processo de voz tem coisas que a gente não acessa no aluno, que estão no que é o plano de censura dele, seja psicológico, seja filosófico, seja de preconceitos ou de conceitos, e que a gente às vezes não acessa no coletivo. Às vezes, no coletivo, ele não vai se sentir à vontade pra colocar ou eu também, como professora, no coletivo não me sentiria à vontade de fazer determinados comentários. Isso está bem relacionado ao trabalho de voz. Então, eu tirava dois dias e a gente fazia uma conversa individual. Já teria lido os relatórios de cada um, teria recebido os caderninhos, lido e tal, e aí daria esse *feedback*. Isso já vinha comigo, de uma maneira particular, mesmo antes do módulo. De ter uma resposta ao vivo.

R.L.: Num exercício de verificação, de avaliação do andamento do próprio trabalho: Quando trabalha ações pedagógicas com atores fora da Escola de Teatro, você baliza como? Ao final, no meio do processo, você verifica pontos? O que há de interesse nisso? Ou não, você vai fluindo com as dinâmicas que vão sendo criadas nos *workshops*?

M.V.: Não, tem um processo de desenvolvimento. Sempre algum lugar aonde a gente quer chegar.

R.L.: Você está me chamando atenção aqui para o fato de que há variáveis e variáveis. Quer dizer, cada processo traz, então, as demandas...

M.V.: Não é cada processo, é cada pessoa.

R.L.: Cada pessoa nos processos.

M.V.: Exatamente. Porque elas trazem uma gama, uma variável muito grande de facilidades e de dificuldades. Uma pessoa tem muita habilidade pra um lado e não tem pra outro. Então, vou vendo. Cada um vai solicitando uma demanda diferente, por isso que estava te dizendo que faço um plano de aula, imagino o que vou trabalhar ali e tal, mas se chego e, de repente, vejo que há oportunidade de fazer alguma coisa com o aluno, modifico aquilo ali tudo. Em função de um aluno, às vezes.

R.L.: Você considera que o tempo fez com que desenvolvesse uma competência: será que está harmonizando bem o atendimento das demandas individuais com o coletivo? Porque se fala que cada pessoa traz desafios, convida pra alguma coisa, pra alguma ação, fico pensando: Meran tem que estar ligada/atenta às pessoas individualmente e às pessoas como um grupo, constituído ali, naquele processo.

M.V.: Mas é isso. É intencional. Aquilo que te falei: é individual e é coletivo. Porque tem dois níveis de conquista, realmente. Mas a conquista coletiva é uma conquista de grupo, do

que a gente chamaria de trabalho de grupo, de trabalho de equipe, de pessoas se relacionando em conjunto, colaborando uma com a outra. Não diria se é um resultado de uma performance melhor do coletivo, como estética. Mas esse coletivo vem desses indivíduos que vão se desenvolvendo e da capacidade de um colaborar com o outro. Então, o que você vê, em termos metodológicos? Por exemplo, faço muita troca de par. Porque o fato de se relacionar e ter estímulos diferentes faz você sair dos seus padrões. Se tiver uma pessoa que é muito mais apagada, mais lenta e um dia ela trabalha com um que é mais agitado, o movimento dela vai ter que ser mais agitado. Se noutro dia trabalha com um que é mais compenetrado; com um que é tão apagado quanto ela, de repente vai sentir também o que é isso. Então, com esse estímulo da diferença você vai conquistando a abertura de possibilidades – que é onde o ator começa a decolar, aonde vai descobrindo que pode ir um pouco além. Num trabalho de corpo talvez seja o dançarino descobrir que pode colocar uma perna mais alta, que pode saltar mais. Para um ator, assim, ele descobre que pode se envolver com qualidades diferentes nas interpretações e nas intenções, começa a perceber novas intenções. Ele é provocado de uma forma em que normalmente não reagiria e assim passa a reagir.

R.L.: Sua tônica é provocar/estimular a consciência das individualidades, o reconhecimento de cada um. Desse trabalho de reconhecimento resulta uma identidade de grupo.

M.V.: Com certeza.

R.L.: Pensando na sua experiência com os Bobos da Corte, até onde eu sei, deduzo que esse mergulho nas individualidades foi maior, mais intenso, porque o trabalho demorou mais, era mais regular, tinha mais consistência, por conta dos horários trabalhados, do tempo, do espaço e tal. Nessa experiência, o que ficou de pedagógico, que pudesse deslocar para sua sala de aula e da sua sala de aula migrar pra esse processo? Qual é a parte que considera recortadamente pedagógica nos Bobos da Corte?

M.V.: Com os Bobos da Corte entrei numa característica minha mais de diretora. Ao mesmo tempo em que desenvolvia as habilidades dos atores. Tatiane Canário era da mesma turma de Alexandre Casali na Escola de Teatro, quando entrou pros Bobos da Corte. Então, de alguma forma, ela era muito “verde” pra fazer *A Hora da Estrela*, assim como Xande também era muito “verde” pra fazer. A gente teve um trabalho de desenvolvimento ali, muito grande. Tati tinha uma facilidade: era muito hábil com o texto, sempre foi uma pessoa que leu muito, tinha muito entendimento.

R.L.: Colorir, inflexionar.

M.V.: Na verdade, não era nem de colorir e inflexionar, assim no sentido técnico. Ela se permitia um contato afetivo com o texto e um revelar essa afeição. Então, Clarice Lispector

fala de coisas imponderáveis, digamos assim. Coisas muito cruciais, muito fortes. E todas as vezes em que a gente leu, ela trazia por natureza a sutileza do texto. Mas tinha muitas dificuldades físicas e dificuldades, depois, de verdadeiramente colorir aquela gama de texto. Tinha muito texto: os trinta minutos iniciais do espetáculo estão, praticamente, na mão daquele narrador. Que são aqueles textos da Clarice: “Tudo no mundo disse um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida”, e por aí vai. Então, com os Bobos da Corte entrei num universo, tanto de adaptação de texto, quanto de uma precisão maior de chegar aonde desejava com o texto. A Companhia Os Bobos da Corte deu muito certo também na elaboração de processos de improvisação. Era Companhia de Teatro de Improviso. A gente fazia sessões públicas de improvisação. O treinamento do ator pra poder ter fluência pra improvisar. Uma das coisas mais difíceis que existem, que é solicitar uma cena aqui e o ator fazer, e fazer bem, junto com outros três ou quatro atores. Isso pra mim é o mais difícil que existe: você ter domínio do espaço, da fluência verbal, da dramaturgia, de saber dizer *sim* a uma improvisação. Ganhei muito com esse trabalho e com a improvisação. É o meu desenvolvimento como uma diretora que prepara o ator-improvisador, o ator que sabe lidar com palavras, com espaço, com a cena, com o outro.

R.L.: Que espírito é esse dos Bobos da Corte, Meran?

M.V.: É o espírito do jogo – esse é o número um. O espírito do improvisador, com muito respeito, no sentido da sedução do público. Por exemplo, a gente sempre trabalhou muito com a improvisação e com a participação do público na improvisação. Mas havia todo um exercício pra deixar o público confortável em querer participar. Porque tem aquelas improvisações em que você chega e o ator te pega e você fica lá todo sem graça.

R.L.: Um constrangimento.

M.V.: Fica um constrangimento. E a gente desenvolveu estratégias onde o público era convidado a participar. Ele participava porque queria, e feliz. A gente sabia seduzir o público para participar. Pra participar de uma contação de história; de uma cena; pra sugerir uma coisa; pra entrar em cena, se quisesse. Isso tem o espírito dos Bobos da Corte: esse ator que é criativo, ou seja, você dá uma coisa e ele traz duas, três possibilidades – isso é uma característica também. Todo nosso trabalho era – e o meu trabalho acho que é – muito feito em cima da energia sutil. A gente tem uma energia visível, clara, objetiva na cena, mas tem essa que é da atmosfera, das pequenas coisas, uma respiração a mais ou a menos. Uma marca que vai vindo de acordo com o processo de criação, da construção. E tudo isso vai sendo ligado de uma maneira muito precisa e sutil, buscando coisas que são detalhes, diria, delicadezas, pontuações. Coisas simples. E que acabam vindo, pelo método que a gente vai

trabalhando, com muita espontaneidade. Porque vou construindo muito junto com o ator. Então, tem que ser muito legal pra ele. Os atores que são dos Bobos da Corte ou que passaram um tempo maior nos Bobos da Corte sabem identificar isso. Nem todos utilizam esses procedimentos nos outros processos com tanta clareza, mas têm esse espírito, no sentido mais colaborativo, mais ator-criador, mais brincante – a partir do jogo. Eles acreditam na intuição.

R.L.: É esse o espírito que você deseja pros atores com os quais você trabalha, independente deles serem seus alunos, de estarem nos Bobos ou não?

M.V.: Sim! Eu quero ator que compartilhe com o outro, que seja criativo, que eu traga uma sugestão e ele me dê muitas possibilidades para aquela sugestão, que pergunte, que colabore, que também saiba acatar decisões que nem sempre são a favor do que estava no imaginário dele.

R.L.: Meran, você pretende continuar com esse trabalho de formação de atores ou é só um capítulo da sua vida?

M.V.: Eu sou muito feliz dando aula.

R.L.: Você vai permanecer, indefinidamente, assim?

M.V.: Acho que sim. Se pudesse, um dia, teria um estúdio meu. Não tenho, ainda. Cheguei a fazer – não sei se por dois ou três anos – com regularidade, umas oficinas. Dava cursos de voz, de contadores de história e de improvisação teatral. Cursos meus, coordenados por mim, criados por mim. Totalmente particular. Depois não tive mais como continuar com isso.

R.L.: Mas fez isso por dois anos, seguramente?

M.V.: Fiz isso por dois anos, seguramente. E continuaria fazendo. Eu gosto de dar aula. Pra mim, só faço crescer dando aula. Eu sinto falta...

R.L.: Tem alguma coisa que não pôde abordar até aqui, na entrevista, que ocorre a você agora?

M.V.: Tem uma coisa que me ocorre sim. Que é como diretora, mas que vale pra pedagogia também. A direção de uma cena pra mim, ao final, é uma matemática fácil. Como fiz composição coreográfica também, não é? Sou coreógrafa, de Especialização: sei desenhar bem uma cena, um espaço, uma relação. Acho que sei fazer isso bem. Mas se você faz isso sem estar com todo um universo da construção dos personagens, das relações dos atores entre si, dos personagens entre si, nesse campo sutil essa matemática, ela é dura. Ela não acontece. Então, às vezes, gasto um tempo grande na instalação do que é a atmosfera, o personagem, não o personagem no sentido stanislavskiano, de você escrever o que é o personagem.

R.L.: Das circunstâncias dadas.

M.V.: Não, é de experimentação do personagem, dele ir se aproximando do texto, se aproximando do corpo, da voz. Como você está vendo hoje, a gente está se aproximando de uma pesquisa de campo. O que viu aqui fui eu preparando esses atores para entrar na pesquisa de campo, que vai começar na semana que vem. Isso aqui não é a pesquisa de campo. Sou eu convidando eles a perceberem isso.

R.L.: Eles estão se familiarizando.

M.V.: Isso também acontece com processos de criação e processos de desenvolvimento do ator, principalmente na construção de personagem. Esse caminho que o ator vai traçando e que é longo, de se apropriar do texto, se apropriar da cena, dos significados, das leituras, dos vínculos que vai estabelecendo, do espetáculo como um todo. E aí, vou e marco. Quando chega a hora de marcar, já está quase tudo fácil. Mas marcar é quase que o último momento. E pra mim é uma matemática simples. Eu lido com isso muito fácil. Acho difícil isso aqui: regar o imaginário do ator. Ele estar com o imaginário dele bem focado, saber que se levar o pensamento dele pra esquerda, não vai conseguir chegar aonde é o personagem. Ele tem que direcionar o pensamento dele, tem que direcionar as cores que vai usar. Isso é um acompanhamento do imaginário dele, dos vínculos que estabelece. Isso é longo. Depois é marcar, porque está tudo ali. Aí, de acordo com o espaço, com o cenário que chegou, com o figurino, você faz assim e tudo acontece.

R.L.: Tem colegas seus de direção que fazem exatamente o contrário.

M.V.: É. Mas também, às vezes, chegam. Você desenha tão bem, que o ator ali vai repetindo, repetindo, repetindo, até que chega. Pra mim, empobrece. Não é meu barato, acho que empobrece. Gosto quando tenho o ator tão cheio, tão rico e tão... Por isso que fica fácil depois, porque tenho muitas possibilidades. E tenho uma boa memória, de coisas que vejo. Por exemplo, ontem você estava me vendo trabalhar com os atores. Estou ali; estou vendo. Vi o que foi feito num dia; vi o que foi feito noutro. Tem coisas que não vão sair de mim. Daqui a três meses posso pedir: “Lembra daquele dia? Faz aquele negócio”. Porque peguei aquilo ali.

R.L.: Esse é um talento seu ou é uma coisa que desenvolveu dando aula, dirigindo?

M.V.: Ah, tudo desenvolvi ao longo do trabalho. Posso até ter talento, mas ele foi desenvolvendo, não ficou parado.

R.L.: Você conquistou essa capacidade.

M.V.: Porque comecei fazendo como atriz, não tinha a necessidade dessa observação. Isso fui fazendo à medida que fui desenvolvendo. Porque aprendo muito assistindo espetáculo. Quando vejo um espetáculo, gostando ou não, é como se estivesse tendo uma aula. Não estou

analisando. Não vou analisar o espetáculo: vou assistir com o coração. Isso é uma coisa de você desenvolver. Desenvolver um olhar, a escuta, o senso de dramaturgia.

R.L.: É uma outra maneira de abordar o conhecimento, de estar na trilha do conhecimento. É outro nível de leitura.

M.V.: Nem digo que é melhor ou pior. Só digo que tenho esse apetite. Porque vi que isso tem uma interferência muito grande sobre mim.

R.L.: Você reconheceu isso. Está na vantagem! Quer dizer, você tem o apetite – como você nomeia – está desenvolvendo competências em relação a esse aspecto e isso está se refletindo no seu trabalho de maneira positiva. Parabéns, então. E muito obrigado, OK? Até já.

M.V.: Até já.

ANEXO I – Entrevista N°. 09

Cacá Nascimento

Roberto Lúcio: Entrevista com Cacá Nascimento. Dia 08 de junho de 2010, uma terça-feira, na Sala 10 do PPGAC, às 11h11min. Cacá, muito obrigado por essa entrevista. Como, quando e onde você conheceu Harildo?

Cacá Nascimento: Conheci Harildo aqui mesmo na Escola de Teatro, por volta de 1980-1981, quando ele tinha voltado de um Mestrado nos Estados Unidos. Ele foi contratado como colaborador pela Escola, deu aulas, mas infelizmente não tive a oportunidade de tê-lo como professor, no sentido formal da palavra. Mas ele foi meu professor, obviamente, porque me dirigiu em diversos espetáculos.

R.L.: E que realizações vocês têm em parceria? Acho que mais de uma, não é?

C.N.: São várias! Minha primeira participação com Harildo foi em 1983, fazendo *Pobre Assassino*, do dramaturgo tcheco Pavel Kohout, onde tive um dos personagens mais inesquecíveis ao longo da minha carreira. Provavelmente é o personagem que mais marcou e que durante algum tempo, depois que estreamos e tudo, vinha tentando remontar. Porque acredito que não deu o que era necessário na época, entendeu? Não tinha a experiência devida. Quando recordo do espetáculo, aí dá uma vontade louca de refazê-lo.

R.L.: Imagina se Harildo dirigisse você novamente, com esse texto!

C.N.: É, seria incrível. Até já se cogitou uma possibilidade do Hackler dirigir e ele fazer como ator, comigo.

R.L.: Ah, que beleza!

C.N.: Porque na época quem fez o antagonista foi Carlos Petrovich, já falecido.

R.L.: Esse espetáculo tão marcante pra você foi uma das produções da Companhia de Teatro da UFBA?

C.N.: Produção da Companhia.

R.L.: Seus outros encontros artísticos com Harildo sempre foram por essa Companhia de Teatro da UFBA?

C.N.: Principalmente. Tive um contato com Harildo e João Augusto no Teatro Vila Velha, com *Quincas Berro D'Água*.

R.L.: Vocês dois contracenando, no caso?

C.N.: Isso. Foi quando viajamos pra alguns países aqui da América do Sul. Mas acho que foi somente em *Quincas Berro D'Água* que trabalhamos fora da Companhia. Trabalhamos como ator, eu e ele.

R.L.: Numa das entrevistas que me concedeu, ele falou dessas viagens à América Latina. Citou o seu nome, sim. Falou do elenco, das cidades, contou algumas coisas. Nessas produções que participou em parceria com Harildo, ora contracenando com ele e quase todo o resto sendo dirigido por ele, era uma idéia conjunta? Ele convidava você? Como funcionava essa parceria?

C.N.: Ele me convidava – o que me deixava extremamente honrado. Até que um dia, a título de piada isso, eu era convidado sempre pra fazer os papéis principais. Não sabia se era bom ator naquele momento. Sempre tive uma dúvida. Acho que isso é até bom pro ator. E aí, um dia, perguntei pra ele: “Harildo, por que você me convida sempre pra fazer as suas peças?” Aí, naqueles calundus dele, disse assim: “Ah, porque não tem alguém melhor do que você. Aí vai você mesmo”. Isso foi quando estava fazendo com ele *Eduardo II*.

R.L.: Que foi um espetáculo, também, muito marcante!

C.N.: É. Que ele dirigia e Hackler fazia os cenários e figurinos.

R.L.: É, tenho imagens impressas desse. Esse não vi, mas vi uns outros com você em cena. Lembro muito de vocês contracenando numa direção do Hackler.

C.N.: *Noite Encantada*.

R.L.: Esse lembro bem. Era um jogo muito bonito vocês dois em cena, viu?

C.N.: Costumo dizer que aprendi a contracenar quando trabalhei com Harildo e quando trabalhei com Yumara Rodrigues. Tinha muito medo porque Yumara era um mito. E foi extremamente delicioso trabalhar com ela. Ela tinha um jogo muito bom de contracenar. Com Harildo a coisa foi mais grave porque Harildo me dirigia, entendeu? Comecei a trabalhar com ele e Hackler chegou pra mim e disse: “Você está assistindo Harildo. Ele foi seu diretor, mas agora você é ator com ele e tem que dar uma resposta”. Hackler não é um homem que alimenta essa coisa de fofoca de bastidor. O próprio me pediu pra fazer isso, mas nesse mesmo dia, no ensaio da noite, ele disse para Harildo: “Olha, falei isso pra Cacá e quero que ele lhe enfrente”. Aí aprendi a contracenar, Roberto. Com Harildo aprendi isso. Aí o que aconteceu comigo? Comecei a crescer, porque ele vinha com uma pergunta e eu tinha que responder, tinha que me virar. E tinha que responder à altura ou quase à altura, digamos assim. Porque senão eu sentia que ele não dava muita pelota para aquela minha reação, entendeu? Nisso, aprendi. Aquele foi um dos espetáculos em que mais aprendi, porque estava com um grande ator e sabendo que tinha que fazer algo para não sobrar ali.

R.L.: Tinha que dar conta.

C.N.: Tinha que fazer algo pra poder a gente escrever algo naquele espaço e acho que conseguimos fazer.

R.L.: Foi um resultado muito bonito. Eu lembro, eu vi. Tenho essa memória como espectador. Foi um grande encontro, porque tinha uma direção segura e tinha uma cumplicidade no ar. Fico pensando, esses anos todos, antes desse momento de precisar perder a cerimônia diante de Harildo ali na contracena, foi um bom tempo dessa dobradinha Cacá ator, Harildo diretor. Você sabe me dizer por quanto tempo, quantos anos ao todo?

C.N.: De 1983 ao ano 2000. 2000 nós fizemos juntos *A Mulher sem Pecado*, como atores, dirigidos por Hackler. Mas dirigido por ele acho que foi até 1996.

R.L.: Então, é mais de uma década aí, não é?

C.N.: Muito mais de uma década.

R.L.: Quase que ininterruptamente.

C.N.: Quase que ininterrupto. Um espetáculo ou dois por ano.

R.L.: Pensando nesse seu momento atual, dessa relação de trabalho tão intensa e regular, o que você destaca? O que realmente importa pra você dessa parceira?

C.N.: Olhe, a parceria minha com Harildo e Hackler é a minha formação, entendeu? Cheguei à Escola e já era um ator. Vim fazer o curso de teatro. Já era um ator chamado profissional. Mas cheguei aqui com todos aqueles vícios que a gente conhece, que a gente aprende, que a gente cultiva sem querer. A Escola foi pra mim, nesse sentido, o lugar onde pude me disciplinar, experimentar e aprender. É uma pena que não tive nenhum dos dois, nem Harildo nem Hackler na sala de aula pra me dar aula de Interpretação. Tive um bom professor de Improvisação e Interpretação, que durou apenas dois semestres, que foi José Possi Neto.

R.L.: Que ano foi esse?

C.N.: 1974.

R.L.: Quando você teve aulas com Possi, não é? Agora, o seu ingresso na Escola, foi quando?

C.N.: Em 1974, como ator, e saí em 1976.

R.L.: Desse curso de Interpretação?

C.N.: Desse curso de Interpretação. Depois entrei no curso de Direção em 1979 e saí em 1981.

R.L.: Agora, voltando à relação com Harildo.

C.N.: Harildo é a base, o homem com quem aprendi a conviver com Stanislavski. Harildo, você sabe, trabalha com o Método, mas não traz isso como um dogma. Ele faz o trabalho a partir das limitações do ator, a partir de toda uma experiência que ele percebe no ator, entendeu? E como ele é um ator, sabe das dificuldades e das limitações, ele transforma essa coisa do Método de Stanislavski numa espécie de sedução, que ele vai conduzindo, tendo plena consciência do que vai conseguir extrair daquela pessoa, daquele determinado ator. Ele

não avança muito. Ele vai. Quando percebe que não pode ir mais, cria um novo caminho pra você ficar seguro.

R.L.: Uma espécie de desvio. Adaptações.

C.N.: Adaptações. E isso me deixou um pouco viciado...

R.L.: Foram muitos anos!

C.N.: Foram muitos anos e eu fico sempre com medo de trabalhar com outra experiência, com outro diretor. O que foi bom pra mim também é uma limitação.

R.L.: Passou a ser.

C.N.: Passou a ser uma limitação, porque fico sempre esperando a mesma condução, e não é possível que seja. Cada um tem seu estilo, seu modo de atuar.

R.L.: Então, quer dizer que nesses anos dessas realizações, quase todas elas vinculadas à Companhia de Teatro da UFBA, você não embarcava paralelamente em outros projetos?

C.N.: Não, não. Sou um ator todo voltado para a Instituição. Fiquei realmente aqui dentro. Tive umas experiências com Márcio Meirelles e com Lia Robatto, mas experiências muito rápidas, pontuais.

R.L.: Verdadeiras incursões por ali. Mas seu trabalho regular como artista/ator foi vinculado à Escola de Teatro, à Companhia.

C.N.: Sou um artista formado por essa Instituição.

R.L.: As duas lideranças artísticas desse grupo eram o Harildo e o Hackler. Confere?

C.N.: Exatamente. Com duas propostas bem diferentes, mas que se complementavam. Enquanto Harildo seduz, te empolga, te encanta, Hackler desconstrói isso, faz uma desconstrução dessa gramática. É como se Harildo, no processo com o ator, fosse construindo aquilo pela sedução, e com o Hackler a gente vai construindo de outro modo, mais racional.

R.L.: Fico especulando, então, que na relação com Hackler o que importava, o que era prioritário era a adequação de tudo aquilo que era conquistado para encenação, a serviço da encenação.

C.N.: Uma gramática. A gramática toda bem precisa. E Harildo é um mistério que fica por trás, entendeu?

R.L.: Preenchendo aquele desenho.

C.N.: Preenchendo aquele desenho. Hackler mostra o desenho, faz questão de fazer isso.

R.L.: Tornar consciente. E Harildo, de que maneira trabalha na formação do ator, da atriz? Como é, afinal, essa condução? Que características ela tem?

C.N.: Não sei como é que ele faz esse trabalho dentro da sala de aula, porque não tive aula com ele, no sentido formal do termo. Mas é evidente que a Análise Ativa de Stanislavski está presente o tempo inteiro no trabalho de Harildo. Os objetivos, os superobjetivos.

R.L.: Tudo ancorado no texto.

C.N.: Tudo ancorado no texto e nesse mistério que ele cria. Porque ele não faz uma aula dogmática, ele não faz um ensaio, ele não faz exercício. Ele trabalha muito com ações físicas. Viola Spolin destrinchou o Método de Stanislavski. Mas Harildo não trabalha isso como um exercício em si, ele coloca o ator no espaço pra ele dizer o texto, pra dialogar. Ele vai lá em cima e dá um toque, uma sugestão pouco precisa. E aquilo vai te guiando, entendeu? Ele não fica citando: Ah, Stanislavski disse isso... Não. Não é um dogma pra ele, isso. Mas a Análise Ativa propriamente, como a gente conhece, como a gente entende, ela está presente. Não naquele sentido de você ficar elaborando a coisa de uma maneira muito racional. Você tem uma idéia daquilo, aí ele pega e diz assim: “Então, vamos nadar nessa praia, vamos fazer isso aqui”.

R.L.: Abrir o portal da imaginação, da sensibilidade. Entendo. Agora, nessa levada de Harildo, que você tem consciência de que está ancorada na Análise Ativa do Stanislavski, você deve enxergar uma peculiaridade na condução dele. Como você respirou muito esse universo dele na construção desses espetáculos todos, nas personagens, ele ali dirigindo você, tem algum modo de fazer que só encontrou em Harildo?

C.N.: Eu creio que sim.

R.L.: O que seria essa singularidade?

C.N.: Ele trabalha muito com o confronto de personalidades. É um risco muito grande, entendeu? Ele faz isso, deixa isso ser açodado. Ele instiga isso. Por exemplo, um descontentamento, um modo diferente, um perfil diferente, ele cria uma possibilidade de haver um embate sobre aquilo.

R.L.: Então, ele não tem pudores em gerar tensões?

C.N.: Não, ele não tem nenhum pudor em gerar tensão. Nenhum pudor! Ele é um gerador de tensões. Em *Eduardo II*, meu deus do céu, era uma loucura!

R.L.: Você se viu louco, não é?

C.N.: Eu me vi louco! Porque era incrível como ele ficava tomando partidos de personagens e com isso ele provocava uma ciúmeira do ator, entendeu? Mas ele fazia aquela provocação não era sem propósito. Teve uma vez que ele fez: “Venha cá, por que você tem tanta pena dessa rainha aí? Qual o seu problema? Quem tem que ter pena dela, ou não, sou eu!” Aí ele ficava ligado... Ele provoca isso, entendeu? Isso às vezes cria um ambiente bem explosivo, mas ele

depois sabe contornar muito bem. Uma coisa que aprendi: meus dois grandes professores de dicção não foram professores de dicção – tirando aí Lia Mara, com quem aprendi a base de tudo, e Ana Ribeiro, com quem aprendi os efeitos de exercícios mal conduzidos por professores sem experiência. Mas o que aprendi de dicção foi com Harildo e com Hackler. Porque eles são pessoas que entendem muito de linguística, trabalham muito com imagem – principalmente Harildo. Harildo instiga o ator para que ele veja a imagem que está por trás da palavra.

R.L.: Pra que essa palavra não saia oca.

C.N.: Se encontrar em cena um ator de Harildo com uma frase oca é porque não teve mais jeito. Acredito nisso e falo sempre pros meus atores, meus alunos de voz, assim: “Vamos primeiro ver a imagem e depois...” Por que a palavra é o quê? Ela termina. Seu corpo já fez, já foi na frente, seu cérebro já... Então a imagem já está criada. Quando solta a voz, ela tem que vir dando o acabamento disso, entendeu?

R.L.: Então, essa singularidade na condução dos trabalhos de interpretação em Harildo você acha que reside nessa força da imagem, é isso?

C.N.: Dessa imagem e dessa sedução. Desse mistério e dessa provocação que ele faz com os perfis diferentes das pessoas.

R.L.: Você deve ter visto reações diversas, diante desse jeito de Harildo conduzir os ensaios, não é?

C.N.: Bastante! Sempre questionei muito esses colegas meus que... Pra ser mais claro, eles achavam, digamos assim, um trabalho careta de teatro. O trabalho realista. O trabalho acadêmico. O trabalho isso e aquilo. Sempre tive como propósito de vida, no meu trabalho de ator, absorver todo tipo de experiência positiva que via na minha frente. Então, o que Harildo, por exemplo, tinha no trabalho dele que não me agradava, que era enfadonho, resolvia passar aquilo pro lado mais positivo do trabalho dele. Quando trabalhei com Hackler foi que pude ver o trabalho de Harildo.

R.L.: Analisar de outro ângulo.

C.N.: Analisar de outro ângulo. Hackler é um homem que trabalha com o cérebro, com a coisa toda da razão, com a consciência, com a gramática. Com Harildo, você chega com um trabalho de casa, e mesmo que esteja 80% equivocado e chegue apenas com 20%, ele acolhe e lhe dá um ganho muito grande pra você se recuperar, pra você encontrar o restante. Não posso dizer que um método desses é superior ao outro método, porque eles se complementam. Aprendi a conviver com essas diferenças. A singularidade do trabalho de Harildo é essa, ele

trabalha com essa espécie de encantamento. Ele quer encantar você; quer que você se encante com isso.

R.L.: Trazer você para aquela roda, para aquele núcleo quente da imaginação. Assim, se as pessoas estiverem receptivas, a coisa vai.

C.N.: Se não, não vai.

R.L.: Essa sua atitude também otimizou muita coisa, não é, Cacá? Essa sua atitude de recepção, até um exercício de mudar de linha, mesmo.

C.N.: Acho que um ator tem que ter essa receptividade. Eu vejo aqui atores novos chegarem e...

R.L.: Isso está se acentuando cada vez mais. A cada ano que passa, é impressionante.

C.N.: Eles chegam e querem ensinar o professor a fazer.

R.L.: Eu, por exemplo, nessa proposta que fiz pro PPGAC, tive muitos questionamentos quando precisei fazer, por exemplo, seminários, apresentações internas do meu projeto de pesquisa. De vez em quando (uma recorrência), ouvia essa crítica: por que esses termos “mestre” e “discípulo”? Por que investir nessa coisa tão ultrapassada da herança, da transmissão do conhecimento? Quer dizer, pra você ver como existe hoje uma inclinação para desconsiderar, talvez até desclassificar mesmo, essa característica dos grandes encontros que o teatro sempre assegurou.

C.N.: É uma coisa pra desqualificar, que não é construtiva.

R.L.: Porque nessa nossa história de atores e diretores, não tem como negar essa evidência no teatro. São grandes encontros, grandes emoções pessoais que varam anos, atravessam existências. Você é um exemplo típico disso, nessa sua relação com esses mestres. E você se reconhece como discípulo deles.

C.N.: Não sei se sou discípulo, mas aprendi. E o que eu sou devo a eles. Devo a eles, ao cinema, à música e à literatura. O ator, se não lê, não vê cinema, não ouve música, não constrói nada. Já construí coisas pensando numa música, entendeu?

R.L.: Entendo. Harildo é um apaixonado por cinema.

C.N.: Você pode construir coisas pensando num conto de Clarice Lispector, de... Você faz uma associação e aquilo você pergunta pra o diretor: “Você acha que tem a ver?” E ele diz: “Tem, tem tudo a ver! Vamos fazer, vamos construir”.

R.L.: Cacá, você aplica conscientemente procedimentos, modos de fazer, aprendidos com Harildo?

C.N.: Sim, sim.

R.L.: Que coisas são essas?

C.N.: Eu trabalho muito com essa questão dele de não ser dogmático, no trabalho da receptividade do que Stanislavski deixou. Pra não aborrecer o ator, sempre digo: isso aqui é uma coisa que pode ajudar muito. Isso foi uma coisa que esse homem fez a partir de observações; sozinho ele criou um método. Foi o único. Então isso aqui pode dar; isso aqui pode não dar... Vamos pescando isso aqui pra ver no que pode funcionar em cada um de nós. Talvez em você não funcione muito bem; talvez em você funcione. Gosto muito de ser aberto a esses conhecimentos, sem engessar. A partir do estilo de cada um, porque todo ator é diferente do outro, ele vai ou pontuar ou seguir aquela linha. Quando estou numa sala de aula, estou pensando em Lia Mara, estou pensando em Hackler, em Cleise, em Harildo, em Possi, estou pensando em tudo que tive de melhor em minha volta.

R.L.: Que maravilha ter esse patrimônio com você!

C.N.: Vou fazendo assim: Isso aqui aprendi com essa pessoa; isso aqui aprendi... Até esse momento, isso tem me dado um retorno muito bom. “Vocês querem experimentar isso?” Nunca imponho nada. Digo: “Vamos trocar aqui, pra ver se a gente constrói alguma coisa”.

R.L.: Quando se reporta a Harildo, nessa construção da sua pedagogia, você lembra dessa flexibilidade em relação ao Método. Tem também uma valorização muito grande do texto, na é? Todo esse trabalho repousa muito no texto dramático, me parece.

C.N.: A única pessoa desses três grandes diretores com quem trabalhei que não era um homem que se dedicava ao texto era o José Possi Neto. Nesse sentido, sou um ator que, sem texto, fico completamente vulnerável. Vulnerável. Não tenho experiência de um trabalho mais corporal, digamos assim, sem a ligação direta com um texto. Mas admiro esse tipo de trabalho e gostaria de fazer também. Não tive essa possibilidade, porque Possi saiu logo daqui. Trabalhei com Possi em três experiências. Mas é evidente que Hackler e Harildo, mesmo em diferentes métodos de direção, vêem o texto como base fundamental.

R.L.: Como é que Harildo encaminha essa questão no que diz respeito à voz do ator? Há preocupações nele em relação a isso?

C.N.: Ele fala da imagem, dessa busca do superobjetivo, dos objetivos, de onde você veio, pra onde você vai e tal, mas não trabalha com voz especificamente. Harildo gosta de trabalhar no aspecto cronológico.

R.L.: Respeitando o tempo daquela história.

C.N.: Respeitando aquela história. Ele trabalha muito nesse sentido. Hackler já trabalha com recortes.

R.L.: E Harildo, no que diz respeito ao movimento, ao corpo, ao desenho das ações físicas? Tem alguma tônica, algum encaminhamento?

C.N.: O aspecto que Harildo trabalha nas ações físicas é a sua ação respeitar o seu sentimento. Mas ele não é um ator que “trabalhe o corpo”.

R.L.: De estilizar formas, desenhar.

C.N.: Por outro lado, é um esteta da cena. O espetáculo com ele fica lindo, tem um desenho muito bonito em cena. Ele trabalha com triângulos, então o espetáculo sempre está se movimentando. Tem uma plasticidade muito bonita em cena.

R.L.: Como Harildo se relacionava com elementos da cena, objetos, adereços? Há alguma preocupação ou essas coisas vão sendo definidas nos ensaios?

C.N.: Ele dava certa liberdade. A coisa vai sendo conquistada nos ensaios. Diferentemente de Hackler, que qualquer objeto é objeto de completa investigação pra poder entrar ali.

R.L.: Alguns já predeterminados.

C.N.: Predeterminados. Já Harildo não se importa muito com isso.

R.L.: Como é pra Harildo a relação do ator com o figurino, a iluminação, o cenário?

C.N.: Não sinto muito, nunca senti em Harildo essa preocupação, a não ser com objetos e coisas que sejam muito específicos para o trabalho daquele personagem, para o andamento daquele personagem. Mas nunca vi essa preocupação tomar muito espaço em Harildo. Ele concentra a energia é no ator.

R.L.: Na relação com a personagem, nessa composição.

C.N.: Esses objetos, a cenografia, eles vão chegando. Inclusive nós temos aqui um extremo defeito, uma deficiência, sei lá o que é isso, de que essas coisas sempre chegam por último. A gente sempre vai tomando contato com o figurino por último, com peças de adereço por último.

R.L.: Tem alguma recomendação, alguma preocupação de Harildo na relação com o espectador?

C.N.: Ele tem pavor que o ator fique olhando, filmando platéia.

R.L.: Antes da cena começar, é isso? Ou durante?

C.N.: Não. Tem atores que fazem durante, na é?

R.L.: Pois é! Conseguem.

C.N.: Não sei como! Eu não consigo. Às vezes, até uma risada excessiva em uma cena que realmente é risível, ela me incomoda. Na verdade, não gosto muito de teatro durante a temporada. Eu gosto de processo. Adoraria ser ator de cinema, gostaria muito de ter uma experiência com cinema, porque nunca fiz na minha vida. Não gosto da temporada.

R.L.: Daquelas noites em que se repete, repete, repete.

C.N.: Não. Eu gosto do processo. Aquela primeira semana até que vai. Depois se transforma numa coisa, pra mim, extremamente difícil de realizar. Aí tenho que construir esse prazer. Já com Harildo você tem que ir numa busca incessante. Durante os ensaios, ele fica parecendo um ventilador, assim, um helicóptero. Como ele é ator, isso dá uma segurança muito grande. Ele vai, se entusiasma, ele torce por você.

ANEXO J – Entrevista N°. 10

Celso Júnior

Roberto Lúcio: Entrevista com Celso Júnior, 17 de maio de 2010, segunda-feira, 14h 2 min, na casa dele. Celso, como, quando e onde você conheceu Harildo?

Celso Júnior: Oficialmente ou extra-oficialmente?

R.L.: Tudo!

C.J.: Já tinha visto Harildo em cena, nos anos 80. Tinha uns 16 pra 17 anos. Assisti *Em Alto Mar*, a primeira montagem, em 85. Lembro que, depois da peça ou num final de semana depois, fui ao Beco dos Artistas, ali no Garcia, e Harildo estava sentado numa mesa ao lado. Nessa época acho que ele ainda bebia. Eu me lembro que o que me chamou atenção foi ele cantando músicas de jazz americano – cantando *Summertime*, de Gershwin. E eu, moleque, na mesa ao lado, ouvindo isso. Tinha visto ele na peça e achava muito estranho, assim, você ver um ator no palco e depois vê-lo na vida real, na vida mundana, bebendo, fumando e cantando Gershwin. Eu me lembro que achei aquilo interessante, engraçado.

R.L.: De quando você o viu em cena pra esse encontro nesse bar, foi um espaço curto?

C.J.: Foi um espaço bem curto. Uma coisa de no máximo um mês, semanas, assim, não lembro exatamente. Faz muito tempo também. Mas lembro de ter assistido a montagem na inauguração do galpão do lado da Sala 5.

R.L.: Lá na Escola de Teatro?

C.J.: Na Escola de Teatro da UFBA. Essa peça foi feita pra esse galpão, pra essa inauguração. Logo depois vi Harildo pessoalmente, assim.

R.L.: Nesse bar, não chegou a conversar com ele. Só ficava observando aquele ator, ali.

C.J.: Exatamente. Esse ator que já tinha visto na peça, que era um excelente ator. Já sabia que era um excelente ator.

R.L.: Então você tinha a informação de que ele era Harildo Déda?

C.J.: Tinha. Só não sabia direito o que isso significava. Em 87 fui fazer o teste pro Curso Livre de Marfuz, na Escola de Teatro. Os testes foram no TCA. A Escola estava em reforma. Harildo participou acho que de uma banca examinadora. Harildo foi ver os testes. E eu me lembro de Harildo e Jorge Gáspari rindo muito do meu teste. Porque era uma coisa meio cômica, tinha um humor irônico ali. Chamou-me atenção eles rindo muito, fiquei muito chateado. Por que estavam rindo do meu teste? E aí Harildo, desaforado, falou: “Porque é engraçado!” Depois, durante o Curso Livre, me lembro de Harildo circulando durante as aulas, assim, circulando, olhando uma aula ou outra.

R.L.: Ele não fazia parte do corpo dos professores?

C.J.: Não. Mas, a partir daí, a gente se cumprimentava de vez em quando, fazia uma piada aqui ou ali e tal. Fiz o Curso Livre em 87; em 88 foi a montagem. Foi de agosto a fevereiro, e aí teve a estréia da montagem em 88. Harildo me elogiou muito, eu soube.

R.L.: Quando viu esse resultado. Que foi o quê mesmo?

C.J.: *Sim. Peças curtas de Arrabal, que foram emendadas. Durante o ano de 88 meio que perco o contato. No primeiro semestre de 89, era aluno da Faculdade de Arquitetura e peguei uma matéria eletiva com Sônia Rangel, na Escola de Teatro. Um dia Harildo me abordou na Escola de Teatro, ali no pátio: “Menino, o que é que você está fazendo todo dia, de noite?” Falei: “Nada. Não tenho nada pra fazer. Por quê?” Ele falou: “Venha aqui, fazer uma leitura comigo, de uma peça”. Depois fiquei sabendo o que era: ele estava montando a peça de formatura da primeira turma de graduação em Interpretação Teatral, que era *O Jardim das Cerejeiras* e tinha chamado um aluno pra fazer o papel. Eles tinham começado os ensaios e esse aluno tinha abandonado a disciplina. Arranjou um emprego e foi morar no interior. Ele ficou sem ator pra fazer o personagem. Harildo lembrou de mim do Curso Livre e achou que eu podia fazer o personagem, que era o Yasha, o jovem criado de *O Jardim das Cerejeiras*. Fui de noite pra uma leitura. Era com Maria Schiller, Gideon Rosa, Jorge Gáspari e tal. Tinha um elenco, assim. Logo na primeira leitura já cativei Harildo. E fiz a peça. Logo depois disso, porque Hackler me viu nessa peça, me chamou pra fazer *O Arlequim Servidor de Dois Patrões*, pra fazer par romântico com Márcia Andrade. Foi quando comecei, realmente, a encontrar com Harildo. Aí teve uma coisa pessoal interessante, em 89. Descobri a data de nascimento de Harildo, o dia de aniversário, comprei um presente, fiz um cartão e fui à casa dele no dia do aniversário.*

R.L.: Que data é essa, hein?

C.J.: Dia 03 de novembro. De 89. Ele estava fazendo 50 anos.

R.L.: Aí você achou legal dar o presente.

C.J.: Exatamente. Aí fui à casa dele e foi meio o que selou esse meu encontro pessoal com Harildo. Além de tudo. Além de ter sido meu diretor, naquela época, com a peça *O Jardim das Cerejeiras*. E agradei a Harildo, quando Hackler me chamou pra fazer *O Arlequim*. Porque sabia que Hackler tinha perguntado a Harildo se eu daria conta do recado, se era uma pessoa bacana e Harildo tinha dado boas referências a meu respeito.

R.L.: Houve uma identificação entre vocês.

C.J.: É. Ele não tinha como prever isso naquela época, óbvio, mas acho que reconhecia em mim uma pessoa inteligente, que entendia o humor dele, esse humor mais irônico, esse humor

de mau humor. O nosso caminho de identificação sempre foi através do humor. Sem dúvida foi através do humor. Isso foi em 89. Em 90 fiz vestibular, passei pra Escola de Teatro e comecei a fazer as aulas.

R.L.: Como aluno regular da Escola?

C.J.: Como aluno. Larguei Arquitetura e fui fazer...

R.L.: Não concluiu Arquitetura?

C.J.: Não conclui, não. Larguei no último ano.

R.L.: Aí entrou pra Interpretação?

C.J.: Direção. Eu fiz Direção. Mas fiz todas as disciplinas de Interpretação. Mesmo as que não podia fazer eu fiz. Um dia a gente teve uma atividade, na aula de Sônia Rangel: fazer a máscara do seu próprio rosto. Fazer um molde do seu rosto e, a partir desse molde, fazer uma máscara em papel marchê, uma máscara branca do seu rosto. Eu estava – coisa de aluno – super entusiasmado com minha máscara. Tinha finalizado, ia apresentar pra Sônia Rangel ali na frente, onde hoje é a secretaria. Aí trouxe a máscara dentro de uma sacolinha, com cuidado. Harildo estava por lá, e eu falei: “Olhe, Harildo, minha máscara está pronta! Olha que linda!” Harildo pegou a máscara e vestiu em si próprio. E coube perfeitamente. Eu me vi naquele corpo.

R.L.: Que significativo.

C.J.: É. Vi meu rosto, minhas feições, meu nariz, meu rosto no corpo de Harildo. Eu me lembro que a gente ficou num silêncio depois, porque ele sentiu a mesma coisa. Porque não ficou desconfortável ele vestir a minha máscara. E esse foi um dos momentos mágicos da minha relação com Harildo – que era muito estranho, não é? Era muito estranho. E aí a gente foi nutrindo essa amizade e, aos poucos também, trabalhando juntos.

R.L.: Logo que ingressou em 90 no curso de Direção, você não teve disciplinas com Harildo?

C.J.: Não, não.

R.L.: Ele não estava naquelas disciplinas iniciais.

C.J.: Não. Eu só vou pegar Harildo lá em 92.

R.L.: Mas, por conta dele estar ali na Escola, a relação se estabeleceu.

C.J.: A relação de amizade. Uma relação pessoal. Não só uma relação de amizade. Ele também me chamou pra fazer assistência de direção do *Hamlet*, em 90. Essa peça acabou não saindo naquele ano. Era com Cacá Nascimento fazendo o Hamlet. Aí comecei a fazer assistências dele. Ele começou a me chamar. Apesar de não ser aluno dele, das disciplinas, comecei a fazer o contato como assistente dele, na Companhia de Teatro da UFBA. Enfim, fui entendendo como ele lidava com aquelas pessoas. Observava muito como lidava com os

atores, a forma como abordava o método de trabalho, o tipo de trabalho pra chegar ao resultado.

R.L.: Pelo que estou entendendo, você tem várias realizações em parceria com Harildo.

C.J.: Muito. Quando você passou pra mim esse seu roteiro, eu...

R.L.: Você até perde essa ordenação na cabeça, não é?

C.J.: Perco completamente. Fiz assistência dele e as peças não vingaram. Tem três históricos desse. No meu currículo tem onde fui assistente, onde fui ator, onde fui sonoplasta das peças dele. Fiz isso muitas vezes. Continuo fazendo, até hoje. De vez em quando, ele me chama: “Estou precisando de uma música ali”.

R.L.: Tem algumas dessas realizações que você podia destacar agora?

C.J.: Uma que é fundamental, que foi um trabalho de assistente colaborativo. Foi quando entendi qual era realmente o meu papel como assistente numa peça de Harildo. Foi em 93. Eu já aluno dele. *O Zoológico de Vidro*, de Tennessee Williams.

R.L.: Que eu vi no Martim.

C.J.: A gente estreou no ACBEU e depois foi pro Martim. Foi quando descobri que Harildo não lidava muito bem e deixava sempre, delegava, tinha essa generosidade também de delegar ao assistente, todo o gerenciamento técnico do espetáculo – operação de som, operação de luz, montagem de cenário. Tudo isso ele não sabe, não tem conhecimento técnico pra tomar a frente disso. Eu como assistente era responsável por...

R.L.: Isso implicava então no quê? Ele se concentrava no quê, pra delegar essa parte?

C.J.: No trabalho de interpretação. E uma coisa também, no *Zoológico de Vidro*, que entendi, e que interfere muito no meu trabalho como encenador depois: a concepção cênica do espetáculo já estava muito clara na cabeça dele antes.

R.L.: Antes do quê?

C.J.: Antes de ir pra sala de ensaio. Quando lê a peça, ele já vislumbra o que quer, mas não fecha a concepção. A concepção é fechada no trabalho com os atores.

R.L.: Mas antes desses encontros se darem ele já traz uma célula, uma matriz.

C.J.: Exatamente. Ele já tem uma imagem do espetáculo ou já tem uma frase-chave que desvende o espetáculo, sempre baseada no texto. Mas sempre sabe muito bem o que quer dizer com aquela peça.

R.L.: Tem aí um caminho solitário dele, anterior àqueles encontros do processo de montagem. Isso influenciou você? Quando dirige, vai por aí também?

C.J.: Isso. Quando você faz a faculdade e estuda os grandes diretores, o que eles deixaram escrito, a impressão que se tem é que eles já têm tudo na cabeça. O processo de ensaio é só

realizar e produzir, pois já estava tudo pronto, tudo pensado. Na minha prática como assistente de Harildo é que descobri que isso poderia ser construído no gerúndio. Ir se construindo à medida que o espetáculo vai avançando. Porque tem a energia dos atores que vai interferir, a energia de todo processo, a cenografia quando chega, o que modifica e tal. Eu não precisava ter ansiedade de já ter tudo pronto, toda a concepção pronta e os atores só chegarem pra se encaixar nos espaços que ficaram vagos dessa concepção. Não, os atores interferem bastante. Aí é necessário ter tranquilidade e confiança nos atores: isso vai se ajeitar, vai se encaixar uma coisa na outra. Nesse processo, tive plena certeza disso. Porque ele estava trabalhando com Yumara Rodrigues, que é uma atriz muito encenadora de si mesma, encenadora de seus personagens. Ela interfere muito na encenação. E Harildo deixava um espaço pra que isso acontecesse sim. Muitas vezes ela fazia a marcação e ele, tranquilamente, aceitava isso.

R.L.: Lidava com aquilo, sem se sentir ameaçado.

C.J.: Exatamente. Ele percebia que isso não ameaçava a criação dele como diretor e, sim, contribuía pro espetáculo. Ao observar isso no trabalho dele, isso interferiu muito positivamente no meu trabalho como encenador. Delegar funções: não sou músico, então tem um músico que vai treinar com os atores e vai ensinar a eles as melodias e tal. Não preciso ficar no pé deles o tempo todo.

R.L.: Consequentemente, você se sente, de um tempo pra cá, à vontade pra delegar, pra ter esse tipo de relação com os parceiros de criação.

C.J.: E ter a generosidade de fazer isso. Acho que entendi isso com Harildo, nesse processo em 93. Eu que operei a luz do espetáculo. Então, pra mim, foi uma faculdade de operação de luz ali. Nesse espetáculo aprendi muita coisa, mesmo.

R.L.: Foi um bonito espetáculo. Eu lembro que, na noite em que vi, fui até Harildo e falei assim com ele, parabenizando, registrando aquele meu gosto por ter visto. E ele, assim, tão arredio, sem valorizar aquilo...

C.J.: Ele é muito arredio.

R.L.: Não é?

C.J.: Ele é um porco-espinho. Harildo é um porco-espinho, gente!

R.L.: E como é que lidava com isso, já que trabalhou tanto com ele?

C.J.: Sei o limite de quando realmente o espinho está muito afiado e sei, às vezes, driblar esses espinhos e chegar nele. Lá em 89, comprar um presente e fazer um cartão foi uma forção de barra. Eu estava correndo um risco ali. Estava correndo um risco de vida.

R.L.: E você tinha essa consciência?

C.J.: Tinha essa consciência total. Estava nervosíssimo.

R.L.: E arriscou.

C.J.: Arrisquei. Inclusive não fui pra festa. Tinha até uma festinha, muito familiar, cinco, seis pessoas só, mas fui pra entregar o presente e o cartão e ir embora. Fui sem nenhuma expectativa de permanecer lá. Acabou sendo uma noite maravilhosa, divertidíssima. Jorge Gáspari é uma figura sensacional, é divertidíssimo!

R.L.: É ótimo conversar com ele, quando está animado.

C.J.: E era o aniversário de 50 anos de Harildo. Ainda dei bronca: “Não, festa de 50 anos tinha que fazer um festão, Harildo!” E ele: “Que festão?” Ele não gosta de festão. E nesse dia conheci Maria Adélia, que é a grande musa companheira dele. Foi um belo encontro. Um encontro marcado, na verdade.

R.L.: Qual foi a última parceria de trabalho com ele?

C.J.: Acho que foi o *Hamlet*, em 2005.

R.L.: Todo esse tempo não voltaram a trabalhar juntos?

C.J.: Acho que não.

R.L.: Mas essa relação pessoal continua, está aí a todo vapor, não é?

C.J.: Continua inalterada.

R.L.: Mas trabalho, foi até 2005.

C.J.: Foi. Fiz parte do elenco e ele dirigiu o *Hamlet*.

R.L.: Até 2005 essas parcerias tiveram um hiato grande de tempo?

C.J.: Sim. Em 2000 dirigi Harildo. Só o dirigi, oficialmente, nessa montagem: *O Cego e O Louco*. E a gente fez algumas leituras juntos, mas trabalho mesmo, depois de 2000, foi esse em 2005.

R.L.: Então, tem várias frentes aí: você dirigindo Harildo; você sendo dirigido por ele – certamente mais de uma vez; e você nas assistências – até chegar a essas assistências realmente de colaboração.

C.J.: E eu como aluno. E nós dois como colegas.

R.L.: Ah, sim, como colegas. Fazendo leituras...

C.J.: E fazendo espetáculos, outros, como atores. A gente fez *Castro Alves*, de Deolindo Checcucci, a gente fez a segunda versão de *Em Alto Mar*, de Hackler – entrei no elenco de 92.

R.L.: Eu vi esse espetáculo. Vi você fazendo com ele.

C.J.: É. Pra gente reinaugar o Teatro Santo Antônio. Foi no Martim Gonçalves. Harildo é um parceiro de cena sensacional.

R.L.: É? Por quê?

C.J.: Porque ele avisa isso. Harildo é muito generoso, é muito fofo, um paizão fora de cena. Em cena, ele vira um bicho.

R.L.: Que tipo de bicho, pelo amor de Deus?!

C.J.: Ele é um bicho de cena, vai roubar a cena pra ele! A cena é dele. Isso me faz crescer muito como ator, porque vejo isso e penso: “Ah, é? Então a cena é minha!” Aí fica um duelo, obviamente...

R.L.: Você tinha que se compenetrar.

C.J.: A idéia, na verdade, é que ou você entra na competição entre pares – ele não vai levar em consideração: “Oh, ele tem 20 anos a menos que eu de carreira”. Não tem isso não! Se você está lá contracenando com ele, ele vai dar tudo que puder. Ele entra, realmente, de supetão; e reajo de supetão. Então, todas as vezes que contracenei com Harildo sempre foi nesse pau a pau. É à vera, não tem essa generosidade dele de professor, quando você está em cima do palco. Isso eu falo inclusive pros meus alunos. Quando a gente vai, de vez em quando, contracenar, porque eventualmente tem uns exercícios que a gente vai contracenar junto, falo: “Preparem-se, porque em cena não sou professor não; em cena sou ator”.

R.L.: Ator com ator.

C.J.: Ator com ator. E isso com Harildo foi uma delícia. Quando a gente estreou... Não só nos ensaios, mas na estréia do *Em Alto Mar*, ele cresceu em cena e eu disse “Ah, é?” Eu me senti traído. Nos ensaios ele não fazia assim. Aí tentava fazer também e acho que cresci como ator também, junto.

R.L.: Ele não nivela por baixo.

C.J.: Não, de jeito nenhum. Não tem espaço pra isso – ele como colega de cena.

R.L.: São muitos matizes, experiências de matizes diferentes. Agora vamos concentrar, vamos focar na sua memória de aluno de Harildo. Como foi essa experiência? Vocês não voltaram mais numa relação pedagógica, não é?

C.J.: Voltamos. Fiz uns dois cursos com ele depois. Até recentemente, em 2006. Os Argonautas produziram um curso, como se fosse uma *master class*, de construção de personagens. Eles selecionaram o elenco e convidaram Harildo pra ser o coordenador disso. Eram cenas de *Casa de Bonecas*, *As Três Irmãs*... A gente acabou montando uma leitura de *As Três Irmãs*, praticamente o espetáculo integral, e que cada um tinha o seu personagem pra fazer.

R.L.: Aqueles personagens maravilhosos.

C.J.: Harildo conduzindo esse processo não como diretor, mas como professor.

R.L.: Era um reencontro.

C.J.: Um bom reencontro.

R.L.: Desse conjunto da obra, você aluno, Harildo professor; naquele período como aluno regular da Escola de Teatro e nessa retomada, o que você destaca?

C.J.: Duas coisas são fundamentais e aprendi com ele. Hoje uso muito com meus alunos nas aulas de Interpretação: a base está no texto; o texto lhe dá as respostas que precisa para poder voar.

R.L.: Ele falou muito isso nas entrevistas. Essa é uma recorrência.

C.J.: Um bom texto é um bom material para um bom trabalho de interpretação. E pode vir a ser um material pra um bom espetáculo. Lembro especificamente do trabalho com o monólogo de *Ricardo III*, de Shakespeare, na primeira turma que fiz com ele – não sei exatamente o ano em que me botou pra fazer o *Ricardo III*. Eu era muito mais jovem do que o personagem, não poderia fazer. A gente fez uma análise de texto muito bem feita: descobrir a frase núcleo, dividir em subunidades, em mudança de atmosfera. Tudo estava lá no texto. Segunda coisa: a gente lê em Eugenio Kusnet, lê em Stanislavski e não consegue compreender exatamente como é que se faz. Na sala de aula de Harildo ele mostra isso na prática, que é “Traga pro corpo”. Traga pro corpo. Não é porque minha base está lá no texto que vou fazer uma criação totalmente cerebral.

R.L.: A famigerada fisicalização.

C.J.: É fisicalização. Corpo. Não é à toa que ele me dá um personagem como Ricardo III, que precisa de uma corporeidade. Pra construção da personagem, só cérebro não funciona. Ele é corcunda, tem um bracinho seco, puxa da perna. Em que momento isso vai entrar na composição da personagem?

R.L.: Inevitavelmente: você, ator, vai ter que lidar com isso.

C.J.: Exatamente. Então, ele bota pra mim um personagem que é aleijado. Não é à toa. Porque já tinha essa coisa cerebral muito fácil, sou muito bom de leitura, de análise de texto. E ele: “Eu lhe dei esse personagem por causa do corpo. Cadê o corpo da personagem? Traz pro corpo. Traz pro corpo”. Então, essa relação entre texto e corpo, e o ator no meio dessa equação, aprendi isso dentro de sala com Harildo. E continuo aprendendo.

R.L.: Você considera que ele tem um talento pra essa condução, pra esse corpo e essa cabeça fazerem as pazes e ficarem a serviço daquele texto, é isso?

C.J.: Se é um talento, fui contaminado por esse talento. Porque é o que se destaca no meu trabalho como diretor de atores. Quando pego um espetáculo pra dirigir acho que é esse o ponto fundamental. Fui contaminado com isso, totalmente. Não sei se é exatamente um talento... Não acho que seja uma questão de talento. Quando se fala de talento fica parecendo

uma coisa meio mística, uma coisa que vem... Isso não vem do nada, não. Vem do estudo de Stanislavski, de Eugenio Kusnet, de Uta Hagen.

R.L.: Essa propriedade que ele tem com esses conceitos, com essa abordagem.

C.J.: É se apropriar da prática. Na prática. Porque a gente estuda esses teóricos e acha que essa prática fica distante. Não. Ele traz pro seu corpo, pra sua pele.

R.L.: E você experimenta isso.

C.J.: É. Ele conduz você a experimentar isso. Obviamente, nos processos em que ele me dirigiu a mesma coisa. Na sala de ensaio ele prima por esse caminho também. No *Hamlet* foi assim. Através dessa corporeidade é que vai chegar. Se você tem a equação texto-ator-corpo, isso vai dar igual à emoção. É o trabalho de emoção de Stanislavski, de Eugenio Kusnet, de todo o pessoal que trabalha com o Método.

R.L.: Você vivenciou esse percurso mais de uma vez com Harildo. Com ele é que transformou isso em ato.

C.J.: Quando ele fala “Cadê o corpo”, é o personagem sentado numa mesa de bar. Como é o corpo do personagem? O tempo inteiro ele está nisso.

R.L.: Quando conversou comigo, numa das entrevistas que ele concedeu, falava como quem chama atenção para algo: “Olha, não perco tempo em ficar fazendo laboratório, pondo o povo pra se mexer, mexer o esqueleto na sala. Tem nada disso, não”. Confere?

C.J.: Confere totalmente.

R.L.: Esse corpo é aquela caracterização da personagem.

C.J.: É pra cena. Porque o trabalho de Harildo não é um trabalho de aquecimento de corpo, aquecimento de voz, alongamento e consciência corporal, pra depois chegar a um resultado. Não tem nada disso. Você entra com um trabalho de texto. Qual a diferença entre um trabalho de texto sentadinho numa mesa e o trabalho da cena? É o corpo. Então, como esse corpo vai acontecer? Você é induzido, nesse trabalho, a criar uma corporeidade pra vestir a cena.

R.L.: Uma fase é anterior à outra ou é um processo simultâneo?

C.J.: O trabalho de leitura é um pouquinho anterior, mas não é uma coisa que demora muito tempo também não. Pelo menos nas experiências que tive, a gente fica um tempo no texto, mas em algum momento os atores já querem experimentar isso no corpo. E ele incentiva muito isso.

R.L.: O movimento da cena, os desenhos da cena?

C.J.: Exatamente. Uma coisa que aprendi com Harildo é, por exemplo, corporalmente você conseguir expressar uma mudança de ação interna de personagem, uma mudança de

pensamento. Uma mudança de ângulo de corpo. Uma coisa que racionalmente você não entende.

R.L.: Um movimento de corpo que não está lá no texto.

C.J.: Não é marcação de rubrica, não é uma indicação do autor. Mas percebe-se que é uma mudança de pensamento da personagem, e se pode corporificar isso. Ao corporificar, você compreende o que o personagem está querendo dizer, o que o autor queria que a personagem quisesse dizer. Então, essa relação com texto e corpo, pra mim, é a grande lição que Harildo deixa.

R.L.: E que você foi reencontrando ao continuar os trabalhos com ele?

C.J.: Não só reencontrando como aprofundando essas possibilidades. Cada vez que me reencontro com Harildo numa montagem, a minha confiança nesse tipo de trabalho é maior, porque já é testada e sei que posso aprofundar um pouco mais. Como a gente fez no último trabalho, nesse *master class* com ele. Fiz o *Tio Vânia*. Pude abrir a torneira da emoção completamente, porque sabia que estava muito bem amparado tecnicamente pelo meu corpo e pelo trabalho de texto que tinha sido feito.

R.L.: Você se apropriou da técnica, tem um procedimento consciente e faz uso dele. Vai avançando, ampliando, desdobrando.

C.J.: Com certeza. Até no meu último trabalho – independente de Harildo, quer dizer, sem a presença de Harildo.

R.L.: Essa apropriação implicou, no seu caso, numa incorporação. Você incorpora ao seu repertório de artista esse procedimento.

C.J.: Exatamente. Tenho que adequar isso a cada diretor que se apresenta. Se vier um diretor que tenha um trabalho de laboratório, vou fazer também.

R.L.: Você está receptivo, mas carrega com você essa visão.

C.J.: Em casa, vou fazer meu estudo de texto sozinho, vou fazer meu trabalho de mesa sozinho.

R.L.: Então Harildo foi importantíssimo pra você. Ele é fundamental na sua formação.

C.J.: É fundamental na minha visão como artista, sem dúvida alguma, mas na minha visão também como professor.

R.L.: Então, a relação que se estabeleceu entre vocês ultrapassa a mera apropriação de técnicas. Ele trouxe pra você uma visão de teatro, uma coisa mais ampla, me parece. Como se fosse uma ética.

C.J.: Com certeza. Uma ética e um filtro pra melhorar a minha visão crítica do que assistia, enquanto estava em formação. Assistia determinados espetáculos e queria muito voltar pra

Harildo pra saber o que tinha achado. Via uns filmes da década de 50, da década de 60, e ia conversar com Harildo, pra saber se tinha visto esse filme, pra gente discutir, pra eu conseguir ajustar o meu foco crítico a partir da experiência dele. É óbvio que nem tudo concordo com ele. Tem coisas que a gente discorda totalmente.

R.L.: Essas conversas não estavam circunscritas àqueles encontros em sala de aula, na dinâmica das turmas. Vocês ultrapassaram isso, não é?

C.J.: Sim. Saíamos pra jantar, a gente...

R.L.: Essa pedagogia meio que se dava informalmente.

C.J.: O tempo inteiro. Na relação pessoal.

R.L.: Isso implica num exercício de generosidade, da parte dele, incrível. Porque ele era meio que um professor ali de plantão.

C.J.: Exatamente. Mas acho que isso se passa na cabeça dele também como... Harildo não tem filhos, então é uma forma... Essa minha invasão na vida pessoal dele se deu no dia do aniversário de 50 anos. Acho que tem também uma busca de eternidade, que uma pessoa que tem filhos teria nos filhos. A inteligência dos filhos, a vida dos filhos, o cuidado com os filhos: de certa maneira você está perpetuado ali. Harildo me usa um pouco pra perpetuar isso. E eu sou um filho meio rebelde; ele fica muito irritado com isso, entende? Mas não sou o único filho, não. Ele tem outros.

R.L.: Você me força a lembrar de um trecho que achei muito significativo na última conversa com ele. Mais pro final dessa entrevista, ele usou essa expressão: “Esses atores são como meus filhos”. E eu falava pra ele: “Ah, então tem consciência de que ocupa um lugar de substituto do pai na vida dessas pessoas?” A gente conversou um pouco sobre isso e agora você toca nesse assunto. É muito presente na vida e no trabalho de Harildo essa paternidade artística.

C.J.: Uma paternidade artística e ética também. Quer dizer, muitos dos meus valores éticos foram formados durante esse período no meu contato com Harildo, eu como um jovem ator em ascensão.

R.L.: Essa paternidade reconhecida, apesar da rebeldia do filho predileto, se deu na sua consciência em pouco tempo ou foi uma coisa que foi montando ao longo de todos esses anos de contato?

C.J.: Não, foi muito rápido. Foi uma opção bilateral.

R.L.: É, houve uma eleição.

C.J.: Foi uma eleição mesmo.

R.L.: Vocês se elegeram, sinto isso. À distância, sabe? Eu sinto isso.

C.J.: Acontece. Quando meu pai morreu – e isso não tem nada a ver com técnica nem com pedagogia nem com nada não. No dia que meu pai morreu, Harildo foi ao velório me visitar. Acho que Tom Carneiro foi junto. Meu pai morreu de manhã cedinho, 5h da manhã. Liguei pra Tom Carneiro logo depois, que é um amigo de longa data. Ele pegou Harildo em casa, umas 7h da manhã, e foram me encontrar ainda no hospital, ainda pra remoção do corpo e tal. A primeira coisa que falei, quando vi Harildo, foi: “Harildo, pelo amor de Deus, hein, agora é só você!” Falei isso explicitamente nesse dia. Não perco o humor nem no dia da morte do meu pai. Meu pai real, verdadeiro, biológico, o pai de verdade morreu; só tem Harildo agora.

R.L.: E você falou isso pra ele, com todas as letras.

C.J.: Falei. Não ia deixar de fazer essa homenagem no dia da morte do meu pai. Ainda tenho um aí!

R.L.: Tenho que dizer uma coisa, registrar isso aqui, oficialmente, nesse gravador! Quando perguntei dos nomes que ele indicaria, o primeiríssimo que veio sem titubear, sem hesitação, foi o seu. E mais, ele acrescentou: “Esse eu faço questão”. Aí passou pros outros. Fique sabendo disso, se não sabe!

C.J.: Não, mas eu sei. Claro que sei. Porque é isso: é além, não é só na sala de aula o que aprendi de Harildo. Tem umas coisas bonitas nessa relação. Acho que isso talvez nem seja útil, mas meu pai era militar do exército. Por isso que disse que Harildo é uma visão ética importante pra mim. Harildo me deu uma visão de experiência do outro ponto de vista do período do golpe militar, da ditadura militar. Então, tenho um pai que era coronel do exército e tenho um outro pai que foi preso, entende? Essas duas pessoas são importantíssimas. Não poderia ser o homem que sou hoje e ter a visão de mundo que tenho hoje, se tivesse só a visão de meu pai. Por mais que tivesse criticado essa visão, por mais que quisesse criticar essa visão, o fato de ter conhecido Harildo e re-vivenciar as experiências dele, pessoais...

R.L.: É, porque através dele você soube de coisas.

C.J.: A experiência dele! O que foi que aconteceu, onde é que ele estava...

R.L.: Ele falou comigo sobre isso.

C.J.: Isso pra mim é muito importante. Pra essa construção completa desse período e de formar um pouco essa idéia. E acho que isso me forma, também. Não vou negar o militar, mas também não posso negar esse cara que foi preso.

R.L.: São duas referências pessoais muito fortes pra você. Dois modelos masculinos, duas visões de mundo basicamente opostas e que, realmente, se interpenetram e se complementam. Porque uma teve muito contato com a outra, uma fez muito mal à outra. A turma de Harildo incomodava demais a turma do seu pai e a turma do seu pai pegou pesado.

C.J.: Perseguiu, pegou pesado. Aí fico nesse meio caminho, entre esses dois homens. Quer dizer, extrapola o professor, o diretor, o colega, o qualquer coisa.

R.L.: Agora, nesse exercício de consciência que a gente está fazendo, de procura da lucidez, da reflexão, vamos voltar a uma questão. Tem esse significado pessoal fortíssimo, super legítimo e comovente, inclusive, mas quando pensa nessa relação construída esses anos todos, identifica no seu percurso junto a Harildo algum procedimento, na metodologia, que só encontrou com ele?

C.J.: Ele não inventou nada. Até encontrei em outras pessoas, mas não com a mesma eficácia. A forma como Harildo pega o trabalho dele de análise de texto, de você buscar a frase núcleo, de você dividir em subunidades, outras pessoas já fizeram isso, já vi com outras pessoas. Mas associar isso a um trabalho corporal do jeito que Harildo faz, associar um trabalho corporal – aquela coisa das caixas de ressonância, que ele usa, tecnicamente. É uma técnica.

R.L.: Lembre-se: não fui aluno dele.

C.J.: Certo. Harildo identifica no corpo: cabeça, peito, estômago/barriga/abdômen e sexo. São quatro áreas. O que ele diz é que cada área do corpo vai representar energias diferenciadas. Existe uma energia mais cerebral; uma energia mais peitoral – que são as emoções mais fortes, o cardíaco; a energia do abdômen – emoções que têm a ver com mastigação, alimentação, evacuação; e a sexual, que vai comandar por um desejo, uma espécie de desejo – não que os outros não o tenham. Ele diz que cada emoção humana é passível de ser representada por qualquer um desses quatro filtros. Uma vontade muito grande de beber água pode ser cerebral, cardíaca, abdominal e intestinal ou pode ser sexual. Usando isso como instrumental, você vai compondo a personagem, por ter assim as caixas dominantes. Por exemplo, a gente compôs Iago, quando fiz *Otelo*: era sexo e cabeça. O que move a personagem é o filtro sexual junto com o cerebral. Todas as emoções pelas quais a personagem vai passando são filtradas, são regidas por esses filtros. Não que os outros não estejam também presentes. Sexo e cabeça pra Iago. A gente testou outras: “Acho que é mais cardíaca, acho que é mais peito”. Tentava peito e não funcionava. Peito dava uma coisa muito mais heróica, que não tem tanto a ver com essa coisa racional do personagem. Então, a sala de aula ou sala de ensaio vira um laboratório pra você testar isso. Quando a gente fez Nelson Rodrigues, tinha um personagem que era totalmente cerebral. Até fisicamente o personagem era...

R.L.: Isso se reflete no movimento.

C.J.: No movimento, na postura corporal. E você constrói um personagem a partir disso. Isso aprendi com Harildo. A junção das duas coisas, quer dizer, esse trabalho corporal aliado a um

trabalho de análise de texto muito minucioso, é só Harildo que faz. Ele não inventou nem um nem outro.

R.L.: Quer saber? Das minhas conversas com ele, sai com uma impressão: ele não tem a sede da originalidade. Não vi em Harildo, conversando com ele, problematizando as coisas que problematizei com ele, uma ansiedade em relação a se afirmar pela originalidade. Não fui dirigido por ele, não tivemos uma parceria criativa, mas suspeito que Harildo tenha muita competência, muita propriedade. E isso, óbvio, estabelece uma diferença.

C.J.: E uma inteligência de saber identificar no aluno-ator qual é exatamente a deficiência e onde deve atacar.

R.L.: Muito interessante o verbo que você utiliza às vezes: atacar. Quer dizer, tem uma agressividade em Harildo?

C.J.: Tem. Harildo é agressivo.

R.L.: Na nossa segunda conversa, ele falou sobre isso, mas de maneira muito rápida. Você reconhece isso que estou afirmando nele?

C.J.: Com certeza. É uma agressividade que vai a duas mãos, na verdade. Uma agressividade pra estimular a obter resultados e, na mesma intensidade que essa agressividade, um estímulo que aparece depois como uma comemoração quando você consegue atingir determinada...

R.L.: Ele explicita isso, sem pudor?

C.J.: Explicita isso sem pudor nenhum! Ele vibra, comemora, dá pulos de alegria quando você conquista alguma coisa. Às vezes é um degrauzinho só que você conseguiu; outras nem é tão grande, você observando seus colegas. Mas essa explosão de energia que parte de Harildo é “ame-o ou deixe-o”: tem atores que não se predispõem a isso.

R.L.: Você já viu colegas em desconforto em relação a essa característica?

C.J.: Com certeza. Tanto um desconforto corporal como mental. Se você não se dispuser ao trabalho de Harildo, não funciona, não vai pra frente. Você precisa acreditar nos resultados que vai obter com aquele processo.

R.L.: O que caracteriza essa propriedade de Harildo, essa competência? Por que ele se destaca tanto? Por que tem esse prestígio todo? As pessoas têm o maior respeito por essa condução só dele. O que caracteriza, mesmo, essa condução?

C.J.: Todas as vezes que vejo Harildo dirigindo, em sala de aula, ou busco pela memória, eu... A bagagem técnica dele não é infinita, não é original, não é ilimitada. É uma bagagem limitada. Os recursos técnicos que ele dispõe não são grandiosos. Aquilo que já tinha falado: a análise de texto junto com esse trabalho corporal e saber conduzir isso – essa é a chave. Alguma coisa me diz que essa é a chave da qualidade do trabalho e do resultado que ele

obtem. Agora, os resultados não são maravilhosos só com isso. Precisa de uma predisposição, a pessoa precisa acreditar. De fora pra dentro, artificialmente, geralmente não funciona com ele. Harildo não induz você a chegar ao resultado, ele conduz. Você é muito livre pra criar, dentro desse limite das suas bagagens pessoais, psicológicas, familiares, históricas etc. E isso precisa estar em cena.

R.L.: Ele não aplica uma fôrma indiferentemente. Ele particulariza.

C.J.: O tempo inteiro. Inclusive, pegando suas características étnicas, suas características histórico-familiares. Quanto mais conhece sua vida pessoal, mais usa isso como estímulo. Por exemplo, se ele botou uma atriz negra pra fazer a Lady Anne, do *Ricardo III*, vira pra ela e fala: “Minha filha, cadê a herança africana? Por que estou colocando você pra fazer uma rainha da Inglaterra? Vamos trazer essa herança africana!” Aí aparece uma percussão corporal da atriz, ela vai e bate no chão. O resultado disso é muito individualizado. Só ela que pode fazer. A gente não consegue fazer essa mesma característica numa outra atriz. Vai ficar patético.

R.L.: Tudo isso implica em tempo. Então, trabalhar com Harildo precisa de tempo?

C.J.: Precisa. Às vezes, ele fica muito tempo no ensaio pra ver apenas uma frase de um ator. Enquanto o ator não compreender aquela frase, ele não vai adiante. Outras vezes, num pequeno diálogo ele demora horas. Três horas num diálogo.

R.L.: Os outros que esperem! Porque ali é uma conquista dele e daquela criatura que está ali na frente dele.

C.J.: E é uma conquista pra quem souber observar a forma de trabalho. Sou muito curioso, sempre fui muito atento.

R.L.: Nesses momentos ficava aprendendo também.

C.J.: Exatamente. Quando chegava minha vez, já sabia por onde ir ou por onde não ir.

R.L.: Então ele aproxima muito o ator de si mesmo, como se fosse uma fricção, não é isso?

C.J.: Exatamente.

R.L.: E dessa fricção do ator consigo mesmo saem faíscas, esses achados.

C.J.: E é nessas faíscas que o trabalho é incendiado, que o trabalho começa a funcionar. É justamente nessas faíscas. É a forma como ele usa sua vida pessoal. Ele usa sim sua vida pessoal! Ele fala baixinho no ouvido. Mas essa falta de pudor de usar a vida pessoal do ator... Porque essa é uma penetração muito grave. É um toque que vai além do corpo. Ele toca na sua alma. Porque sabe que, estimulando determinada coisa, vai atingir uma resposta qualquer – que às vezes dá errado. Não tem garantia nenhuma de que vai dar certo.

R.L.: Você já viu dando errado, em algum momento?

C.J.: Já.

R.L.: Mas também já viu muitas vezes dando certo, não é?

C.J.: Em 90% das vezes dá certo. Aí tem os 10% em que ele toca na alma e a pessoa fecha tudo. Aí vai ficando cada vez pior. Alguns atores se recusam. Entendo essa recusa como uma falta de generosidade do ator. De você emprestar suas próprias emoções para a emoção do personagem. Compreendi essa generosidade obviamente com Harildo. Uma vez fiz uma viagem à Nova Iorque e comprei um livro de David Mamet, que nunca foi traduzido pro português. Nele, o autor fala das mesmas coisas que Harildo, mas com uma outra linguagem. Li esse livro no voo de Nova Iorque pra Salvador. Terminei de ler no avião ainda. Cheguei, entreguei pra Harildo: “Toma! Esse livro é seu. Já li, já entendi o que é”. David Mamet fala no livro o seguinte: a única coisa que o ator tem que saber é – que está lá em Stanislavski – qual é a situação proposta pelo texto. Quem é essa personagem? Ela é Medeia ou é uma personagem do teatro contemporâneo? Qual seu objetivo? Com essa pergunta, você vai conseguir dar conta de qualquer papel: Qual o objetivo? O problema é descobrir o objetivo certo. Isso aprendi com Harildo na prática.

R.L.: Sim, mas que livro é esse?

C.J.: *True and False*. Verdadeiro e Falso.

R.L.: Harildo tem?

C.J.: Harildo tem esse livro. Eu dei pra ele. Ele roubou meu livro! Ainda tirei um xérox, pois esse livro é uma simplificação danada do que é o Método. E entendo isso com Harildo, quando o vejo no cinema. Ali você o vê aplicando isso o tempo inteiro. Às vezes num papel pequenininho.

R.L.: Então, temos aí uma outra coisa que pode ser um item pra caracterizar essa competência de Harildo: ele tem uma inegável coerência. Tem algum trabalho como ator que você acha que manifesta toda a competência, toda a apetência dele?

C.J.: O primeiro que vi dele: *Em Alto Mar*. Quando contracenei com ele. Apesar de estar contracenando com ele, ficava assistindo, em cena. Porque acho que é o tipo de texto que ele compreende, que ele sabe muito bem. O tipo de texto contemporâneo que tem um sabor especial pra Harildo.

R.L.: Que procedimentos aprendidos com Harildo você utiliza conscientemente nos seus trabalhos?

C.J.: A gente sempre começa pelo texto. E olhe que sou o cara da improvisação! Mas entender de dramaturgia é fundamental. Faço muito isso com meus alunos. Eles voltam ao texto, mesmo que a cena seja uma improvisação a partir do texto. Qual é a frase núcleo? O

que esse personagem quer dizer? Isso é trabalho de ator: pegar seu texto e dividi-lo, ver qual é sua frase núcleo, qual é o objetivo da sua personagem, descobrir sua personagem. Esse é um trabalho individual. O ator pode fazer até em grupo, mas isso é um trabalho que ele faz. Isso, certamente, faço em sala de aula.

R.L.: Do jeito que está raciocinando, isso até pode vir a garantir uma autonomia para o ator.

C.J.: O que falo pra os meus alunos é: Se seu trabalho de ator está bem feito, você vai fazer de cabeça pra baixo e seu trabalho vai se destacar. Porque o personagem não é só marcação ou cenografia. Isso independe: pode ser o texto mais maluco possível, pode ser o texto mais contemporâneo, fragmentado, pós-dramático. É um jeito de fazer que sempre funciona.

R.L.: Você tem mais alguma coisa que queira acrescentar sobre a metodologia de Harildo?

C.J.: Acho um privilégio ser contemporâneo de uma pessoa como Harildo. Eu me sinto muito privilegiado de ter vencido o porco espinho e ter conseguido me aproximar.

R.L.: Esse ano tem sido um ano bem importante pra ele.

C.J.: O fato de ele ter ganhado o prêmio acho que foi importante também.

ANEXO K – Entrevista Nº. 11

Marcelo Flores

Entrevista remetida por escrito em 12 de junho de 2010.

Roberto Lúcio: Quando, como e onde conheceu Harildo Déda?

Marcelo Flores: Já conhecia Harildo de fama, por fotos de jornais ou aparições em TV e cinema, quando vim morar em Salvador. Como um jovem aspirante a ator vindo do interior da Bahia, conhecia Harildo Déda, Nilda Spencer ou Mário Gusmão. Quando comecei a frequentar a Escola de Teatro em 1993, meus amigos faziam Curso Livre ou a Oficina de Preparação de Atores. Nós nos preparávamos para o vestibular de 1994. Harildo vivia observando essa turma de perto, falando uma trivialidade aqui, soltando uma piada ali. Havia uma curiosidade mútua entre nós e ele, e de nossa parte, claro, uma enorme admiração. No teste de aptidão, lá estava ele na banca. Era uma mistura grande de medo e segurança tê-lo ali. Essa turma que entrou nesse ano perdeu alguns integrantes no caminho, agregou outros, e veio a se tornar a primeira turma da história da Escola de Teatro da UFBA a se graduar com solenidade de colação de grau pública na Reitoria e festa no pátio da Escola, além do espetáculo de formatura dirigido por ele, que também foi nosso professor homenageado.

R.L.: Que realizações tem em parceria com ele? Quais? Quando? Onde?

M.F.: Fui seu aluno em oito matérias no Bacharelado em Interpretação Teatral, tendo me graduado com o espetáculo *Baal* (1999), desempenhando o personagem título sob sua direção. Na Escola, nossa maior convivência, ele conduziu nossa turma pelos caminhos de Shakespeare, Tchekov, Ibsen, Strindberg, Sófocles, Eurípides e outros mestres do teatro. Fui dirigido por ele em diversas mostras de cena e nos espetáculos *Macbeth* (1995-1996) e *Hamlet* (2005-2006). Dividimos a cena em *A Vida de Galileu* (2001-2002), dirigido por Elisa Mendes, *Eu, Brecht* (1998), dirigido por Deolindo Checcucci, e em *Antígona* (2004), dos *Argonautas*, dividimos o palco e a direção. Com *Os Argonautas* ele criou o Clube da Cena em 2002 e desde então realizamos estudos práticos com atores convidados, em torno da obra de vários dramaturgos.

R.L.: O que destaca da sua relação de ensino-aprendizagem com ele? Por quê?

M.F.: O aprendizado com Harildo e também, numa outra medida, com a professora Hebe Alves representa a base que sustenta todo meu trabalho de ator. Lembro de um poema de Pessoa que diz “a mim ensinou-me tudo, ensinou-me a olhar para as coisas”... Harildo ensina aos alunos que eles podem ir além, mas que depende deles esse mergulho. Com doçura ou

com firmeza, ele consegue retirar de dentro de nós, para criar um papel, o que às vezes nem sabíamos que estava ali. Isso causa um misto de assombro e encantamento. Fecho os olhos e ouço ainda ele dizendo “Vai, vai, vai!” Se pudesse escolher uma lição sua, seria: “O ator é o senhor de seu ofício”. Penso nisso como um mantra, em qualquer trabalho que faço. Significa pra mim que, embora sempre sirva às concepções da direção, da encenação, do texto ou roteiro, o ator é um servo livre, um pensador que filosofa com seu corpo, sua voz, suas escolhas e que é ele quem determina de fato a verdade do drama no instante mágico da identificação. Se o ator não for o senhor da cena, se não dominar-se e encantar a platéia, tudo pode estar perfeito, mas basta um vacilo do ator que a fantasia se quebra. Harildo te dá essa liberdade e essa responsabilidade quando ensina e dirige.

R.L.: De que modo Harildo trabalha, na formação do ator/da atriz?

M.F.: Embora tenha uma metodologia delineada e um conteúdo/ementa da matéria predeterminado, Harildo trabalha muito com a intuição aberta, com a percepção de cada turma e, principalmente, de cada aluno. Essa atenção especial dada ao indivíduo-ator em formação é o maior foco de sua aula, podendo passar um dia de aula trabalhando uma única pessoa e produzindo com ela resultados tão concretos e visíveis, que o aprendizado se dá com todos os presentes. Lembro de um exemplo maravilhoso, acontecido com uma colega, que não conseguia ir além, ir mais fundo na verdade de uma personagem trágica clássica. Tentativas diferentes de condução de Harildo eram em vão. De repente, ele interrompe a cena e pede que vá à frente da turma, olhe nos olhos de todos e diga simplesmente “Meu nome é fulana (Seu nome mesmo) e eu sou atriz”. Todos rimos e ela também, pois parecia uma brincadeira. Ele, muito sério, pede silêncio e insiste para que ela o faça. E aí, sem que ninguém esperasse, ela não consegue. Gagueja, brinca, disfarça. Ele insiste. Ela tenta de novo, ele incentiva, ela cai num choro convulsivo, solto, comovente. Um silêncio sólido, concreto na sala. Só o choro. Ele caminha em direção a ela. Abraça, acolhe, diz “Está tudo bem, minha filha, venha cá...”, ela se recompõe e ele pede de novo. Ela diz o texto, então, tranquilamente.

Tecnicamente falando, através de exercícios de experimentação variados e da criação de cenas, sonetos e/ou canções, ele constrói um repertório para ser utilizado na construção do papel. Destacaria o uso das “caixas”, da “respiração”, e dos “centros emocionais”.

As “caixas” são eixos de deslocamento físico, de onde podemos definir a postura e a movimentação da personagem. Funcionam como caixas imaginárias paralelas ao chão e situadas na cabeça, no tórax e nos quadris. A partir de movimentos de frente-costas, direito-esquerda ou cima-baixo (como se entornássemos o conteúdo da caixa), pode-se compor a

personagem “de fora pra dentro”, como ele diz, e naturalizar essa postura ou exagerá-la ao extremo, de acordo com o estilo do trabalho.

A “respiração” é dividida nas subvariações: rasa (peitoral) e profunda (abdominal) e nas velocidades lenta e rápida. Nos exercícios, descobre-se uma diversidade de emoções e sensações diferenciadas, de acordo com a qualidade da respiração adotada.

Os “centros emocionais” são focos de energia e convergência de forças distribuídas pelo corpo. Assemelham-se aos *chakras* indianos (Ele odiaria me ver dizendo isso) e são como móveis de ação das personagens, que localizam ali seus impulsos principais e as emoções e sensações. Os principais centros são a cabeça, o peito, o estômago e o sexo.

O importante sobre o trabalho de Harildo é que tudo se volta à criação de cenas, de personagens. Não há lugar para experimentalismos de técnicas e linguagens, ou para que o foco esteja apenas na forma. O ator sempre está no foco de construir algo verdadeiro com ele e com as técnicas passadas. Seja Stanislavski, Brecht ou Grotowski, o que importa é que acreditemos em Édipo, Senhorita Júlia, Hamlet ou Verchinin, verdadeiramente, pelos mágicos instantes de suas aulas.

R.L.: Que procedimento(s) encontrou somente na metodologia de Harildo? Como essa(s) prática(s) acontece(m)?

M.F.: Imagino que as técnicas empregadas por Harildo não são inéditas e nem especiais. Muitos professores de Interpretação devem conhecê-las e aplicá-las. O que muda é justamente sua capacidade absurda de aplicá-las de forma nova, cuidadosa e atenta com os passos de cada um ou de abrir mão de todas elas, se for preciso, com “uma capacidade pedagógica infinita”, como ele gosta de dizer. Em meus quinze anos de carreira, não encontrei ninguém que fosse lado a lado com o ator como ele faz. Algo assim como ensinar uma criança a andar de bicicleta sem as rodinhas, até que ela consiga sozinha. É um estilo único de ensinar e dirigir atores que é um paradigma para mim. Vejo espetáculos incríveis e digo “Hum, falta um pouco de Harildo ali”.

R.L.: Você aplica em seus trabalhos modos de fazer aprendidos com Harildo?

M.F.: Sempre.

R.L.: Quais?

M.F.: A abordagem da personagem pelo estudo do texto, do autor. A divisão da cena em unidades, das falas em orações chave/frases núcleo. A procura dos objetivos e superobjetivo da personagem na cena e na peça. Dedico também uma atenção à respiração e aos centros emocionais.

R.L.: Por quê?

M.F.: Não falha nunca. Sem encontrar o sentido do que foi previamente escrito, o ator fica como um músico que quer tocar uma partitura sem saber lê-la, com notas de improviso que podem ou não combinar com a obra executada.

ANEXO L – Entrevista Nº. 12

Dado Ferreira

Roberto Lúcio: Entrevista com Dado Ferreira, feriado de *Corpus Christi*, 03 de junho de 2010, na minha casa. Dado, como, onde e quando conheceu Harildo Déda?

Dado Ferreira: Bom, conheci Harildo Déda aos 16 anos, quando fui assistir a um espetáculo lá no ICBA chamado *Eu Brecht*, há uns 12 anos atrás. Até hoje guardo na memória alguns textos que nunca esqueci. O modo como Harildo respirava, o modo como olhava, achei aquilo fascinante. Desde então, todas as vezes que lia no jornal que ele estava em cartaz, ia assisti-lo.

R.L.: Quando viu *Eu Brecht*, já sabia da existência de Harildo Déda? Tinha essa referência?

D.F.: Não, não tinha essa referência.

R.L.: Você foi lá ver um espetáculo e conheceu aquele ator. Ponto.

D.F.: Não sabia que ele era professor da Escola de Teatro, não sabia que tinha tanta bagagem, que tinha o nome que tem. Fiquei fascinado pelo Harildo, pela presença que desperta quando está em cena. Na época estava começando a fazer teatro no grupo da escola. Estava se desenhando na minha cabeça fazer vestibular pra Teatro. Aquele espetáculo marcou minha vida. Um outro espetáculo que marcou foi *A Mulher Sem Pecado*, dirigido por Hackler, no qual Harildo fez a personagem principal, numa cadeira de rodas. Quando fiz vestibular, ele fazia parte da banca. Ficava me tremendo na frente daquele homem. Guardei recorte de jornal, comecei a guardar recorte de jornal. Sou fã! Tiete mesmo. E ele não sabe disso, inclusive.

R.L.: Até hoje?

D.F.: Claro que não! Aí fiz vestibular e passei.

R.L.: Pra fazer Interpretação na Escola de Teatro?

D.F.: Isso. O engraçado é que fiz duas vezes o vestibular. Na primeira fiquei na vigésima primeira colocação. Eram vinte vagas. Na segunda, acabei passando.

R.L.: Nessas duas vezes ele estava na banca?

D.F.: Ele estava na banca. Minha relação com Harildo começou dessa forma. No currículo antigo da Escola de Teatro a gente só chegava a Harildo no último semestre, na última matéria, pra concluir o curso. Todos nós fomos alunos de Harildo na última matéria, que é Desempenho de Papéis II.

R.L.: Na sua graduação você teve outros momentos de prática, não é?

D.F.: Lógico. No currículo antigo, o momento de prática em que realmente a gente começa a ir pro palco, a experimentar, é a partir de Preparação do Ator I, que no meu caso foi com o professor André Rosa. Foi uma experiência muito bacana. Depois fomos para Preparação do

Ator II, na época com o Celso Junior, que também foi uma experiência muito bacana. Inclusive o professor Celso Junior é um dos discípulos de Harildo, reconhecidamente. Ele aproveita bastante a experiência que teve enquanto aluno, quando estava se formando, pra poder aplicar na sua metodologia de ensino.

R.L.: Quando chegaram a Desempenho de Papéis II, vocês partiram imediatamente para a construção de um espetáculo ou tem um momento que não tem texto, que não tem uma peça pra montar?

D.F.: O funcionamento dessa disciplina com Harildo sempre foi algo que todo mundo comentava antes, porque sempre há o boca a boca entre os alunos, entre os colegas. Harildo sempre foi tachado, por exemplo, como um professor que não liga muito para datas, prazos. Muita gente dizia assim: “Harildo? Harildo é muito preguiçoso! A gente não decide logo que texto a gente vai montar”. Comigo foi diferente. Três meses antes de iniciarmos o semestre propriamente dito, de cursar essa disciplina Desempenho II, no pátio, a gente ali se encontrando no dia a dia, Harildo me chamou e disse assim: “Você é o último aluno, não é? Junto com você tem uma menina. Quem é?” Respondi: “É Eliana, uma que trabalha na polícia”. E ele: “Não estou lembrado”.

R.L.: Ele não identificou?

D.F.: Não identificava quem era essa aluna. Mas já sabia que teria uma turma só com dois alunos. Aí perguntei: “Mestre, o senhor tem alguma idéia de que texto vamos montar?” E ele: “Não. Você tem alguma sugestão?” Fiquei um pouco nervoso, porque a presença de Harildo sempre causa determinado nervosismo, respeito e tal. Cada um tem sua forma; a minha sempre foi essa. Ele disse assim: “*Quando As Máquinas Param* – acho que vai ser esse. Agora tem que ver se a menina tem o perfil. Se tiver o perfil, a gente faz uma leitura”. Eu falei: “Já posso ir lendo esse texto?” Aí ele: “Não, você não vai ler esse texto. Vai ler quando nos reunirmos, no primeiro dia de aula”. Mas eu teimoso, curioso, reli todo o texto e já comecei a imaginar coisas. Na minha cabeça, pensava: “Nossa, Harildo já está se aposentando, já deu entrada ao processo, está essa correria toda. Vou ser o único aluno, o último aluno homem e ela, mulher, da turma do currículo antigo – estamos fechando um ciclo. É a última peça de Harildo enquanto professor e somos os últimos alunos do currículo”. E aquilo ficava reverberando. Finalmente nos reunimos no primeiro dia de aula. Ele disse: “Vai ser esse texto. Vamos estudar esse texto? Então, vamos fazer!” A partir do segundo dia de aula, a gente ficou conversando sobre Plínio Marcos, sobre teatro. Imaginava uma outra coisa, que seria uma aula muito metódica, uma coisa muito pré-estabelecida, onde ele traria cadernos com coisas anotadas, com esquemas do que a gente iria fazer. Já tinha passado por

essas experiências com outros professores. A impressão que dava era que Harildo deixava as coisas muito soltas. Por isso que algumas pessoas que vieram antes comentavam que era tudo muito solto, muito largado. O que é um engano. Porque na verdade, depois de todo o processo, fiquei pensando sobre a experiência que eu tive, dessa forma de aprender a interpretar, a ser ator e de fazer teatro. Na verdade Harildo é muito esperto, ele tenta por outras vertentes despertar determinadas fichas, determinados *links*, *insights*, e muita gente não pega isso. Como nosso elenco era muito pequeno...

R.L.: Porque Eliana foi confirmada e vocês fizeram o trabalho.

D.F.: Desde a primeira reunião ficou decidido que a gente faria isso. Ele já chegou com cópias do texto – uma pra mim e uma pra ela.

R.L.: Ao ganhar essas cópias vocês, ali mesmo, já leram com ele?

D.F.: De forma nenhuma. Ele disse assim: “Vocês vão ler em casa, certo? No próximo encontro vamos ler juntos”. Minto! A gente chegou a ler sim um trechinho, porque ele queria ouvir Eliana, queria me ouvir. Depois ele disse: Está bom. Por hoje é só.

R.L.: Não teve uma conversa?

D.F.: Uma pequena conversa, assim: “Eu não me envolvo com produção. Vocês vão ter que correr atrás de tudo. Estou aqui e o compromisso da gente se encerra em tal dia. Eu quero estreiar em tal dia”... Isso foi no primeiro semestre de 2009. Sendo que nós, alunos do currículo antigo, estávamos com problema de matrícula. Essa matrícula era como Curso Intensivo: só a efetivamos dois meses depois desse primeiro encontro. E sobrou muito pouco tempo. Começamos no meio de abril, se não me engano, e queríamos estreiar em julho, porque ia ter uma peça da Companhia de Teatro da Escola e ele não queria envolver as duas coisas: estaria atuando. Coisas foram acontecendo, ele teve alguns problemas de saúde, teve que fazer uma gravação não sei aonde, não me recordo muito bem, aí demos uma parada de dois meses, quase três meses.

R.L.: No processo já iniciado?

D.F.: No processo já iniciado. Ele não havia permitido que lêssemos todo o texto, porque acha que, quando você leva um texto pra casa e começa a criar coisas, viajar na personagem, isso atrapalha o processo. Quando deu a parada, ele falou, principalmente pra mim, que estava completamente afoito pra trabalhar, descobrir personagem, trejeitos, vozes, enfim: “Agora você está liberado, pode fazer o que quiser e não me encha mais o saco! Tal data a gente volta. Não vamos mais estreiar em julho. Vamos estreiar em agosto”. Retornamos depois do São João, se não me engano, num ritmo já acelerado pra nossa estréia em agosto.

R.L.: Então, estou entendendo que foram duas grandes etapas.

D.F.: Sendo que a primeira foi muito vagarosa. Íamos pros nossos encontros e a gente conversava muito sobre teatro.

R.L.: Somente vocês três?

D.F.: Nós três. Ele falando aquelas piadas sobre os espetáculos que estavam acontecendo, sobre determinadas atuações. A gente dava muita risada. Muita gente passou pelas mãos de Harildo e não percebeu certas coisas. Não tem nada muito teórico, metódico, não tem esses esquemas todos. Realmente, pode parecer solto num primeiro momento, mas não é que seja solto, tem um objetivo sim. É a forma como ele vê o ensino.

R.L.: Mas essa forma, pelo que estou entendendo, foi uma na primeira etapa e transformou-se numa outra na segunda.

D.F.: Lógico. Na segunda ele já chegou meio que estressado com relação ao prazo. Logo no início dos trabalhos, ele disse assim: “Olha, é a minha última peça e é a última peça de vocês. Nunca vi o trabalho de vocês, mas acho que a gente pode ter um espetáculo bacana, vocês podem dar caldo. Vamos estreiar em agosto. Não quero choro nem vela, quero que seja um espetáculo bom! Porque quero fechar com chave de ouro. Confio em vocês”. Aquilo mexeu muito com os brios da gente. Aí partimos pra o “vamos ver”. Marcamos nesse primeiro dia todo o processo de cenas, o cronograma de trabalho. Tal dia vamos ensaiar a primeira unidade, que vai ser de tal a tal. Aí ele pegava o texto, a gente acompanhava, ia lendo.

R.L.: Uma divisão, um estudo do texto.

D.F.: Ele começou a dividir as unidades naquele mesmo dia, juntamente com o cronograma. Aí programou, de fato, nós irmos para a cena propriamente dita numa data um pouco estendida e não disse o que faríamos daquele dia que a gente estava fazendo o cronograma até o dia que iríamos pra cena. Aí na segunda aula fomos pra mesa. Aí começou realmente o trabalho fantástico de Harildo: o trabalho com texto, a importância que ele dá ao texto. Ele exige que o ator se atenha ao texto e que, num primeiro momento, entenda o que o autor quis com aquilo. E Plínio Marcos tem muita coisa situada naquele tempo, algumas gírias e tal. Ele então perguntava: “Já pesquisaram o que é isso?”.

R.L.: Expressões do texto?

D.F.: Específicas do texto. As concordâncias também. A gente começou a perceber que muitas vezes aquelas vírgulas que o Plínio colocou ali, as concordâncias que ele fez, aquele jogo de palavras eram fundamentais para a construção da cena, do gráfico da cena. Harildo alertou: “Vocês têm que ter um cuidado muito grande nessa fase agora, lendo, porque é isso que vão levar pro palco. Só que isso precisa se transformar em verdade. Eu não gosto de teatro” – ele sempre diz isso. “Não gosto de teatro; gosto de verdade. Então quando o ator vai

pra cena pra fazer teatrinho...” Ele sempre ficava pirado: nas nossas leituras a gente começava a empolar demais a voz, a fazer teatro. E ele: “Não! Não é isso!”.

R.L.: Ele interferia e dizia não?

D.F.: “Não, isso é teatro! Pára de fazer teatro! Faça natural, faça real. É isso, texto é isso!” E a gente foi caminhando, mais ou menos umas duas semanas disso. Estávamos ficando nervosos, querendo ir pra cena, memorizar texto, tal. E ele comentou que não memorizássemos o texto, mas fomos teimosos: antes mesmo que ele iniciasse a marcação, o texto já estava todo memorizado.

R.L.: Então, até àquela data prevista por ele, vocês ficaram nesse estudo de mesa e ele não tinha expectativa de que viessem com o texto memorizado?

D.F.: Segundo ele, se tivéssemos memorizado o texto num trabalho de mesa, haveria um prejuízo muito grande, porque traríamos vícios do que a gente estava construindo em casa. Ele realmente estava com a razão. Mesmo a gente querendo esconder, ele sacou.

R.L.: Que vocês já estavam memorizando?

D.F.: Isso. Ele sacou e disse: “Vocês estão fazendo errado. A emoção, o sentimento não é esse”. E aí começava o trabalho de choque: “Está errado! Que sentimento é esse?!”.

R.L.: Ele manifesta mesmo a contrariedade dele, registra escancaradamente?

D.F.: Ele tira a camisa e aponta pra própria cabeça – que são marcas registradas dele. Todo mundo conhece o mestre por conta desses comportamentos, enquanto dirige, de tirar a camisa, de gritar, xingar, suar e apontar pra própria cabeça.

R.L.: Isso aconteceu com você e Eliana?

D.F.: Aconteceu pouco, porque me disseram que em outros processos foi muito mais. Então, passamos por esse trabalho de mesa, que foi extremamente importante, um trabalho de choque. Eram quatro horas por cada encontro. Alguns não, porque ele dizia: “Estou com preguiça. Vamos pra casa. Já basta”.

R.L.: Ele suspendia?

D.F.: Suspendia. A gente achava que era preguiça; mas não, não era. Ele que dizia que era preguiça. Ele tem uma sensibilidade muito grande pra perceber até quando a gente pode ir. Por tantos e tantos anos de experiência, sabe até quando o ator pode render ou não, o limite do ator. E é muito rápido que ele pega isso! No nosso processo, respeitou o limite de cada um: isso foi muito bacana.

R.L.: Nesse estudo do texto, ele é de falar, de discorrer ou dá toques muito econômicos?

D.F.: Ele não mastiga nada, é bem econômico.

R.L.: Interferências muito precisas.

D.F.: Muito precisas, para que você encontre o seu caminho. Quando percebe que não está encontrando, repete exaustivamente. Quanto mais vai repetindo, vai ficando muito mais incisivo, incisivo, incisivo. E quando percebe que não dá, não cobra mais. No outro dia, ele repete, repete, repete. Diferentemente da cena. Na cena, os toques são mais precisos, são específicos. Aí ele insiste, insiste. Quando vê que você não alcança, vai para a cena e dá a idéia dele: “Não é pra você fazer isso não. É mais ou menos isso que eu quero”.

R.L.: Você está se referindo ao movimento, ao desenho da cena?

D.F.: Da cena, quando a gente vai pra cena. Na mesa, não. Ele insistia, insistia incisivamente no que achava importante. Em outras coisas, que achava que com o tempo a gente ia pegar, não insistia muito. Ele não discorria muito sobre o porquê, pra quê. Não. Ele dava toques, como você disse, econômicos, para que encontrasse seu caminho. Quando a gente encontrava mais ou menos, ele dizia: “O caminho é esse aí!”.

R.L.: Ele indicava o que estava dando pé?

D.F.: Isso. “O caminho é esse”. Quando não era o caminho: “Olha, não é isso, não. Você vai descobrir amanhã ou depois. Daqui pra estréia você descobre”. E isso pra um ator é uma angústia terrível. Eu, diferente de Eliana – sempre muito tranquila – eu era muito angustiado.

R.L.: Aí tem a diferença de temperamento de cada pessoa.

D.F.: Sem dúvida. Teve um momento que ele começou a pegar muito no meu pé, por conta dessa angústia que estava sentindo.

R.L.: Ainda na mesa?

D.F.: Ainda na mesa.

R.L.: Questionando você?

D.F.: Questionando e eu, principalmente, tentando questionar. Porque ele não dá muito espaço pra questionamento. É uma forma que ele tem de trabalhar que muita gente acha que é antipedagógica. Eu acho o seguinte: cada um tem sua forma de trabalhar. Quando não me permitia determinados questionamentos, em alguns momentos me sentia um pouco, não ofendido, mas um pouco magoado de não poder... Mas depois percebi que os questionamentos que iria e queria fazer foram respondidos com o passar do processo. E ele sabia disso. Ele tem uma capacidade muito grande de perceber. Quando permitia algum questionamento, dizia: “Atores, ah!” Era como se já soubesse que isso estava se passando pela nossa cabeça. E o mais legal: lá na frente, quando já estávamos fazendo as marcas, a cena propriamente dita, ele voltava e me dizia: “Está vendo o que você me perguntou? Está aí, é isso aí!”.

R.L.: Houve esse trabalho de mesa e, terminada essa fase, o que aconteceu logo em seguida? A parada?

D.F.: Não, não. Na segunda etapa não houve parada nenhuma. Começamos o trabalho de mesa, que não houve na primeira etapa.

R.L.: Então, esse estudo do texto foi na segunda mesmo? Então o que aconteceu efetivamente na primeira etapa?

D.F.: Na primeira etapa aconteceram efetivamente conversas sobre teatro, sobre a dramaturgia de Plínio Marcos. As experiências que Harildo teve durante vários e vários anos, espetáculos em que atuou.

R.L.: Relatos do próprio Harildo?

D.F.: De uma forma bastante cotidiana, bastante informal, sobre teatro. A gente ria muito!

R.L.: Esses encontros eram bem humorados, divertidos?

D.F.: Sim, divertidíssimos. Ele contava determinadas fofocas do meio artístico, o que estava acontecendo na novela, comentava sobre filmes. Dizia: “Certa vez, no espetáculo tal, em 1960 e tanto, estava contracenando com tal atriz e de repente ela queria tomar o meu lugar na cena. Eram só dois atores...”

R.L.: Ou seja, ele contava “causos”.

D.F.: “Causos”! E esse, particularmente, foi muito legal: Ele dividia a cena com uma atriz renomadíssima. Na estréia do espetáculo, ele fez tudo: produção, estava super estressado. Ele engoliu a atriz em cena. No segundo dia, quando estavam para abrir a cortina – eles iniciavam o espetáculo paralisados, um de frente pro outro. Ela comentou: “Estou passando mal, acho que vou cair!” Harildo ficou preocupado: “Você está bem?” E ela: “Não estou bem. Acho que vou desmaiar!” E ele conta que entrou em cena completamente desconcentrado, por causa disso. A atriz se destacou e ele ficou no papel de...

R.L.: Ah, uma estratégia da “vilã”!

D.F.: Foi! Da “vilã”! Ele contou isso com muito riso, dizendo assim: “Vocês precisam tomar muito cuidado”. Em cena existe gente assim. Percebia que todos esses “causos” tinham a ver com o nosso trabalho. Ele falava muito dessa coisa que existe no mercado profissional, de estrelismos, de determinadas posturas de produtores.

R.L.: Aproximando vocês da realidade desse circuito. Vocês aproveitavam esses primeiros encontros mais informais para fazer perguntas, saber questões? Tinha isso?

D.F.: Tinha sim. Ele não dava muito acesso a determinadas perguntas. Por exemplo: não gosta muito de falar sobre teatro. Se você parar e sentar num banco ali da Escola e começar a falar sobre teatro, ele diz assim: “Coisa chata! Esse povo só conversa de teatro!” Mas é muito

acessível quando você diz: “Mestre, estou com uma dúvida enorme. Shakespeare, naquele texto tal, naquela cena do *To be or not to be*, não consigo...”. E ele te explica: “Olha é isso, isso...”. Depois diz: “Ó, não me pergunte mais, viu? É pra não esquecer nunca mais!” Mas isso também tem muito a ver com a idade. Ele é muito rabugento, muito sisudo às vezes, mas é um doce, um doce de pessoa realmente. Esperava muito mais do que diziam sobre a agressividade, sobre aquele “processo doloroso com Harildo” e não foi nada disso.

R.L.: Você reconhece, então, nessa sua fala certo folclore em relação a esse tipo, esse peixe que ele vendeu um pouco?

D.F.: Claro! Ele vendeu, não: ainda vende, e muito! Mas é aquela questão: acredito que cada um de nós que fazemos parte daquela comunidade da Escola de Teatro, a gente tem determinados padrões, principalmente em relação aos professores mais antigos. Harildo já tem 70 anos! Tem aquele peso, aquela coisa ranzinza, carrancuda – que é o que ele vende. As pessoas que se aproximam dele, principalmente alunos, percebem que por detrás daquilo ali, escondidas, existem várias e várias facetas. Fora o conhecimento que ele tem, a propriedade sobre teatro, cinema, literatura, enfim.

R.L.: Feito esse estudo de mesa, você encarou o que no processo?

D.F.: Bom, quando terminou o estudo de mesa, a gente partiu pra seguir o cronograma de ensaios, de construção das cenas. Muito embora ele tenha dito que era pra gente memorizar aos poucos, unidade I, unidade II, já havíamos memorizado todo o texto. Antes de começar as aulas, a gente se encontrava no pátio pra passar as cenas, antes que ele chegasse. Um dia ele pegou a gente no flagrante! E nos olhou e...

R.L.: Pobres coitados! Fuzilou vocês, não é?

D.F.: Passou direto pra sala e não disse nada. Aí a gente começou pra valer. Quando começou, confesso que relaxei um pouco mais, porque gostei muito de ir pra cena depois de tanta angústia. “Pronto, agora vai começar o processo!” Quando chegou na segunda parte desse processo de cena, a dificuldade começou a ser minha porque estava muito ansioso, o texto estava sendo todo metralhado, estava muito duro, enfim. Aí ele começou a pegar no meu pé. Já Eliana começou a relaxar, começou a dominar a cena de uma maneira diferente. Depois que acabava o ensaio, eu queria muito perguntar. Ele dizia assim: “Não, já chega! Você não tem que me perguntar nada! Vá pra casa. Amanhã a gente vai conversar”. E amanhã a gente nunca conversava – a verdade é essa. Ele não dava espaço para que isso acontecesse. E quando eu forçava, dizia assim: “Não, não e não!” E ia embora! E a gente ficava assim, um olhando pra cara do outro: “e aí?”.

R.L.: As primeiras vezes em que isso aconteceu, hein?

D.F.: Foram terríveis.

R.L.: Foi desconcertante.

D.F.: Depois a gente se acostumou com esse processo. A gente já sabia. O que chamou a atenção dele foi o seguinte: Terminávamos o ensaio do primeiro ato e ele ficava calado, não dizia nada. Nós não parávamos: já emendávamos com o segundo ato, porque já estávamos memorizados. Ele já sabia, na verdade, que a gente já tinha memorizado tudo e deixava, só pra ver. Então, resumindo: adiantamos o cronograma em quase três semanas. Quando chegou ao finalzinho da segunda semana, já tínhamos passado o espetáculo todo.

R.L.: Vocês dois imprimiram um ritmo mais acelerado ao trabalho.

D.F.: E ele gostou muito disso, porque disse assim: “Conseguimos algo que a maioria dos espetáculos aqui na Bahia não consegue. Porque duas semanas antes o espetáculo está pronto. Só precisamos agora afinar, refinar o trabalho de vocês”. E aí que começou o “vamo ver”. Porque Harildo é surpreendente. Quando você pensa que é aquilo mesmo, ele vai refinando, vai lapidando cada vez mais, trazendo coisas novas. Eu me perguntava: por que ele não me disse isso no início? Depois que a gente estava perto da estréia, ele comentou: “O espetáculo vai crescer mais, muito mais até o final da temporada. Mas vocês estão bem e eu estou gostando muito do espetáculo”. Duas semanas antes, estava tudo pronto e ele começou a lapidar, a burilar. Ao invés de ficar mais furioso no processo grosso, que era de montar a cena, de marcação, de erro, ficou mais furioso na lapidação, no refinamento da interpretação. Do tipo: “Não! Tem que ter calma, você tem que respirar nesse momento. Pelo amor de Deus, respire! Eu quero silêncio”.

R.L.: Você percebia nele, então, uma intensidade no comportamento, na atitude, porque estava muito comprometido e estimulado pelo patamar que atingiram. Aí ficava cobrando coisas.

D.F.: Ele se surpreendeu no processo, porque adiantamos muito o cronograma e não demos muito trabalho pra ele, na verdade. Depois que acabou, perguntei: “Professor, conosco foi diferente por quê?” E ele: “Mas quem disse a você que foi diferente? Não, vocês não me deram trabalho nenhum, são atores, vêm de casa prontos e não posso fazer nada. A única coisa que podia fazer era tentar levantar um pouquinho mais, ajustar mais as cenas, a interpretação de vocês”. Então, foi aquela coisa de dar o braço a torcer – que é muito difícil. Já no finalzinho do processo, na hora de estreiar, ele disse assim: “Vou dar o braço a torcer pra vocês dois. Também é fácil trabalhar com elenco pequeno. Mas vocês estão muito bem e o espetáculo vai fechar a minha trajetória na Escola com chave de ouro”. Falou de mim: “Você

é muito bom; não precisa mostrar que é muito bom. Esqueça essa história de querer mostrar que é bom. Vamos estrear. Está pronto. Eu só quero silêncio”.

R.L.: Durante a atuação?

D.F.: Ele falava: “Vocês não estão entendendo o silêncio que o Plínio pede”. Por incrível que pareça, nesses anos todos – porque não terminei em oito semestres, levei oito anos na faculdade por conta do meu trabalho. Aquilo que você aprende na teoria com Stanislavski, sobre trabalho interno, sobre pausas psicológicas, aquela coisa toda, demora muito pra você aprender de verdade.

R.L.: Demora pra você se apropriar realmente disso.

D.F.: Porque é muito fácil nos calarmos naquele momento e achar que aquilo ali é uma pausa psicológica, que aquilo ali é um silêncio. Ele disse: “O que está aprendendo aqui é com relação ao por que desse silêncio. Na verdade esse silêncio se estabelece a partir de uma vertente. A vertente da verdade que a personagem pede naquele momento. É aquilo que você sente. Por isso que é necessário que você sinta o silêncio. Ele não pode ser forçado, tem que vir naturalmente. Que é o que a gente faz no dia a dia”.

R.L.: Sim, é verdade. Pois bem, eu vi esse espetáculo, Dado. Eu assisti.

D.F.: Ah, meu deus, é mesmo!

R.L.: Eu vi, no Martim Gonçalves. E concordo com tudo isso que está sendo afirmado, porque ficou um trabalho bom. Eu lembro da noite em que vi o espetáculo.

D.F.: Estou me lembrando agora: você foi até falar comigo no camarim, falar com a gente lá e tal.

R.L.: É. Estava junto de um outro professor da Escola, que sentou junto a mim na platéia – uma coincidência. Quando acabou, comentávamos como foi bonito a última direção de Harildo no curso ter aquela qualidade. A gente estava muito feliz por vocês dois. Com ela não tinha tido nenhuma relação pedagógica, absolutamente nenhuma; com você tinha tido alguma coisa, mesmo superficial, mas tinha tido, e fiquei realmente contente. Não lembro de ter conversado sobre isso com Harildo por ali, mas agora mais recentemente, por conta da minha pesquisa, ele falou alguma coisa sobre esse processo. E muita coisa que você está relatando coincide realmente. Essa questão, por exemplo, da aplicação de vocês dois, de terem conseguido imprimir um ritmo que garantiu a ele um espaço maior de lapidação – que ele não esperava que houvesse com aquela tranquilidade, naquele processo. Enfim.

D.F.: Harildo tem uma simplicidade no modo de dirigir, de conduzir, e entende que já que você está fazendo Desempenho de Papéis, fazendo Interpretação Teatral, o foco tem que ser

você. Acredito que teve muita dificuldade com o elenco das outras montagens, por serem elencos grandes.

R.L.: Sim, diferente da situação com vocês.

D.F.: Sim, diferente. Pense bem, é a peça de formatura. Pra todos os efeitos, você está chegando ao final de um processo, fechando um ciclo. A partir dali você é um ator profissional, tem um curso superior em Interpretação Teatral.

R.L.: Aos meus olhos, você concluiu bem sua graduação de Interpretação. Nós que sentávamos ali pra ver a peça éramos forçados a prestar atenção no desempenho de vocês, realmente, porque eram vocês dois ali. E cada um, não fazendo 300 personagens; cada um defendendo um personagem, com características muito bem recortadas, com uma situação de enredo, de entrecho, de história muito clara, enfim. Então, realmente, achei muito acertada aquela escolha. Quem conferiu aquela temporada, via vocês dois realmente.

D.F.: Além disso, o público era obrigado a prestar atenção naquela história que se desenvolvia ali. Só que a preocupação de Harildo era justamente essa. Ele pontuou: “Se não for bem feito, fica enfadonho, o público fica cansado. Então o que precisam é preencher a personagem de vocês e defendê-los até o fim, com alma”. E assim, a cada momento, íamos avançando. Menos de uma semana antes, acho que a gente encontrou o tom.

R.L.: Depois da estréia, ele marcava momentos de ensaio com vocês pra alterar coisas?

D.F.: De jeito nenhum! De forma nenhuma! Na metodologia dele, depois de estreado, o espetáculo é do ator, não mais do diretor. A não ser que ocorram coisas que interfiram diretamente no processo de direção dele. Na quarta apresentação ele me chamou no camarim e disse: “Olhe, deixe de ser moleque! Zé não chora naquela cena! Zé não se prostitui dessa forma. Zé não fica pegando na cueca dessa forma. Você está provocando riso, você está se vendendo pra platéia”.

R.L.: Recriminando você.

D.F.: Na outra apresentação, perguntei: E aí, mestre? Respondeu, lacônico: “Está melhor”.

R.L.: Ah, então havia sim uma vigilância dele. As apresentações aconteciam...

D.F.: Ele assistia todas.

R.L.: Quando as récitas acabavam, ele chegava...

D.F.: Não, não. Quando acaba a apresentação, a primeira coisa que Harildo faz é ir embora. Ele não quer ver ninguém. Ele vai embora.

R.L.: Mas ele vê, ele assiste?

D.F.: Assiste, inclusive faz questão de ser visto. Ele não senta na platéia. Ficava naquele corredorzinho, encostado assim, olhando a gente fazendo. Porque sabia que, especificamente

naquela direção, ali naquela diagonal, aconteciam muitas marcas onde a gente olhava pra lá, onde a gente se posicionava pra lá. Até nisso ele pensou!

R.L.: Ele se posicionava justamente nesse ângulo!

D.F.: A maioria dos espetáculos ele assistia e ia embora. Não dava *feedback* nenhum. O mais legal que aconteceu nesse sentido de reconhecimento dele foi na semana antes de estrear. A gente não tinha conseguido o tom que ele queria e, num belo dia, a cena final rolou. Tinha uma cena onde fazia uma janela brechtiana, ia pra frente do palco e falava com a platéia. Ele sempre pediu aquilo e nunca conseguia fazer. Por resistência. Achava que aquilo não estava legal, que não ia ficar legal. Enfim, ator é assim. Estava com muita resistência e ele batendo muito nessa tecla, muito incisivo. E entrou de sola algumas vezes nessa minha resistência. Tentou destruir de qualquer forma essa minha resistência e conseguiu. No dia em que ele conseguiu e eu consegui, fizemos, mudamos. Quando terminou, Harildo estava completamente vermelho, emocionado, chorando e batendo palma. No processo todo nunca demonstrou esse envolvimento. Quando terminou, foi aquele longo silêncio. Ele enxugou as lágrimas, levantou e disse “Parabéns”.

R.L.: Ele não escondeu essa emoção.

D.F.: Naquele momento ele assumiu. Foi muito surpreendente, porque a gente nunca esperava o mestre, aquele mito, se desvendando daquela forma. Foi muito emocionante aquele momento em que a gente ficou uns longos dois minutos em silêncio, ele enxugando as lágrimas e dizendo: “Perfeito. Vocês chegaram. E é muito lindo ver o ator chegar no ponto certo. É emocionante”.

R.L.: Como vocês se despediram desse processo todo? Houve alguma reunião pra avaliar, alguma coisa dessa ordem?

D.F.: A gente pensou em fazer uma homenagem, mas como já tava sacando que a gente ia fazer alguma coisa, na última apresentação, no meio do espetáculo, ele foi embora. Ele é completamente avesso a essas manifestações de carinho. A gente comprou flores, mas não teve como dar pra ele, no palco.

R.F.: Hoje em dia, passado aquele processo, você utiliza conscientemente coisas que aprendeu com ele no seu trabalho?

D.F.: Sem dúvida. Nesses poucos meses que a gente lida com Harildo, não esquece jamais o entendimento do que é fazer um trabalho de interpretação realista/naturalista. É um processo muito simples e muito pessoal. Cada um tem o seu. Ele me ensinou como potencializar a minha força, a minha presença cênica por meio da respiração. Esse trabalho foi muito importante pra mim, não só porque foi minha peça de formatura, mas foi um dos meus

melhores trabalhos, senão o melhor, por conta de eu ter uma direção eficiente, que não estava preocupada com o espetáculo, estava preocupada com a atuação. Ele também ensinou pra gente o que é protagonizar um espetáculo. Protagonizar não é somente estar no papel principal, mas é personificar a alma do autor. Pra mim foi muito importante esse espetáculo, tanto que muita gente disse assim: “Não sabia o quanto você era bom!”.

R.L.: Pessoas surpresas com seu desempenho. Pessoas que estavam ali o tempo inteiro.

D.F.: O tempo inteiro e não sabiam... Porque isso é muito difícil de fazer, não é fácil realmente. Mas é porque também Harildo é muito bom, consegue extrair isso da gente.

R.L.: Inclusive lembrei de uma coisa agora. Com esse seu desempenho, você foi indicado ao Braskem, que é o prêmio de referência aqui, uma referência muito forte na cidade. As pessoas associam as indicações e principalmente as premiações do Braskem a algo que legitima. E você foi um dos indicados de 2009.

D.F.: Foi muito importante pra mim, no sentido do reconhecimento. Um trabalho que foi sendo feito de aplicação, de vontade, de dedicação, sabe? Fiquei muito surpreso. No momento em que anunciaram que ele ganhou o prêmio de melhor ator, estava na mesma fileira que eu. Ele levantou, olhou pra mim, e a primeira pessoa que veio abraçar fui eu. Chorei muito, fiquei muito emocionado. Anunciaram o prêmio, ele levantou, respirou, olhou pra mim, pediu licença às pessoas, foi passando, apertou a minha mão, me abraçou e disse: “Parabéns”. E aí saiu e foi cumprimentar todos os outros indicados que estavam lá na platéia. Mas o primeiro abraço foi meu! *Quando as Máquinas Param* foi realmente um divisor de águas, não por conta da indicação ao Braskem, e sim pelo trabalho que fiz ali. Aquilo pode se transformar num trabalho de ator muito mais refinado, muito mais rebuscado. Posso ir pra outras estéticas teatrais mais à vontade, porque comecei dali. Quando tomei o curso aqui em Salvador com um russo, Tepliakov, discípulo de Stanislavski, ele disse que era impressionante que uma academia superior de teatro ainda considerasse como pedra fundamental aqueles três livros de Stanislavski. Ele me recomendou pesquisar um livro, acho que é *Dois em Um*, que está em espanhol. Perguntei pra Harildo: “Mestre, o que foi que o senhor achou do curso?” Ele então: “Tudo bem, ele é russo. Ele foi aluno de Stanislavski? Foi. Mas não encare como realidade absoluta. Stanislavski, ele se recria, revive a cada momento, em cada parte do mundo, aqui, na Índia, no Japão, seja onde for. Agora, eu não gastaria esse dinheiro – com aquele sarcasmo que ele tem – pra poder fazer um curso desses”.

ANEXO M – Entrevista N° 13

Eliana Oliveira

Roberto Lúcio: Entrevista com Eliana Conceição, na casa dela no Canela, dia 10 de junho de 2010, às 15h53min. Eliana, muito obrigado por essa entrevista. Você vai começar me falando sobre quando, onde e como você conheceu Harildo.

Eliana Conceição: Nossa! Onde? Na Escola de Teatro. Quando? Tinha 17 anos quando comecei a fazer oficina de teatro. Foi justamente nesse ambiente que vim conhecê-lo. Nesse período não tinha contato com ele. Contato mesmo com Harildo tive justamente no ano passado, com a disciplina.

R.L.: No fim da sua graduação?

E.C.: Exatamente.

R.L.: Quando viu Harildo, nas primeiras vezes, sabia que ele era Harildo Déda?

E.C.: Já sabia da importância de Harildo Déda no cenário artístico do teatro baiano, já tinha assistido coisas dele na televisão, no cinema, essas coisas. Sou muito tímida, então, na Escola de Teatro ficava meio na minha, porque pra gente que está entrando na faculdade, que conhece e sabe da importância dele, ele é quase um deus.

R.L.: Pois é, Harildo é muito mitificado, não é?

E.C.: Exatamente.

R.L.: Principalmente ali dentro da Escola de Teatro. Ele participou da sua banca de Interpretação no vestibular?

E.C.: Participou sim. Depois disso, achava que ia me formar e não ter esse contato com Harildo. Fiquei muito feliz e surpresa quando soube que seria com ele a minha graduação.

R.L.: Você só teve a confirmação disso realmente no final do seu curso?

E.C.: Exatamente. Porque houve aquela modificação no currículo da gente. Mas, de repente, surgiu o nome de Harildo. E aí fiquei sabendo que seria o último trabalho dele.

R.L.: Antes da aposentadoria na UFBA.

E.C.: Então, pensei: Nossa! E foi um privilégio, sabe? Um privilégio enorme!

R.L.: É verdade, essa montagem de conclusão foi da última turma do currículo remanescente e foi a última direção de Harildo pra uma turma de Interpretação. Isso é histórico! Você faz parte da história da Escola de Teatro.

E.C.: Com muito prazer!

R.L.: De que ano a que ano você fez a Escola de Teatro?

E.C.: Entrei em 2002.

R.L.: E conseguiu concluir quando?

E.C.: Agora em 2009.

R.L.: Então você demorou mais que o previsto pra um aluno regular.

E.C.: Muito mais, é. Nossa turma, nós nos deparamos com duas greves durante o percurso. Fiquei afastada da faculdade durante um ano e meio. Tive que me afastar. Passei num concurso: sou militar. É, eu sou militar! Tive que ficar um ano naquela coisa quase que aquartelada, pra aprender, ser doutrinada, adestrada. Quando retornei, já tinha passado um ano e meio. Aí comecei a me adaptar novamente à correria da faculdade. Agora, que já estava trabalhando como militar, tive que pegar poucas disciplinas e meu curso foi sendo arrastado, arrastado. Poderia ter feito antes essa disciplina. Mas disse: “Não, vou deixar para o final. Quero ficar livre só para a peça”.

R.L.: Dado Ferreira é seu colega e contracenou com você nessa montagem de conclusão. Evidentemente, não foram só vocês dois nessa turma desde o começo, não é?

E.C.: Não, éramos vinte.

R.L.: Essas outras dezoito pessoas concluíram antes de vocês?

E.C.: Todos.

R.L.: Restaram vocês dois regularmente matriculados nessa turma. Aí ficou aquela coisa enalacrada ali no funcionamento da Escola.

E.C.: “O que a gente faz pelos dois? Como é que faz?” E aí, entrou Harildo.

R.L.: Quando você foi avisada, era ainda 2008 ou já era 2009?

E.C.: No final de 2008 a gente ficou sabendo.

R.L.: Isso sem saber de texto, de personagem, só sabendo que seria com ele.

E.C.: Quem me falou do texto foi o Dado. Naquele mesmo ano estava em cartaz *Barrela*. Conheci o pessoal de *Barrela* e já tinha feito uma cena de *Abajur Lilás*, também na Escola de Teatro.

R.L.: Do Plínio Marcos também.

E.C.: Na Escola de Teatro sempre ouvia as pessoas relacionarem Harildo a Shakespeare. De repente ele pega um autor brasileiro. Acredito que deve ser uma paixão. Ele deve gostar muito pra, justamente, escolher esse texto desse autor.

R.L.: Você soube pelo seu colega que seria mesmo Harildo, estava avisada da dramaturgia em questão, e, em algum momento de 2009, vocês começam o processo.

E.C.: O primeiro contato foi mais ou menos depois do Carnaval, ali mesmo no pátio, ele conversou comigo, conversou com o Dado, falou do texto, fizemos nossas cópias, viemos pra casa, depois nos encontramos de novo.

R.L.: Num primeiro encontro vocês já tinham o texto?

E.C.: Ele falou que já tinha lá na xérox pra gente. Como eram somente dois atores, ele já tinha programado mais ou menos na cabeça dele quanto tempo precisaríamos para ensaio. Então pediu pra gente ficar estudando em casa, pra depois a gente se encontrar. Foi assim mesmo que aconteceu: entre abril e maio a gente começou mesmo a ensaiar.

R.L.: Houve um hiato desse primeiro encontro...

E.C.: Isso, até começar a ensaiar. A parte que mais demorou foi a leitura de mesa.

R.L.: De quando receberam o texto para esse momento efetivo de começar, a orientação era que memorizassem as falas?

E.C.: Não, ele não pediu pra gente memorizar. Não, de jeito nenhum. Ele pedia pra gente começar a estudar pra se familiarizar com o texto mesmo, com a idéia do texto, que são duas pessoas jovens, num período bem antes do nosso. O rapaz está desempregado. As mulheres naquela época não trabalhavam e ainda engravidavam. Então, ele não deu pressa pra gente, sabe? Acredito que por experiência, viu que daria pra trabalhar num determinado espaço de tempo e, pra não ficar aquela coisa cansativa, disse: “Pegue o texto, estude, leia em casa. Não memorize!” Demos uma parada de três a quatro semanas, depois começamos a pegar. Tanto que na leitura ele sempre dizia: “Não memorizem agora”.

R.L.: Você dizia agora a pouco que a demora maior foi no estudo do texto. Fazendo o quê?

E.C.: Bem, nos reuníamos e, sentados, começávamos a ler e sentir o texto, a idéia daquela situação, a idéia de Plínio Marcos. Conversávamos sobre quem eram aquelas pessoas, por que falavam daquela maneira, quais eram as intenções de cada um. Essas leituras eram a princípio sem indicação nenhuma de Harildo. Aos poucos ele ia indicando, sinalizando, dizendo: “Olha, é assim. Tenta mais ou menos assim”. Deixava a gente ir mesmo descobrindo esse jeito de falar, a intenção e o sentimento desses personagens. Foi por isso que esse foi o tempo que mais demorou.

R.L.: A cada vez que sentavam pra esse estudo de mesa, se lia todo o texto?

E.C.: Não. Foi tudo fragmentado. Em três encontros fizemos a leitura completa. Depois foi fragmentando. Esses fragmentos da leitura iam sendo intercalados com alguma marcação.

R.L.: Então teve um período intermediário também? Ainda com o texto na mão e com algum movimento?

E.C.: Isso. Ele não gostava muito da idéia do texto ainda assim na mão. Então ele falava: de tal dia a tal dia é da página tal até a página tal.

R.L.: Teve um cronograma de ensaios, a partir do estudo do texto?

E.C.: Exatamente. Como sabíamos que iríamos estudar, digamos a primeira cena, então a gente memorizava esse pedaço do texto pra chegar lá e só fazer a marcação. No ensaio a gente ia enxugar, enxugar, enxugar. Se tivesse bacana, passávamos pra outra etapa, sem retornar ao que tínhamos feito anteriormente.

R.L.: Juntando as partes, já num estágio avançado. Antes, ficavam sentados trabalhando o texto. Esse foi o momento mais demorado?

E.C.: Foi o mais demorado.

R.L.: Por que conversavam muito? Por que liam sempre todo o texto? Como era preenchido esse tempo?

E.C.: Não foram muitas vezes que lemos o texto todo. Começamos a ler alguns fragmentos. Depois a gente conversava a respeito. No encontro seguinte já se pensava numa marcação. Aí a gente lia e já levantava pra fazer a marcaçãozinha. Aí já se tinha mais ou menos uma idéia de como seria. Depois que tínhamos lido todo o texto fragmentado, íamos juntando o que a gente leu, com o corpo, marcando a cena.

R.L.: Nesse estudo do texto, qual era a atitude de Harildo? Ele era econômico? Conversava muito?

E.C.: Olha, ele é muito observador. Muito observador mesmo. Não gosta muito de interferir no momento em que a gente está fazendo, não. Depois é que vai, anota num papelzinho e entrega.

R.L.: Ah, é por escrito?

E.C.: Isso.

R.L.: Não sabia. É um procedimento dele, então.

E.C.: Vai lá, entrega e você vai ler. Tudo que não gostou entrega ali na sua mãozinha, no papelzinho. Ele conversava muito sobre as outras questões, de figurino, de música, da paixão pelo futebol, pois o personagem masculino é louco por futebol, é corintiano. Ele conversava, trazia referências do período em que era mais moço.

R.L.: Ele, Harildo?

E.C.: Sim. Ele falava de coisas daquele período, de gírias que estavam escritas no texto, as referências de música. Ele já adiantava algumas coisas. Logo no início não era muito longo, não. Pelo menos com a gente ele não fazia essa exaustão desnecessária. Então, quando a gente passava, lia, passava duas, três vezes e pronto, independente de como tivesse ficado. Diante disso, ele fazia as anotações e entregava pra gente.

R.L.: E tratava de encerrar o encontro?

E.C.: Pra não ficar uma coisa desgastante, eu acredito. Quando o elenco é pequeno, talvez não funcione, porque chega uma hora mesmo que não vai rolar.

R.L.: Esse talvez seu é porque ele não chegava a verbalizar isso? Ele dizia: “Olhe, eu vou encerrar isso aqui pra não exaurir?”.

E.C.: Ele ficava muito à vontade e dizia: “Não, não! Vamos embora. Vamos almoçar. Tô com fome”.

R.L.: Ele não esclarecia pedagogicamente. Não tinha isso, não?

E.C.: Não. Lembro que o Dado, muitas vezes, tinha muitas questões dele, enquanto ator, que queria discutir e Harildo ficava: “Menino! Ah, esse menino!” E saía. Então, ficávamos eu e Dado, sozinhos. Ele é muito perfeccionista e ficava naquela angústia. Eu sou mais tranquila. Dizia assim: “Calma, Dado. Calma! Confie em Harildo. Quando Harildo não fala nada é porque deu tudo certo”. Quando não dava certo, a gente recebia os bilhetinhos. Fora isso, ele sempre deixou a gente muito tranquilo, muito tranquilo mesmo.

R.L.: Esses bilhetinhos, afinal de contas, tocavam na relação dos atores com as personagens ou era uma coisa mais técnica, como recomendações sobre o uso da voz, o desenho do movimento?

E.C.: Era mais técnico. Na questão da construção mesmo do personagem ele interferia muito pouco. Acho que era pra gente se descobrir mesmo. Ele costumava até dizer que confiava muito na gente, que estava tranquilo. Mesmo no início, dizia assim: “Estou vendo que está verde ainda, mas vai acontecer”. Ele não interferia muito, acredito que pela experiência, porque sabia que a gente ia chegar onde queria. Acredito que chegamos. Talvez seja até a metodologia dele, de não interferir muito. Ele deixa o ator ir descobrindo, ir descobrindo. Até porque, quando não gostava nada, quando não estava satisfeito, era visível.

R.L.: Era nas expressões ou ele verbalizava?

E.C.: Ele não costumava verbalizar. Era muito de reclamar: “Não! Não é isso!” Sabe? Mas não é do tipo que chegava e dizia: “Não, eu quero assim!” Isso não. A gente via quando saía tranquilo e quando saía chateado, porque não tinha rendido satisfatoriamente ou porque a gente estava indo por outro lado. Lembro que falava muito pra gente: “Menos! Menos!” Quando a gente chegava com muita emoção, ele dizia: “Gente, isso não é teatro! Isso não é teatro!” Aquele rostinho modificava, as feições dele fechavam, fechava o tempo pra ele. Mas não chegava pra dizer: “Quero que você faça assim assado”. Ele deixava bem à vontade, porque éramos somente dois atores.

R.L.: A relação de trabalho não passou só pelo discursivo. Nas feições do Harildo vocês viam muito retorno. Nessa convivência ele garantiu espaço de participação? Vocês podiam, por exemplo, dizer coisas que estavam sentindo, pensando? Tinha isso?

E.C.: Tinha, tinha sim.

R.L.: Era uma pessoa que estimulava a participação?

E.C.: Sim e até no momento em que ele estava precisando de um auxiliar, foi um colega da gente que foi.

R.L.: Interessante você falar nisso: pessoas que ele agregou ao processo.

E.C.: Foi somente um rapaz, no finalzinho mesmo, pra ficar ali anotando algumas coisas ou observando, enquanto ele tivesse indicando algo pra gente. Mas ele não costumava ouvir, não costumava se influenciar pelo que essa pessoa dizia, não. Mas esse rapaz ficou um tempinho, já mais da metade pro final.

R.L.: Como uma segunda fase já, do trabalho?

E.C.: Isso, exato.

R.L.: Era mais uma pessoa pra prestar assistência no sentido mais clássico do termo, tipo anotar, registrar coisas. Quem era essa pessoa?

E.C.: Uendel. Uendel Damasceno.

R.L.: Não tive essa informação pelo Dado, quando conversei com ele. Eu não sabia.

E.C.: E foi o próprio Dado que indicou!

R.L.: Ele não tocou nesse assunto comigo e também não perguntei. E os outros criadores? Como é que ficava a participação dessa equipe?

E.C.: Bem, fizemos um ensaio de luz para Tudella. Acredito que ele já estava conversando com Harildo, tanto quanto Maurício Pedrosa, e o nosso contato com o Tudella já foi mesmo perto da fase de montar o espetáculo no teatro.

R.L.: Tudella assinando iluminação e Maurício Pedrosa o cenário. E aquele figurino?

E.C.: Foi a gente mesmo.

R.L.: Vocês e Harildo? Uma decisão de vocês?

E.C.: Isso. Ele dizia mais ou menos o que era a roupa, como era essa pessoa, o que ele via na cabecinha dele. Aí trazíamos algumas coisas e ele aprovava ou não.

R.L.: E aqueles objetos todos? Vocês também providenciaram?

E.C.: Nós também.

R.L.: Como foi o processo mesmo de montagem? Estou me referindo à produção agora. Harildo teve participação nisso?

E.C.: Ele queria ver. Já no finalzinho dos ensaios, ele queria ver as panelas, os pratos, os talheres, a toalha de mesa, o forro da cama. Ele e Maurício Pedrosa também, pra ver se funcionaria ou não. Com Maurício foi mais pro final do processo. Com Harildo, à medida que fui comprando, ia mostrando e ele ia aprovando ou não.

R.L.: Como era essa parte de preparação corporal, aquecimento vocal, todo esse entorno que fica no trabalho de interpretação? Harildo cuidava diretamente disso?

E.C.: Não. Você já está no final do processo, então cada um que aqueça do seu jeito, cada um que trabalhe a sua voz do seu jeito. Ele não interferia nisso.

R.L.: Então, a ênfase recaía mesmo sobre compor aqueles personagens e como dizer isso em relação ao texto, fazer aquele texto acontecer?

E.C.: É.

R.L.: Em algum momento aconteceu alguma explanação do Harildo sobre Plínio Marcos?

E.C.: Não.

R.L.: Ele foi direto ao assunto: a relação com o texto e as personagens.

E.C.: Nós conversávamos muito antes de irmos ensaiar. Conversávamos sobre vários assuntos. Acredito que falamos algumas vezes sobre teoria, dramaturgia, mas de uma forma muito livre. Sobre Plínio Marcos, sobre o trabalho, sobre outras montagens, mas tudo muito...

R.L.: Numa informalidade. E ele meio que contando “causos”, como uma conversa.

E.C.: Funcionava muito dessa forma. Até a questão de algumas indicações aparecia mais na conversa, às vezes ali mesmo no pátio da Escola de Teatro. Quando subíamos, era pra ensaiar. Depois ele ia embora e ficávamos eu e Dado, pra conversar. Harildo saía depois dos ensaios: “Não, não. Por hoje está bom. Até amanhã. Tchau!” Quando tinha alguma coisa pra falar, falava rapidinho, fazia um gesto de “amanhã a gente conversa” e ia embora.

R.L.: O que foi que aconteceu depois dessa etapa de estudo de texto? O que veio logo a seguir?

E.C.: Depois que a gente levantou a marcação, aí, de fato, houve a memorização do texto.

R.L.: Ele passou a pedir mesmo isso, a solicitar o texto memorizado?

E.C.: Exatamente.

R.L.: Foi dado um prazo a vocês pra isso ou não?

E.C.: Não. Quando ele fez esse cronograma que teve que ser reajustado depois, disse: “Olhe, de tal dia a tal dia, essas cenas”. A gente já sabia que tinha que memorizar. Ele nunca pressionou, não.

R.L.: Vocês se guiaram por uma divisão do texto. Essa divisão de texto foi feita por Harildo?

E.C.: Foi por Harildo. Quando chegou com a divisão, já tinha tudo, as datas, tudo certinho. Inclusive a estréia.

R.L.: Você afirmou agora a pouco assim: “Esse cronograma teve que ser revisto”. Por quê?

E.C.: Por causa da gente. Marcas em que a gente emperrava, coisas que a gente não conseguia fazer satisfatoriamente. Algumas cenas tiveram que ser batidas mais vezes, enquanto que em outras a gente deslanchou.

R.L.: O ritmo de vocês que determinou. Mas teve um comentário do Dado que achei significativo. Ele disse que vocês dois deixaram Harildo satisfeito porque tinham antecipado o cronograma.

E.C.: Muito. Quando faltavam duas semanas para a estréia, nós já tínhamos passado a peça inteira. Nas últimas semanas tivemos, digamos assim, três ensaios bônus, de passar a peça inteira. O próprio Harildo disse: “Não precisa passar de novo”. Porque já estava bacana, já estava num ponto que ele achava legal. A gente passava uma vez e ele: “Não, não precisa. Vamos passar então só uma cena”.

R.L.: Essa fase do movimento, do desenho, já era dentro do Teatro Martim Gonçalves?

E.C.: Não, foi tudo feito na sala. A peça em si ficou pronta dentro da sala de aula, entendeu?

R.L.: Era sempre a mesma sala?

E.C.: Sim. Até porque a cama ficava já nessa sala, era pesada, não podia deslocar. A gente já deixava lá os objetos.

R.L.: Então, só pra estrear mesmo é que foram pro teatro?

E.C.: Isso. Por causa da luz, pra conhecer o cenário.

R.L.: Você lembra de quanto tempo foi esse período?

E.C.: Acho que uma semana. Foram três ou quatro encontros no teatro mesmo, não foi muita coisa, não.

R.L.: E como é que Harildo se comportava nessa etapa final, pra estrear? Ele insistia em ter um momento com vocês pra ensaiar ou era só técnico mesmo, tipo “monta luz”, como era?

E.C.: Não tinha ensaio, não. Era técnico.

R.L.: Todo o investimento na interpretação foi dado nessa sala?

E.C.: Quando a gente foi pro teatro já estava tudo pronto.

R.L.: Agora entendi melhor isso. Então foi esse processo de trabalhar a interpretação que vocês conseguiram adiantar?

E.C.: Exatamente.

R.L.: Aí tiveram um período de passar corrido. O espetáculo ganhou um colorido, um ritmo e uma atmosfera. Eu vi esse espetáculo.

E.C.: Você gostou?

R.L.: Gostei. Inclusive quero lhe dizer o seguinte: no ano anterior Harildo tinha dirigido *A Ilha das Cabras*. Não gostei tanto do resultado. Mas já com vocês saí feliz, contente. Achei a escolha do texto muito boa para quem estava concluindo um curso de Interpretação. Eram dois bons personagens: pra quem sentava e assistia à peça era impossível não prestar atenção em vocês. Entende isso? Porque eram dois personagens bons, um texto realista que trazia uma atmosfera muito significativa pra nós brasileiros. Um processo de identificação era estabelecido, entendeu? Vocês dois ficaram muito em evidência. Isso achei muito correto na montagem, por ser uma conclusão de Interpretação.

E.C.: Pois é. E aí vem a grande generosidade de Harildo. Ele talvez estivesse muito mais preocupado em deixar esse momento pra gente do que fazer um trabalho onde as pessoas dissessem: Nossa!

R.L.: O dedo do encenador!

E.C.: Exatamente. Porque ele deixava a gente muito, muito à vontade. Foram poucas as vezes em que interferiu na criação do personagem. Ele dizia: “Vocês conseguem; vocês conseguem”.

R.L.: Como ele lidava com o texto do Plínio? Pedia que respeitassem o texto na íntegra? Teve corte?

E.C.: O texto foi feito na íntegra. Não teve corte, não.

R.L.: Ele cobrava uma atenção ao texto, às falas?

E.C.: Sim. O texto faz referência, em alguns momentos, a coisas que aconteciam naquela época, a pessoas daquela época. A gente não sabia quem era. Ele fazia questão de explicar, fazia questão que a gente não passasse batido nas intenções. Dado ainda tem o pai, que viveu muito esse momento e era uma pessoa muito intensa. Ele sabia de algumas expressões, conhecia algumas coisas que estavam ali no texto.

R.L.: Ele se socorreu com o pai.

E.C.: Não conheço muito a música de Roberto Carlos, então Dado trouxe essas músicas através do pai.

R.L.: E Harildo vestiu a camisa?

E.C.: Claro, ele concordando e também trazendo algumas músicas. Quem sugeriu Roberto Carlos foi Harildo. Dado vinha trazendo as músicas e Harildo dizendo: “Essa não. Essa fica. Nesse momento quero essa música”. Nessa hora não me envolvi porque não conhecia muita coisa de Roberto Carlos, mas o Dado e o Harildo sim. Ele quis essa questão de ser fiel ao texto, da “pelada”, das expressões que o cara fala, do “baba” lá de fora dos meninos, tinha que

ser tudo do jeitinho que tava no texto porque, apesar da peça estar sendo apresentada em 2009, o texto era bem mais antigo.

R.L.: Anos 60.

E.C.: Porque começa com Harildo falando: “Essa peça se passa em... Mas poderia se passar em...”.

R.L.: Aquele áudio que foi gravado com a voz dele.

E.C.: Ele quis ser fiel a todas as expressões da época, ao figurino da época, às músicas da época, tudo, até no cenário – a geladeira, o fogão.

R.L.: Eram móveis daquele período, é verdade. E como era Harildo conduzindo a relação de vocês com os elementos? Iluminação, figurino, cenário, adereços, objetos de cena – tudo isso ficou meio pra o final?

E.C.: Não. Quando a gente já tinha passado do período de leitura de mesa, fomos fazendo a leitura fragmentada. Dessa leitura vieram as marcas fragmentadas também, porque a gente ensaiava de tal parte a tal parte. Memorizava e ia fazendo a marcação. Aí ele ia inserindo os elementos de cena: as panelas, o fogão, a cama, o prato de comida, a máquina de costura. Quando sentávamos pra fazer a marcação, os elementos já tinham que estar lá.

R.L.: Ah, não era mímica de nada, não.

E.C.: Não. Porque ele não gostava.

R.L.: Ele preferia que estivesse tudo ali. O negócio era o realismo mesmo, como base da interpretação. E a memória que tenho do espetáculo é essa mesmo.

E.C.: É, tinha comida mesmo na panela. Tinha água mesmo caindo da torneira, sabão mesmo, as coisas.

R.L.: Eu lembro de você na pia.

E.C.: O saco que a mãe dela dá, com um monte de comida. Nos ensaios, tudo estava lá.

R.L.: E como era esse trabalho com voz, com movimento? Como ele conduzia isso nos ensaios?

E.C.: Não, era tudo no conjunto: “Faz!” E ali ele ia falando, sinalizando com os bilhetinhos o que achava que a gente devia mexer ou não.

R.L.: Harildo falava de referências teóricas?

E.C.: Não, não. Não me recordo. Ele é bem prático.

R.L.: Quando vocês estrearam, como ele se comportou? Como é que ele faz? Ele vai, não vai, chama pra conversar? Como é que ele procede?

E.C.: Ele não chama pra conversar, não. Passava antes no camarim pra ver a gente e depois, quando terminava, algumas vezes voltava lá, outras não.

R.L.: Mas ele estava lá em todos os dias de apresentação?

E.C.: Todos os dias. Acho que num dia ou dois disse que não estaria presente, mas o pessoal falou que ele estava, mas não pôde acompanhar tudo e saiu na metade.

R.L.: Mas quando aconteceu, ele avisou com antecedência?

E.C.: Avisou.

R.L.: Quando você diz assim: “Ele passava antes pra ver a gente no camarim”, você está se referindo a cumprimentar?

E.C.: Pra cumprimentar.

R.L.: Ah, não era pra ver, por exemplo, maquiagem, figurino. Era pra dar um alô.

E.C.: Isso, pra gente ver ele.

R.L.: Nesses momentos, ele dava alguma recomendação precisa para aquela noite?

E.C.: Não. Ele nos deixava bem tranquilos. Não dizia se estava lotado, se estava vazio, nada, nada, nada. Não fazia nenhum comentário da noite anterior. Nada.

R.L.: Por conta própria não. Só se vocês perguntassem?

E.C.: Ele não dizia! Nada, nada, nada! O que tivesse que falar, falava. Se você perguntar, ele não fala. Faz um muxoxo: “Ah!” E sai. Na época dos ensaios, quando a gente falava algo, ele dizia: “Não, não! Não venham com esses medinhos de ator! Não aguento isso!” E se mandava! Sobre Dado, com essa questão de ser muito perfeccionista, ele dizia assim: “Esse menino é louco! Menino, você sabe que se não estiver gostando, vou chamar você e vou falar! Se não estou falando é por que...”

R.L.: Durante aquela temporada que fizeram não houve, por exemplo, Harildo marcar ensaio no meio da semana? Ele aparecia nas noites de apresentação e ponto? Quando terminou a temporada, ele marcou alguma avaliação?

E.C.: Não. Até porque estava no processo de gravidez, fazendo ao mesmo tempo produção, correndo atrás das coisas. Estava muito cansada. Quando terminaram as apresentações, a gente se despediu lá mesmo e vim pra casa. Encontrei com ele algumas vezes depois porque fui fazer alguma coisa lá na Escola de Teatro. A única coisa que me dizia era: “Já passei as notas!” Só isso! Mas a gente não parou pra conversar. Ele não gosta muito disso. Esse negócio de falar demais não é com Harildo, não.

R.L.: O que destaca na sua relação com ele nesse processo de trabalho?

E.C.: A gente tem aquela coisa mítica, e trabalhando com ele percebi o quanto é humano. Ele é experiente, sabe o que está fazendo. Não desperdiça energia: a verdade é essa. É uma segurança muito forte mesmo. Lamentei não ter tido contato anteriormente, sabe? Lógico que essa coisa bonita de só encontrar, só trabalhar no final, é até romântica. Mas é uma pessoa, um

profissional, dentro da Escola de Teatro, que tem uma grande importância, que agora não vai mais estar lá mais, ensinando, e não tem outro que possa vir preencher o espaço da mesma forma.

R.L.: Na sua observação, como Harildo trabalha com os atores? O que ele defende?

E.C.: Eu acho que ele é bem assim: Você está ali, sabe por que, então faça. Faça a sua parte. “Confie em mim, que eu confio em você”. O trabalho dele com o ator é esse aí. Se você sabe o que quer, se entendeu o que é, se sabe o que tem que fazer, faça! Onde não estiver chegando, vou te mostrar por onde é que você vai. Mas não vou dizer: “Vá por aqui. Não vou pegar na tua mão e te levar”. Não. Ele quer que você se descubra, quer que você, enquanto ator, cresça se conhecendo e dando o melhor de você, levando muito a sério.

R.L.: Numa das entrevistas que fiz com ele, teve uma pergunta que era mais ou menos assim: “Harildo, por onde iniciar com o ator? Por onde você começa?” Aí ele me cortou e disse: “Primeiro que tudo há muito tempo que não trabalho com atores que estão iniciando”. Que casa com isso que você está falando, não é?

E.C.: Pois é. Se for esperto, você vai prestar muita atenção, justamente, nas expressões dele, porque, como ele não é muito de falar, existem várias formas de você compreender o que está querendo lhe dizer.

R.L.: Terminado esse período em contato com ele, você utiliza conscientemente coisas aprendidas com Harildo?

E.C.: Sim, até porque foi o meu último trabalho. Está muito forte ainda essa passagem por ele. Adorava essa coisa dele: Terminou o ensaio, terminou! Essa praticidade dele é muito bacana. Então, tudo isso pra mim só veio mesmo somar, pra eu saber exatamente aproveitar melhor o meu tempo, como conduzir o meu trabalho, a minha forma de trabalhar o texto. Com a leitura mesmo, eu, o Dado e ele lá, os personagens iam se apresentado aos pouquinhos, a observação de um, a observação do outro. Quando ele saía, ficávamos eu e Dado. A gente conversava muito sobre o texto e sobre o trabalho de Harildo com a gente. E aí tudo isso vai ficando. Acho que tanto em mim quanto no Dado muita coisa ficou. Poderia afirmar que soubemos aproveitar Harildo muito bem.

R.L.: Tem alguma coisa que não contemplei e que sente necessidade de registrar, algum outro aspecto sobre o trabalho de Harildo?

E.C.: Não. Até porque poderia ser exagerada. Porque a única experiência que tive com ele foi nesse período, que não foi muito longo.

R.L.: Um semestre, no caso.

E.C.: Lógico que foi extremamente proveitoso. Pude perceber muita coisa dele enquanto professor, enquanto diretor, mas não arriscaria, não. Foi muito pouco tempo.

R.L.: OK. Então, muitíssimo obrigado.

E.C.: Obrigada a você! Espero ter contribuído de forma satisfatória.

ANEXO N – Entrevista Nº. 14

Maria Menezes

Roberto Lúcio: Entrevista com Maria Menezes, 29 de maio de 2010, Café do Teatro Vila Velha, sábado, 18h.

Maria Menezes: A primeira vez que vi Hebe foi durante a audição pro Curso Livre da Escola de Teatro da UFBA, em 1990. Então devia ser final de 1989. Fiz a audição, fui aprovada e então tive a experiência de conviver com ela diariamente no VI Curso Livre de Teatro da UFBA, a partir de março de 90 até o final do ano, quando a gente então montou um espetáculo.

R.L.: Mas nesse processo de seleção você tinha conhecimento de quem era Hebe Alves?

M.M.: Nenhum. Não tinha o menor contato com o teatro baiano, nada. Nem ia ser atriz. Era só pra me distrair, porque não sabia o que ia fazer da vida. O fato de ter sido Hebe o meu primeiro contato com o teatro, a minha primeira, digamos, referência/diretriz, acho que influenciou bastante no fato de ter prosseguido. Se tivesse tido uma pessoa talvez menos holística ou menos preocupada com essa parte do autoconhecimento, do respirar etc.; se tivesse entrado já direto num diretor de teatro que entrasse já nas marcações e não sei quê, talvez não tivesse achado tão... Porque esse processo de autoconhecimento, de respirar, pra mim foi um grande chamado. Quando entramos em março de 90 no Curso Livre, sabia que ela ia ser a diretora, mas não a conhecia. Ela era a coordenadora, então a gente ficava mais tempo com ela. Que realizações tenho em parceria com ela - quais, como e onde? A primeira seria a montagem resultado do VI Curso Livre de Teatro da UFBA, que foi *Os Melhores Anos de Nossas Vidas*, de Domingos de Oliveira. Entrou em cartaz no dia 13 de dezembro de 1990. Esse é o dia do aniversário de meu pai e eu não fui, pela primeira vez, porque estava estreando como atriz e eles não entenderam esse negócio de que eu não podia faltar. Mas, enfim. Não dava pra faltar, era a estréia da peça. Das realizações, a primeira foi essa. Nesse caso talvez fosse a minha iniciação como atriz, mas não era ainda uma coisa profissional. No Curso Livre a gente não saía com um certificado de ser ator. A gente saía só com a experiência, que abria pra tudo. Porque tinha mostras durante o processo, as pessoas viam essas mostras, já ficavam de olho em quem eram os melhores, aí tinha os comentários... Desse grupo que fez o Curso Livre com Hebe, alguns atores que se identificavam muito com a proposta dela e tinham vontade de continuar ela convidou para um processo de treinamento num grupo que se chamava Grupo Cereus. Nesse grupo a gente teve uma experimentação diária com ela, por alguns anos. Mas a gente montou, objetivamente em termos de

realizações, *O Homem Nu e Suas Viagens e Baltrap*. E depois eles montaram um infantil, do qual já não fiz mais parte – que foi quando fui pra Paraíba. Eles montaram o infantil *A Incrível Viagem*. Já tinha saído do grupo nesse momento porque tinha a demanda do grupo Los Catedrásticos, que estava começando. O Los Catedrásticos dava dinheiro, lotava, então fui pra Los Catedrásticos. Enfim, tinha uma identificação muito grande com o Grupo Cereus, com as pessoas, mas nesse momento a gente deu uma separada. E aí, quando voltei da Paraíba, a gente fez, em 1998, *O Filho da Mãe*, com texto de Derinho, que era pra o ator Ricardo Bittencourt e eu. A gente encomendou. Era um texto engraçado, de uma mãe – que era eu – e um filho – que era Ricardo, que também fazia outros personagens. A gente se apresentou no Pelourinho.

R.L.: Esse espetáculo foi uma retomada na parceria com Hebe?

M.M.: É. Depois de ter morado na Paraíba.

R.L.: Estou achando tão significativa essa sua trajetória, porque você pulou o seu curso na Escola de Teatro.

M.M.: Ai, eu não lembrei! Mas teve Hebe na Escola de Teatro também. Mas essa não foi a minha experiência mais marcante com Hebe. Embora tenha tido muitos experimentos, experimentações, mas a convivência mesmo foi no Cereus. Na Escola, bem ou mal tinha um programa a ser cumprido. No Cereus era livre. Eram as experimentações mais livres dela. Hebe disse até que não fomos “cobaias”, que “cobaias” pra ela foram os integrantes do grupo Avelãs y Avestruz, dos anos 80, porque a gente já era com ela sistematizando. Mas sinto que tinha uma experimentação ainda muito grande. Ela ainda estava, enfim, curtindo experimentar. Na Escola de Teatro ela foi minha professora de Voz e de Interpretação. Teve também um espetáculo chamado *Tabaris*, um show da cantora Cida Lobo que Hebe dirigiu, onde a gente fazia performance. Eu lembro de *Tabaris* porque o espetáculo tinha uma referência forte do cinema mudo. Na verdade, a primeira coisa que a gente apresentou fazendo essa técnica de cinema mudo. O *show* de Cida Lobo era um panorama da música brasileira do passado até a atualidade. Tinha um momento que cabia uma coisa aceleradinha, das mulheres melindrosas dos anos 20. A gente então fazia essa técnica do cinema mudo. E depois disso teve essa retomada, quando voltei da Paraíba.

R.L.: Junto com Ricardo Bittencourt.

M.M.: Com Ricardo Bittencourt. Depois teve *Isso Assim Assado no Inferno*. Aí eu já estava em Los Catedrásticos, muito envolvida profissionalmente, viajando muito, fazendo turnê. Por conta disso, *Isso Assim Assado no Inferno* não vingou.

R.L.: Aquele espetáculo era interessante.

M.M.: Era muito louco! O texto também era de Derinho – o mesmo que fez o texto meu e de Ricardo. Ele assina José de Carvalho. A gente tinha encomendado pra ele um texto sobre mulheres más. Foi uma idéia que eu e Hebe tivemos. Era um espetáculo sobre mulheres más. Mulheres más, porém felizes! A gente não queria mulheres vítimas, não. A gente queria mulheres más, assim por cima da carne seca. Enfim, esse foi um contato com Hebe já um pouco diferente, porque essa foi uma peça idealizada por nós duas, que a gente encomendou. Acabamos apostando na idéia. Depois daí fiquei muito envolvida com Los Catedrásticos. Eu e Hebe ficamos um bom tempo sem trabalhar juntas, realmente. Ah, a gente teve um contato, também! Ela me ajudou em *O Casamento do Pequeno Burguês*. Tivemos a mão de Hebe, um pouquinho, na cena final, eu e o ator Fábio Lago. Hebe deu uma boa ajuda.

R.L.: Isso aí foi um socorro, não é? A direção do espetáculo era do Marfuz.

M.M.: É, era de Marfuz. Mas ele permitiu totalmente. E pra mim, meu filho, ator lembra sempre dessas coisas, não é? A gente era meio *clown*, era uma coisa assim esgarçada esteticamente. Na cena final tinha que ter o lírico, tinha que ter esse culto da noiva com o noivo, um encontro que não era pra ser tão comédia, como um ajuste de contas, uma cena difícil. Depois de todo mundo dar um *show* de comédia, todo mundo saía e ficávamos só nós dois. Então Hebe veio e ajudou. Hebe sempre ajuda a dar substância às coisas, a preencher. Agora estamos juntas novamente em *Uma Vez Nada Mais*, depois de *Isso Assim Assado no Inferno*.

R.L.: Então teve um tempo sem trabalhos comuns aí.

M.M.: Muito longo.

R.L.: Bom, anos!

M.M.: Muitos anos. Agora tivemos um reencontro bem difícil, porque a gente perdeu essa característica de aprendiz e mestre que existia. Passaram muitos anos e eu já com 20 anos de atriz, então...

R.L.: E tinha um bom período distante do trabalho em comum, que não estava mais tão afinado.

M.M.: Distante, exato. Eu com muita pressa. Um processo que já tinha sido iniciado por mim e Aícha Marques, a outra atriz que faz comigo o espetáculo. A gente já tinha uma célula grande da peça, que tinha sido apresentada numa performance. Então, a gente já chamou Hebe com essa parte encaminhada. Foi a maior dificuldade conseguir terminar esse roteiro. Eu sempre me preocupava muito, porque acho que ela às vezes tem uma tendência a valorizar muito o início da peça, parar, repetir, detalhar, burilar. O ator fica se sentindo um pouco

desamparado no final, entendeu? A gente tem muita segurança do início. Acho que isso aconteceu algumas vezes em processos com Hebe – ela vai odiar que eu diga isso!

R.L.: Está registradíssimo!

M.M.: Ela vai odiar. Registre aí que a atriz se desculpa! Houve peças em que não aconteceu isso, várias peças dela provam o contrário. Mas comigo, eu já tenho meio que uma defesa.

R.L.: Você ficou receosa de que isso acontecesse em *Uma Vez Nada Mais*?

M.M.: Acho que em *Baltrap* isso aconteceu, por exemplo. Não aconteceu em *Isso Assim Assado no Inferno*. E como a peça é difícil mesmo, como o início tinha que ser burilado, a tendência era isso acontecer um pouco. A gente tinha pouco tempo; as coisas materiais mesmo: o dinheiro já sai tarde, você já tem que estreiar. Aquela coisa! E Hebe gosta de laboratório, gosta de experimentar. Mas ao mesmo tempo ela já tinha, também, um conhecimento. Quer dizer, essa técnica do cinema mudo nós vínhamos desenvolvendo há muitos anos.

R.L.: O nosso próximo passo vai ser sobre o que você destaca da relação de ensino-aprendizagem com Hebe.

M.M.: Na minha relação de ensino-aprendizagem com ela, a primeira coisa seria a demanda de trabalho comigo mesma para ser atriz, o meu corpo, minha voz, minhas leituras. Ser uma atriz que pensa, que cria sua dramaturgia, tem um repertório. Isso é uma coisa muito presente. Ela sempre educou e formou a gente pra esse tipo de atuação em que você questiona. Não é você questionar a autoridade do diretor, mas oferecer repertório seu, ter repertório gestual, físico e vocal, moleque, grande. Oferecer isso ao diretor para dialogar com ele nas escolhas. A gente sempre fazia um trabalho grande, físico e vocal, antes de entrar no processo mesmo de criar. Também tínhamos uma forte tendência a improvisar. Em *O Homem Nu* todas as nossas cenas partiram de improvisação. Depois ela burilava. Só que a improvisação era norteadas por códigos que a gente trabalhava desde o Curso Livre, que seriam: começo, meio e fim de cena; ter o início, meio e fim de tudo, de cada célula; as variações de tempo físico, da câmera lenta ao acelerado; a fragmentação das ações nos “quadrinhos”. Ela sempre brincou com “quadrinhos”, com o olhar da direção, às vezes como se a gente tivesse fazendo um filme em que ela podia cortar e editar, podia brincar com o tempo da ação. Então, você fazia aqui um quadro, em que estava brincando como criança. No próximo quadro, já aparecia um casal. No outro já estavam dois velhinhos, entendeu? Isso também fica presente na gente como ator. Construir essas células, fragmentar, tornar fácil a edição. Porque ela já tinha treinado na gente essa compreensão da cena como pequenas células que vão se juntando. Havia também a busca do personagem pela via física, pela variação de postura, de respiração, de aprofundar ou fazer

essa respiração rasa, de criar um gesto para preenchê-lo com o conteúdo emocional da personagem. Acho que sempre um trabalho conteúdo-forma muito paralelo. Em todos os meus processos com Hebe, a gente tinha trabalhos de emoção, mas ela sempre partia de um estímulo físico, gestual. De ensino-aprendizagem é basicamente isso que falei. A gente também trabalhou muito a busca pelas atmosferas criadas coletivamente. Ela trabalhava muito com músicas. Em *Baltrap* ela fez muito isso. No *Isso Assim Assado no Inferno* trabalhou muito o lado físico pra procurar as médiuns, com posturas de senhoras mais vividas, sem o arquétipo exagerado da velhinha. Mas sempre buscando pelo corpo. Em relação ao trabalho de Hebe, também tem o onde, quando, como, por que, essa coisa básica de teatro que ela sempre trabalhou. Por que fazer isso? Por que essa ação? A sequência de passos até chegar ao clímax. Construir uma escada psicológica até chegar ao ápice de uma cena, entendeu?

R.L.: Que procedimentos encontrou somente na metodologia de Hebe? Tem alguma singularidade nos procedimentos dela?

M.M.: Ela sempre partiu dos mestres. Usava Stanislavski, Grotowski, Artaud, enfim. Usava também outras coisas, mais holísticas: *kum nye*, a meditação, o *grounding* da Bioenergética. Nunca achei nenhum outro diretor que trabalhasse de uma forma tão holística. Meran trabalhava também um pouco com a troca energética entre os atores. Hebe sempre trabalhou muito a peteca, o jogo, o dar e receber entre os atores, não segurar, não ficar com energia demais pra você. O jogo generoso, digamos assim. Em Hebe eu enfatizaria a respiração, associada ao autoconhecimento, uma coisa muito particular dela. Hoje acho que ela está diferente, ela já tem um *approach*. Eu diria que o cinema mudo foi um resultado. Essa linguagem que a gente hoje faz em *Uma Vez Nada Mais*, essa linguagem física, foi um resultado de pesquisa com ela, que a gente experimentou, experimentou e chegou uma hora que conquistamos aquela mesma pulsação do cinema mudo.

R.L.: O espetáculo é maravilhoso.

M.M.: Nessa peça tem uma coisa de cinema que Hebe também trabalha: as divas. O feminino, que é muito forte no trabalho dela. Seja em Nelson Rodrigues, no que quer que seja tem uma coisa feminina muito forte. Nessa peça tem isso: ela sabe como tirar proveito dessa energia do feminino. Isso em *Uma Vez Nada Mais* tem muito em Aícha, dessa diva, quando ela cai e arranha o chão com as mãos. E Hebe tem essa coisa do melodrama, da mãe dela que foi uma mulher que cantava músicas de rádio. Ela ouviu muito essa coisa da dor. Então, essa coisa do rádio em *Uma Vez Nada Mais* é toda de Hebe.

R.L.: Na primeira entrevista com Hebe ela falou muito sobre a mãe.

M.M.: No roteiro, a parte de comerciais e de novela fui eu que fiz. Mas a parte musical é de Hebe e das músicas que a mãe dela cantava no rádio.

R.L.: Ah, é uma seleção dela?

M.M.: Hebe criou essas atmosferas. Acho que uma outra coisa forte dela é saber fazer o ator criar uma atmosfera junto. A peça de Hebe nunca é oca. A peça acontece, entendeu? Às vezes você tem muita forma e a peça não acontece. A peça de Hebe geralmente tem preenchimento. Embora a forma seja muito forte, ela não fica na forma – isso é destacável também.

R.L.: Você aplica em seus trabalhos um modo de fazer aprendido com Hebe?

M.M.: Tenho isso nos meus códigos corporais. Paulo Dourado sempre disse isso de mim, que chego com a cena pronta, que chego com a compreensão geral e o diretor só tem que aprimorar, que exagerar momentos e diminuir outros. Isso foi um modo de fazer que aprendi com Hebe. Ter começo, meio e fim dentro de uma performance teatral, seja ela qual for. Também aprendi com Hebe a acelerar e ralentar, a ter consciência do que eu causo na platéia com a exacerbação de um gesto ou com a quebra de um ritmo, ou como posso valorizar o momento através da quebra de um ritmo, da mudança de ritmo.

R.L.: Muita consciência do jogo, da relação.

M.M.: Primeiro a consciência de tentar acrescentar o que for pra ser acrescentado ao espetáculo; não para minha performance pessoal. Tudo bem o ator ser ótimo! A gente é guloso mesmo, vaidoso, ator quer fazer e tal, mas ter sempre essa consciência de fazer em nome da peça.

ANEXO O – Entrevista Nº. 15

Elaine Cardim

Roberto Lúcio: Entrevista com Elaine Cardim, na casa dela no Garcia, 07 de maio de 2010, 15h. Elaine, quando, como e onde conheceu Hebe Alves?

Elaine Cardim: Entrei na Escola de Teatro em 1995. Fui aluna de Hebe no segundo semestre de 95, quando também fui monitora na disciplina Fundamentos da Interpretação. Então, conheci Hebe na sala de aula, como aluna. Antes não tinha tido nenhum contato com ela. Nada. Tentando puxar da memória, se tinha alguma referência de Hebe, não lembro. Porque entrei na Escola e não entendia nada de teatro. Foi uma aventura em que me lancei, meio que inconsciente mesmo, e depois que fui entender o porquê. A ficha foi caindo depois.

R.L.: E era Interpretação, não é?

E.C.: Interpretação. Entrei na Escola de Teatro e a minha primeira professora foi Meran. Fora o teatro amador que fiz no colégio com o Grupo Pasmem, pelo qual tenho muito carinho até hoje.

R.L.: Sua experiência anterior foi na escola?

E.C.: Na escola, no Segundo Grau.

R.L.: Aí teve um primeiro semestre, você como aluna. Só no segundo é que encontrou Hebe?

E.C.: Exatamente. Então, acho que já tinha ouvido falar de Hebe, porque como aluno você começa a ouvir falar dos professores ali.

R.L.: Que disciplina, Elaine? Você lembra disso?

E.C.: Foi Fundamentos da Interpretação.

R.L.: Não era Voz?

E.C.: Não, era Interpretação. Mas Hebe sempre aliou voz e interpretação e corpo. Sempre era um conjunto, visando à interpretação, visando à formação do ator. Essa visão integral, desse corpo como um todo.

R.L.: Nesse semestre teve algum resultado prático?

E.C.: Não lembro, acho que não. Lembro que, no quinto semestre, em Prática da Interpretação I, estava todo mundo doido pra ter resultado prático, a gente não teve. Foi um semestre em que a gente ficava na sala encolhendo e expandindo, encolhendo e expandindo, e fazendo “partitura de pontos”. Acho que Hebe estava bastante atordoada no semestre, acho que tinha questão também de pauta, que estava complicada.

R.L.: Na Escola de Teatro?

E.C.: Na Escola. Tinha uma questão de tempo, que foi se complicando, se complicando, e a gente não fez. Mas com a promessa, um acordo de que no próximo semestre faríamos uma montagem. Tínhamos o entendimento daquela turma enquanto um grupo afinado. A gente meio que se escolheu durante a Escola de Teatro.

R.L.: Era uma turma grande?

E.C.: Era. Eu, Maria Marighela, Kiliana Brito, Gustavo Granjeiro, Déborah Moreira, Renata Celidônio, aí tinha Zoraide Gesteira, Naldo Santini, Gil Cortes, tinha Jorge de Sá. Era uma turma grande e totalmente diversificada.

R.L.: Era uma turma muito heterogênea, não é?

E.C.: Totalmente heterogênea!

R.L.: Mas eu lembro de vocês por lá. Quando começou a falar desse semestre, perguntei imediatamente se teve algum resultado porque, como fazia Direção nessa época, gostava muito de ver os resultados das disciplinas.

E.C.: A gente não teve. Mas aí teve essa perspectiva do semestre seguinte. E foi no segundo semestre de 1997 que a gente montou *O Buraco É Mais Embaixo*. Minha primeira montagem como aluna com Hebe.

R.L.: Aí você viu um outro lado com Hebe, que era o processo mesmo da montagem?

E.C.: É. Como no primeiro semestre não teve montagem, a gente ficou muito no treinamento do ator. Essa questão do espaço, a relação do ator com o espaço na “partitura de pontos”, que a gente repetia. Fora toda a conscientização de voz e corpo, esse corpo do ator como matéria de irradiação. Então, Michael Chekhov, do GP – o gesto psicológico. Contrair e expandir, chegar ao máximo. A irradiação. A gente trabalhou muito isso. De alguma forma, por causa desse semestre trabalhando somente em sala de aula, a gente teve um ganho muito positivo pra montagem de *O Buraco É Mais Embaixo*.

R.L.: Quando chegaram lá.

E.C.: Hebe convidou João Sanches pra fazer o texto, que foi uma adaptação de *Viagem ao Centro da Terra*, de Júlio Verne. *O Buraco É Mais Embaixo* foi pra mim a primeira montagem, o primeiro exercício enquanto atriz, mas que era não só de pensar o exercício de estar atuando, de estar crescendo, de estar se trabalhando nisso, mas pensar o fazer teatro. A gente apresentou na Sala 5. Na nossa época, a gente não tinha acesso ao Teatro Martim Gonçalves; só os espetáculos de formatura. Então a gente montou na Sala 5. Fomos convidados por Márcio Meirelles pra fazer no Cabaré do Vila. Fizemos um mês ou dois meses de temporada no Cabaré do Vila. Lotou. Era muito bacana. Foi a primeira montagem que fiz,

a primeira onde saí da Escola de Teatro. Estar num outro espaço: era tudo novidade. Depois, a gente foi para o Festival Universitário de Blumenau.

R.L.: Festival bom!

E.C.: Foi muito bom! Despertei, por conta de *O Buraco É Mais Embaixo*. Despertei, talvez muito cedo, pra essa idéia de que o que a gente tem aqui é bom. Às vezes, a gente acha que o que tem aqui, porque a gente conhece...

R.L.: O problema de auto-estima que tem aqui, forte.

E.C.: É. A gente acha que o que se faz aqui já não é... A gente fica ouvindo ou criando uma fantasia.

R.L.: Entre nós. Porque quando se sai daqui...

E.C.: Exatamente. A gente foi pro Festival Universitário. Roberto, a gente foi sucesso!

R.L.: Soube na época. Inclusive por Hebe.

E.C.: A gente fez uma apresentação. Se não me engano, se não me falha a memória, a gente repetiu. Pediram pra gente repetir. Ganhamos o Júri Popular. A galera lotando, brigando pra entrar. Era todo mundo muito novo, tinha esse brilho, esse olhar – tinha não, eu tenho ainda, sim. É bacana quando falo: identifico-me. Óbvio que em outro estágio. A gente cresceu muito. Foi um ano de muito crescimento, muito por conta da montagem. Não só do processo, que foi a continuação desse outro semestre que falei. Quando entra a montagem, também entra uma outra relação.

R.L.: Viagem, no caso de vocês.

E.C.: E viagem. Convivência em grupo.

R.L.: Viagem com teatro é um aprendizado.

E.C.: Convivência com um grupo totalmente diversificado, os humores. A gente nunca teve, assim, uma grande questão. Sair de Salvador, estar em contato com um outro público, com outros grupos de outras universidades, ali, apresentando: a gente vendo que estava bem colocado. Foi aí que comecei junto com alguns (Maria, Renata, Kiliansa, Déborah, Gustavo também), um núcleo de produção. Ainda tateando, mas se entendendo enquanto propulsor daquele projeto, daquele espetáculo. A gente junto com Hebe – Hebe sempre esteve nessa direção. Não só na direção cênica, não só na formação, mas na direção também de uma formação desse ator ampliado, pra se colocar e saber o que fazer do seu trabalho. Nesse sentido de produção, de ter consciência do seu produto artístico, consciência de como poder viabilizar os caminhos. Ela falava: “Vamos colocar o projeto no festival”. Então, a gente mandou, correu atrás de passagem de ônibus pra ir pra Blumenau, pra o Festival de Ilhéus.

Então isso fortalece ainda mais você na sua arte. Porque isso você vai reaplicar numa outra montagem.

R.L.: É muito interessante você estar falando sobre isso, porque estou fazendo observação do processo de Hebe com as meninas do PIBIC para *Dorotéia*. Nas duas últimas reuniões que presenciei era isso: Hebe estimulando, perguntando “Cadê tal festival?”. E não era conversa rápida não; tomava um tempo. Era toda uma preocupação quanto a levar o resultado do processo, fora o que já está encaminhado pela Escola de Teatro, pelo PIBIC.

E.C.: Depois da experiência com *O Buraco É Mais Embaixo*, tivemos uma forma bem mais ampliada: o processo com *InSônia – InSônia* foi uma escolha nossa de formatura. De concluir e de se formar com Hebe.

R.L.: Por conta dessa convivência com Hebe, de estarem aglutinados ali, de terem se identificado, insistiram com a Escola para que a formatura de vocês fosse com Hebe?

E.C.: A gente teve *O Buraco É Mais Embaixo*. Depois seguimos. Em 98 não peguei nenhuma disciplina de Interpretação, acho que não tinha mesmo ou já estava adiantada nesta cadeia. Em 99, no primeiro semestre fizemos Desempenho de Papéis I com Hebe. Fui fazendo minha graduação. Quando chegou o último semestre, que era o de conclusão...

R.L.: Em que ano isso?

E.C.: A gente concluiu em 99. Geralmente o que acontecia era uma turma que se formava e quem concluía era Harildo. Eu, Kiliana e Déborah, não sei de quem partiu, mas enfim, fomos nós três. A gente começou a observar essa questão de fazer a montagem de conclusão. Como era só Harildo, a turma sempre era muito grande, mais de vinte alunos. O espetáculo ficava um final de semana ou dois em cartaz e, depois, acabava. Porque o elenco era muito grande; porque as pessoas já estavam com seus planos fora dali; porque era inviável. Geralmente Harildo montava Shakespeare. Enfim, eram espetáculos maravilhosos, mas que a gente entendia que não seriam pra o público, pra comunidade.

R.L.: E que tivesse a esperança de uma vida longa.

E.C.: Então, a gente propôs pra Hebe dela abrir uma turma pra formar. Foi um pedido nosso.

R.L.: Além da turma com Harildo, é isso?

E.C.: Além da turma com Harildo. Ela falou: “OK, vou abrir a turma. Quem se inscrever, vai ficar, porque não vou poder abrir uma turma somente pra vocês”. Só quem se inscreveu fomos eu, Déborah e Kiliana. Ou seja, aconteceu aquilo que a gente queria. Depois chegou Tatiana de Lima. Tatiana se inscreveu na de Harildo. Só que, quando viu aquele monte de gente, a falta de iniciativa pra produção, porque ninguém queria meter a mão na massa mesmo, pediu pra entrar na turma da gente. Já tínhamos sido colegas em outras disciplinas. Todo mundo ali

era da mesma turma, a Escola não era... A impressão que tenho é que hoje tem mais aluno, não é?

R.L.: E as relações são muito mais superficiais.

E.C.: Porque a gente se conhecia, mesmo. Não conhecia só as pessoas do meu semestre. Tinha uma coisa de pegar as disciplinas, todo mundo meio que misturado, e montava cenas, exercícios para apresentar na Sala 5 e em projetos fora da Universidade. Isso dava um outro contorno. A impressão que tenho é que era mais familiar – pro bem e pro mal. Para as crises e as delícias. E aí a gente fez *InSônia*. Um outro processo lindo, maravilhoso.

R.L.: Com Hebe?

E.C.: Com Hebe. A proposta já partiu de uma intenção de continuar com o espetáculo em cartaz.

R.L.: Ultrapassar o limite daquelas conclusões.

E.C.: A gente queria ficar em cartaz, ir pra o teatro da cidade enfim. Foi aí que a gente meteu a mão na massa e produziu *InSônia*. A gente ganhou R\$5.000, a verba que a Escola de Teatro dava na época pra montagem. Com isso, a gente fez o caixa, o cenário, figurino, enfim, tudo. Montamos uma equipe. Foi um processo, assim, amplo. Como foi montagem de um semestre, nos primeiros meses era só pesquisa, pesquisa, pesquisa. Por onde a gente iria enveredar? O que faz sentido hoje? Até chegar ao ponto de escolher um texto. Aí escolhemos Nelson Rodrigues. Já tinha feito um trabalho com Hebe. Em 95.2 fui monitora de Hebe. Depois de *O Buraco É Mais Embaixo*, em 98.1 fui monitora dela numa outra disciplina de Interpretação. Aí pude acompanhar todo esse processo de sala de aula, como monitora – nessa turma de Preparação do Ator, que estava no terceiro semestre da Escola. Acho que isso foi no primeiro semestre de 98. Nessa montagem, *Perdoa-me*, a gente mergulhou nas obras de Nelson Rodrigues. Foram sete ou nove textos dele. Foi aí que eu o conheci. Fiz, com Hebe, a adaptação de *Perdoa-me por Me Traíres*, *Bonitinha Mas Ordinária*, *Os Setes Gatinhos*, *A Mulher sem Pecado*, *Vestido de Noiva*, vários textos de Nelson. Num só espetáculo. Eram quadros que se cruzavam. Antes da formatura, a disciplina era Desempenho de Papéis I, que tem a proposta do aluno-ator trazer uma canção, um poema, uma contracena e um monólogo.

R.L.: Com Hebe?

E.C.: Com Hebe. Aí fiz um monólogo de *Dorotéia*. Então, já tinha passado por aquele estudo todo de Nelson Rodrigues na dramaturgia, e na assistência de direção, com a montagem de *Perdoa-me*. Nessa montagem, tive os três olhares: Hebe enquanto professora, Hebe enquanto diretora, e um outro olhar, o de assistente de direção – que era o meu olhar exercitando esse

olhar do diretor. Sem pretensão alguma de dirigir. Aquilo tudo convergia pra minha atriz: a observação e os procedimentos para se chegar a tal ponto, tal lugar. Tudo isso era alimentado.

R.L.: Você teve um curso de Interpretação dentro do seu curso.

E.C.: Hebe tem uma proposta que é de uma imersão, mesmo. Se você se disponibiliza, deseja, não tem como ter uma experiência superficial. Ou você mergulha ou você não vai – finge que vai, mas não vai.

R.L.: Sua graduação teve uma duração de quantos anos?

E.C.: Foram cinco anos.

R.L.: Já tem uns três aí com Hebe, não é? Se juntar esses semestres que está pontuando, dá mais da metade da sua graduação. Você estava ali colada com Hebe em processos pedagógicos, artísticos, de criação.

E.C.: Acho que foram quatro anos. E não só dentro da Escola. Em 98, quando não peguei disciplina de Interpretação como aluna, depois que fiz a monitoria com Hebe, que resultou em *Perdoa-me* – onde fiz a dramaturgia junto com ela e fui assistente de direção – ela me convidou pra ser assistente de direção em *Isso Assim Assado no Inferno*. Aí tive todo o mundo lá fora, que era de um processo de montagem profissional, dentro de um outro universo que não era mais o acadêmico, não era mais a Escola, não era mais uma montagem ligada a uma disciplina, não tinha essa questão da formação do ator.

R.L.: Que ano era esse?

E.C.: Foi em 98.

R.L.: O que você destaca na sua relação de ensino-aprendizagem com Hebe? Por quê?

E.C.: Você me faz essa pergunta e vem um mundo de coisas. O que acho que ficou e ficará é o entendimento do que se faz, do que você se propõe a fazer. Porque ela pergunta: Por que sim? Por que não? “Qual o sentido, hoje, disso que você propõe?” Ou seja, você tem o olhar de um outro, que é o público. Pensa sobre o objetivo que é estar ali na frente, que você não controla, mas que vislumbra, imagina.

R.L.: Você sai do seu umbigo.

E.C.: “Qual o caminho que você vai seguir?” O compromisso com a arte, no sentido ético mesmo da palavra. Tem uma coisa em Hebe que pra mim é fundamental: a formação ética. Acho que ela nunca virou pra gente e falou sobre o que é ética. Mas Hebe dá uma formação ética, de situar que não se faz teatro sozinho. Você entende ali nas pequenas e nas grandes coisas, na prática. Você mergulha nesse entendimento de que não se faz teatro sozinho. Tem um compromisso com você, com o grupo, com a sociedade sim. Ética no sentido de respeitar aquilo que você se propõe a fazer. Um profundo respeito. A consciência mesmo desse todo. E

aí vem o olhar que você desenvolve de direção – acho que Hebe trabalha a idéia de espaço, pela “partitura de pontos”, pelos “quadrinhos” que ela faz. A idéia de espaço como um todo, não só o ator sabendo essa coisa de direita, esquerda, centro, alto, médio e baixo no palco, mas a relação do espaço como um todo, com relação ao outro que está em cena, com relação à platéia. Como uma metáfora expandida do artista com relação a sua arte, o artista com relação ao(s) outro(s).

R.L.: O espaço num sentido bem amplo. E ela repassou esse valor pra você sem parar pra discursar. Era nas atitudes, nas situações estabelecidas.

E.C.: Sem discursar, mas provocando. Hebe sempre foi provocadora. Sempre. “O que está fazendo aqui? É isso mesmo que você quer?” Porque se não for esse o seu caminho, será outro. Mas encontre o seu caminho. Descobrir que você pode escolher e que sua escolha tem uma consequência que será responsabilidade sua, não do outro. Levar o ator a refletir sobre si, sobre a sua arte, seu tempo. Isso pra mim é a pedra fundamental da minha formação. Não consigo ser diferente.

R.L.: Pra você é um caminho sem volta?

E.C.: Sem volta. Se perguntar, se questionar, refletir, entender que o caminho do outro é diferente, mas que você tem um diálogo com ele e cresce! Não é a “sua” verdade, não é o “seu” caminho, o “seu” espetáculo, “sua” forma de fazer, entende? A sua forma de fazer é uma dentro de um universo, e ela tem seu brilho, seu vigor, contanto que seja sincero no que está fazendo, que saiba por que está fazendo. É um ciclo. Mesmo que as respostas, o sentido chegue um tempo depois. Mas é resultado desta busca, desta reflexão. Desde as pequenas coisas: um papel, um projeto, uma viagem. E isso que aprendi com Hebe obviamente levo pra sala de aula, é uma empatia mesmo. Você se projeta naquela pessoa e aquela pessoa está se projetando, de certa forma, em você. Consequentemente eu também, com os meus alunos, cresço muito. E não é frase de efeito, aquela coisa de que a Educação é um caminho de mão dupla e tal. Não é frase de efeito. É real. Estou vivendo isso no meu Mestrado, na minha pesquisa, e vivi isso em cinco anos que passei no Liceu, mergulhada com os grupos, nas oficinas, coordenando. Vi isso em coordenação de projetos que fiz, com um mundo de gente, os atores do interior. Oficina, que é outro braço também da minha formação. Reconheço que Hebe tem um papel aí, também, importante. Esse incentivo de você dar oficina. *Insônia* teve um caminho: a gente passou um ano em cartaz em Salvador, estreou no Espaço Xisto, depois Sala do Coro, voltamos ao Espaço Xisto, aí fomos pra um monte de festival, passamos um ano rodando em festival – foi lindo. Palco Giratório! Que coisa mais linda, mais gostosa, dez cidades! E foi no Palco Giratório que a gente fez uma oficina baseada no processo de

construção de *InSônia*, onde cada uma das atrizes ficou com uma parte, mas a gente dava a oficina em conjunto. E a última parte eram todas. Enfim, era todo mundo dando a oficina, mas cada uma encabeçou um direcionamento. Com a coordenação de Hebe, lógico. E foi aí que a gente viu que podia. Depois, quando a gente volta do Palco Giratório, vai pra um festival na Romênia. Com *InSônia* veio a A4, o grupo que temos até hoje. Teve essa trajetória aí, muito linda, maravilhosa. Quando voltei, recebi de Ney Wendell a proposta de trabalhar no Liceu, como educadora de voz.

R.L.: Entendo que você não estava indiferente a tudo que Hebe lhe trouxe. Tem pessoas que passaram por tudo isso que você passou e conseguiram ficar indiferentes.

E.C.: É a empatia, a troca, a identificação: encontrar alguém que fale a mesma língua.

R.L.: Em um momento como esse, tão decisivo profissionalmente, quando volta da Romênia, recebe o toque/convite de Ney, pede a colaboração de Hebe nessa decisão e ela a encoraja.

E.C.: O Liceu foi, junto com Hebe, um espaço de concretização desse viés de educadora, de professora, de pensar um trabalho continuado, sistematizado, envolvido dentro de uma instituição que tinha toda uma... Não era só eu com uma oficina, como foi com *InSônia*, mas era um espaço de exercitar toda essa experiência anterior.

R.L.: Um cabedal de informação muito vivo, que pôde escoar muito bem lá no Liceu. E com esse viés o tempo inteiro, porque tinha uma tônica muito forte no Liceu dessa coisa ética, da relação com aqueles alunos, naqueles grupos. Importante, muito importante.

E.C.: É. E tudo reverbera na minha atriz. Apesar de se afastar um pouco do palco, porque você está com outras demandas.

R.L.: Mas essa é uma forma muito boa de trabalhar também.

E.C.: É verdade. Descobri que tenho tesão em trabalhar isso, sabe?

R.L.: É um risco muito grande pra um ator/uma atriz ficar permanentemente certo. É um risco. Salto triplo mortal.

E.C.: Mas falando de Hebe, esse tesão era também... Você acaba meio que reproduzindo aquilo que você sentiu também no seu processo de aprendizado – esse tesão dela dando aula. Você sente. Ela gosta do negócio. É uma coisa assim que...

R.L.: É uma apaixonada, Hebe. Realmente.

E.C.: Ela pode estar sofrendo ali, com dor de estômago, entendeu? Aquilo é incrível!

R.L.: Que procedimentos você encontrou somente em Hebe?

E.C.: Falei da “partitura de pontos”. É um despertar dentro dessa formação. Como falei da questão do espaço, da relação ator-ator, ator-público. Seu espaço. Por que você está ali? Por que está aqui e não num outro espaço? Existe um motivo pra você estar aqui.

R.L.: Você justifica suas escolhas no espaço.

E.C.: Exato. Hebe vem desenvolvendo, acho que já tem um bom tempo, esse trabalho com “quadrinhos”. A sala é dividida em dois espaços, como se fossem duas páginas de revista de quadrinhos mesmo. Tem um título, um tema ou uma situação proposta. Um grupo de atores. Um ator vai para o espaço 1 e aí congela numa atitude, numa posição. Aí vem um outro e se relaciona, de acordo com aquela, e vai completando até que um grupo de cinco/seis feche. Aí você passa pro outro quadrinho. O primeiro que entrou, sai. Vê o quadro que foi montado e, de acordo com aquilo, se coloca na segunda página, no outro lugar/espaço, como seguimento dessa história que está começando a ser contada. E aí o numero dois sai, vê o que o número um propôs ali e se relaciona.

R.L.: Sempre com uma noção de continuidade.

E.C.: Uma relação de continuidade – você e o que está fazendo em sua relação com o outro. Novamente o espaço, porque no quadrinho você não pode saltar: se estou na direita alta, não posso estar na esquerda baixa na próxima página. Tenho uma noção de tempo/ritmo do espaço. Se ela me dá cinco quadrinhos, até chegar à esquerda baixa tem um deslocamento a cumprir. Não posso pular. Você propõe: estou aqui, levanto assim e, pra mim, estou levantando um saco. Mas aí um outro vem e pega a minha mão, como se tivesse recebendo alguma coisa. Então, minha proposta já não é mais válida. Tenho que aceitar a sua proposta. Essa construção e desconstrução, novamente, de idéias, de concepção e dessa aceitação.

R.L.: É um exercício de receptividade.

E.C.: Isso é só o início do quadrinho. Porque depois tem a noção de início, meio e fim. No meio o clímax. Então você começa a construir, pois a história que está montando tem que chegar num clímax no quadrinho 3, por exemplo, se forem cinco.

R.L.: Você já está previamente avisado: vai ter que cuidar de encaminhar isso.

E.C.: São *n* variantes com as quais o ator, em posturas/ações congeladas, tem que lidar. É um poder de síntese também. Depois que você arma esse quadrinho, tem uma evolução. Você começa a fazer no mesmo lugar os quadrinhos 1, 2, 3, 4, 5, com o exercício da prontidão, da memória corporal. Então ela bate palma: 1 (*Palma*); 2 (*Palma*); 3...

R.L.: Ela vai, então, sinalizando o tempo dessas mudanças (*Som de palmas*).

E.C.: Vai sinalizando o tempo dessas mudanças e o ator, no exercício da prontidão, tem que movimentar-se no mesmo espaço. A noção do espaço é não só da repetição do que fez, mas também de como vai se mover nesse espaço sem se bater, sem atropelar o outro, que também está se movimentando, ao mesmo tempo. Por causa do trabalho com esses “quadrinhos” e a “partitura de pontos”, dificilmente vou me bater com alguém em cena.

R.L.: Você internalizou esse procedimento a esse ponto, tem essa habilidade. Você confia que esse procedimento do quadrinho vai dando isso ao ator.

E.C.: Isso também. Depois o quadrinho vira filme. Aí você vai trabalhar a transição. Como é que vou sair da minha posição 1 para a minha posição 2? O preenchimento dessa transição vai estar amparado na relação que se estabeleceu e no sentido daquela história que está sendo contada. No quadrinho, que a princípio parece uma coisa simples e tem como princípios questões simples, você trabalha uma gama de elementos que são, pra mim, essenciais na formação do ator: objetivo, ação interna e externa, linha contínua da ação, prontidão, memória e consciência corporal (de cada detalhe do seu corpo – mãos, pés, foco...), poder de síntese do ator, relação espacial, relação ator-ator, ator-plateia, dramaturgia da cena (início, clímax, desfecho), o jogo cênico entre os atores (propor, desconstruir a proposta e construção de uma nova proposta – aceitação/improvisação). Com ele existe a possibilidade de se levantar cenas, de construir espetáculos. O processo de *InSônia* teve participação dos quadrinhos.

R.L.: Todas estavam familiarizadas com o procedimento e puderam otimizá-lo ao máximo.

E.C.: Ao máximo. E a gente já tinha um terceiro olhar. Isso é exercitado quando o ator sai da sua postura e, antes de construir o próximo quadrinho, vê o que está ali. Ele consegue olhar enquanto público para aquela história e perceber aonde vai se colocar.

R.L.: É sempre um exercício de alteridade, de ver como o outro.

E.C.: Sempre. Hebe tem uma coisa que é trabalhar sua razão que está ali, sua idéia, sua concepção; você com o outro ator, a proposta que vem dele e que desconstrói a sua, mas que constrói uma outra, nova; você e o público. Então são três olhares que se formam.

R.L.: Simultaneamente.

E.C.: Em *InSônia* a gente levantou boa parte do primeiro ato com o quadrinho.

R.L.: Ele foi um grande mote no processo, uma espécie de motor.

E.C.: Porque aí, depois, você coloca fala, texto, ação, enfim, você constrói a cena.

R.L.: E como ativa a imaginação, não é?

E.C.: Muito! Você se vê, constrói, não só como ator mas também como personagem. A idéia de construção de movimento, de sentido. O que é interessante é estar caído no chão ou estar caindo?

R.L.: Entendo. Você se apropria da força expressiva do movimento, tem a responsabilidade do que vai gerar com esse movimento, e pode sustentar, graduar.

E.C.: Fora toda a consciência corporal e prontidão que você adquire. Então, em termos de procedimento, Hebe traz Grotowski, Stanislavski, Chekhov e outros. Ela está conectada com

esses grandes mestres. Outra coisa que pra mim é fundamental é esse trabalho de um corpo único.

R.L.: Corpo único? Como é isso?

E.C.: Seu corpo que está inevitavelmente relacionado à sua voz, que está inevitavelmente relacionada ao seu espírito, a sua emoção, a sua ética. Esse entendimento de trabalhar o ator como um todo. Sem separar. Não sei se sou eu com o meu olhar, porque era isso também que me interessava, entende? Mas, com certeza, esse entendimento do corpo encontro nela. Hebe trabalha voz, mas a voz junto com esse corpo.

R.L.: Não é estanque, não é quebrado.

E.C.: É. Talvez tenha ampliado isso pra mim. Porque tenho já de muito antes...

R.L.: Uma inclinação pra esse trabalho. Pra promover essa unicidade.

E.C.: É. Aí encontro uma figura que – aquilo que falei – fala a mesma língua.

R.L.: Não é à toa que essa parceria de vocês tem tanto fôlego. As duas defendem isso na prática. Você utiliza conscientemente procedimentos, então, que encontrou na prática de Hebe?

E.C.: Sim. Trabalhar a voz ligada a essa visão: meu olhar não está só na voz; está no corpo, está principalmente no corpo. É como se ouvisse pelo corpo da pessoa. Esse olhar é fruto dessa experiência, desse entendimento. E também da minha inquietação. Os “quadrinhos” e a “partitura de pontos” desembocam também na construção da partitura do ator. A nossa oficina com *InSônia*, para o Palco Giratório do SESC, foi isso. O nome da oficina era: *A Partitura Cênica do Ator*. A gente trabalhava dinâmicas de improvisação, “cadeira quente”, construção de estados a partir de estímulos de frases do próprio texto de *InSônia* (frases de Sônia, dos vizinhos, do médico, do pai, da mãe). Antes do quadrinho, com essas dinâmicas de “cadeira quente” e tal, cada aluno construía uma partitura e encaixava essa partitura nos quadrinhos. Eram etapas, até chegar à construção do quadrinho. O que talvez tenha sido um desdobramento disso é a investigação da criação de partitura corporal para a expressão vocal. Talvez o objetivo seja diferente. Consequentemente, você vai colocando uma coisinha ali, uma coisinha cá, acaba assumindo um outro caminho – que não é outro caminho. Mas tem alguma coisa ali que difere.

R.L.: Variações sobre o mesmo tema.

E.C.: Tudo que aplico em sala de aula são coisas que experimentei enquanto atriz, enquanto aluna. Você vai transformando, adaptando, juntando coisas.

R.L.: Os encontros, também, vão se estabelecendo. Por exemplo, tem turmas que são muito inquietas, que levam isso tudo para um determinado lugar. Outras são mais retraídas. Aí você

tem que ter uma postura mais vertical. Enfim, os próprios encontros de trabalho vão gerando novas adaptações. É um ofício muito vivo esse nosso.

E.C.: A gente falou sobre esse perfil do ator que produz, que tem esse olhar da produção. Hebe nos convidou, a mim e Tatiana de Lima, pra gente conversar com a turma que fez *Macunaíma*. Ela plantou a sementinha nesse grupo, de produção. Depois, no semestre seguinte, eles formaram um grupo mesmo. Estão no circuito comercial. Hebe estimula o ator-pesquisador. Essas provocações dela também vão por aí.

R.L.: Extrapolam o fazer cênico, os cuidados com a interpretação.

E.C.: A cena é reflexo da sua pesquisa. O entendimento de pesquisa é esse olhar curioso sobre alguma coisa. Pode ser sobre si mesmo, sobre um texto, uma personagem, a sociedade. Mas esse investigar, esse abrir portas – Hebe tem uma coisa de abrir, ela vai abrindo diretórios. Vai abrindo, abrindo, abrindo. Só que é uma abrir no qual você não se perde, porque tem um foco, um centro, está conectado com a sua sinceridade, com a sua busca.

R.L.: Não é uma mera dispersão. Você tem o que apresentar, literalmente.

E.C.: Você sabe por que está dizendo cada palavra, por que está ali. Tem atores que não têm esse perfil.

R.L.: Inclusive pessoas que passaram por Hebe. E que não foram por aí.

E.C.: Que seguiram outro caminho.

R.L.: Isso é inevitável. Essa reflexão que a gente está fazendo aqui esbarra nisso: são as escolhas. Chega uma hora que você faz suas opções. Pra tudo na vida.

E.C.: Que é uma outra coisa que Hebe insiste. Seja o que for, você pode justificar de diversas formas, mas é, sempre será, uma escolha sua. Você escolhe estar nesse lugar em que está. Peguei um relatório que dei pra Hebe na época daquela disciplina Desempenho de Papéis I, do poema, música, monólogo e tal. Ele está na mesma pasta dos textos pra minha pesquisa. Incrível! Isso foi há doze anos atrás!

R.L.: Você está em pesquisa, realmente. Não está no “piloto automático”, só visando o título, essa pressa doida, essa histeria. Porque realmente ficou uma histeria nesses últimos anos, não é? Todo mundo a correr, uma corrida do ouro meio esquisita, que ninguém sabe onde vai dar direito, mas que está todo mundo dentro. Estranho! Você ainda está na vantagem, em relação a esse momento do Mestrado. Por conta dessa histeria reinante, vejo no panorama algumas pessoas que estão longe disso, dessa apropriação, dessa propriedade, enfim. Vamos ver o que acontece.

ANEXO P – Entrevista Nº. 16

Jane Santa Cruz

Entrevista remetida em 30 de junho de 2010.

Roberto Lúcio: Quando, como e onde conheceu Hebe Alves?

Jane Santa Cruz: Conheci Hebe por meio de Luiz Marfuz durante minha formação pelo Programa Arte Talento e Cidadania do Liceu de Artes e Ofícios da Bahia. Marfuz e os demais educadores sempre tiveram em nossa formação uma atenção especial com quem ajudou e ajuda a escrever a história do teatro baiano. O nome de Hebe sempre foi muito citado. Depois a conheci pessoalmente no Prêmio Braskem de Teatro de 2004, dirigido por Marfuz, onde trabalhei junto ao Grupo de Teatro do Liceu. Cheguei a apresentar minha mãe a ela. Hebe, bastante divertida como sempre, chegou a conversar com ela. Depois disso, minha mãe passou a me apoiar ainda mais. Não sei o conteúdo ao certo da conversa. Acho que ela nem lembra também. Mas minha mãe lembra. No vestibular e depois na Escola de Teatro da UFBA tive o prazer de estar na turma que ela coordenou. Foi importantíssimo para nós. Se já éramos unidos ficamos mais fortalecidos depois do contato direto com Hebe. Pouco tempo depois eu e mais quatro alunas-atrizes a convidamos para formar o Núcleo de Estudos, Processos e Criação da Cena e estamos trabalhando na pesquisa quase que diariamente até hoje.

R.L.: Que realizações tem em parceria com ela? Quando? Onde?

J.S.C.: Em 2008, no Módulo V de Interpretação que ela coordenou, tivemos como resultado o espetáculo *Larilará Macunaíma Saravá*. Durante o processo realizamos o primeiro *Encontros Produtivos* e no decorrer das apresentações ministramos oficinas de Iniciação Teatral. Ainda em 2008 fui assistente dela no *show* de lançamento do CD da banda Cegueira de Nó. Em 2008 também, junto à Trupe 50'Tões, hoje Toca de Teatro, trabalhamos no evento de comemoração dos 10 anos de aniversário do Teatro SESC - Pelourinho, onde ela dividiu a direção com Luiz Marfuz. Ainda nesse ano formamos o *Núcleo de Estudos, Processos e Criação da Cena* (UFBA), ainda em curso. Desde que iniciamos o projeto de pesquisa realizamos vários seminários, mostra de processo, oficinas e agora estamos em processo de montagem do espetáculo *Dorotéia*, resultado da pesquisa, que estréia em agosto de 2010.

R.L.: O que destaca da sua relação de ensino-aprendizagem com ela? Por quê?

J.S.C.: O primeiro destaque de fato acontece no contato com o vestibular. Uma frase que ela disse no primeiro dia que tivemos com ela me guia até hoje: “É com esse que você vai até o final”. É uma forma muito interessante de encarar o jogo teatral. É você ser fiel a si,

respeitando o outro. É aceitar e se divertir com a companhia do outro, independente da estética que se está trabalhando. O ator que trabalha com Hebe aprende a utilizar inteligentemente o conteúdo. Tem que ter conteúdo. Às vezes chega a parecer caótico. É um excesso de informações por vezes aparentemente desconexas. Mas ao longo do processo você se acostuma e percebe que quando ela faz o retrospecto do teatro feito na Grécia ao teatro feito hoje é para chegar a alguma elaboração genial. Ela utiliza o que o ator tem, ajudando-o a perceber essas habilidades. Um bom exemplo foi o que aconteceu no Módulo V. Ela percebeu que tínhamos uma habilidade para produção. Todas as nossas mostras sempre foram muito bem cuidadas, sempre encaramos como espetáculos e ela nos estimulou a fortalecer essa habilidade. Resultado: *Primeiro Seminário Encontros Produtivos*, Oficinas de Teatro para Iniciantes e o *Seminário As Faces de Nelson* e uma injeção de ânimo e conteúdo para produzir *Atire a Primeira Pedra*, nosso espetáculo de formatura dirigido pelo também grandioso Luiz Marfuz, dentre outras realizações. Costumo chamá-la de regente. O ator que passa por Hebe entra no processo cercado de conhecimento de todos os elementos que farão parte do projeto.

R.L.: Na sua observação, de que modo Hebe trabalha, na formação do ator/da atriz?

J.S.C.: Antes de tudo, ela trabalha com a consciência e a responsabilidade de ser artista. A consciência que devemos ter do nosso lugar no espaço e do que estamos fazendo. Temos que ter conteúdo para passar com responsabilidade e integridade aquilo que nos compreende, a informação. O ator é um interlocutor e Hebe trabalha o ator-interlocutor do seu tempo que tem plena consciência do seu corpo no espaço cênico e na sociedade.

R.L.: Que procedimento(s) encontrou somente na metodologia de Hebe? Como essa(s) prática(s) acontece(m)?

J.S.C.: Hebe é uma encenadora muito fértil. Ao tecer um diálogo simples, é fácil perceber a inteligência e aptidão aguda que ela porta no que diz respeito ao seu ofício e muitas vezes em outras áreas. Porém, destaco alguns aspectos que dizem respeito ao trabalho do ator no espaço e que são de suma importância para essa interlocução da qual o ator é responsável. A “partitura de pontos”, os “quadrinhos”, “os espectros” são recorrências. Ou seja, marcas da encenadora que permitem uma dramaturgia. Obviamente, ela detém muitos outros procedimentos que na pesquisa pude perceber. Mas vou me ater ao trabalho prático de grupo. A partitura, como o próprio nome indica, é uma elaboração de movimentos a partir de pontos fixos no espaço. O grupo anda pelo espaço, de repente Hebe dá um sinal e os atores congelam no lugar que será seu ponto 01. O exercício continua até que um conjunto de pontos esteja formado e fixado. Para tal é muito importante que o ator compreenda bem a geografia do

palco. Partitura fixada, Hebe divide o grupo em duas coxias. Cada ator exercita sua partitura. Depois ele jogará com o colega ou com um subgrupo. Nos “quadrinhos” os estímulos são parecidos. Nenhuma elaboração prévia. O jogo acontece espontaneamente. Hebe tem muitas variações desse jogo, inclusive de ritmo, porém ele começa a partir do congelamento do ator em determinada posição. Outro ator observa e complementa e assim sucessivamente com três ou mais atores. O nome “quadrinhos” vem realmente das revistas em quadrinhos que são separadas por uma linha. No palco não é diferente: a história é contada corporalmente, assumindo-se a linha divisória. Esse jogo traz recursos aristotélicos, necessitando do começo, meio e fim e do clímax. No trabalho dos “espectros”, Hebe propõe um personagem, entretanto esse personagem é trabalhado por vários atores durante a cena. Os atores trazem diferentes visões para o mesmo personagem. É interessantíssimo observar a capacidade criativa do grupo nesse aspecto, não existe o certo e sim uma escolha que melhor se aplica na defesa daquele discurso. Isso é um exercício interessantíssimo. Devo dar aqui uma atenção especial ao trabalho vocal. Hebe é muito conhecida também por essa grande pesquisa que não está dissociada dos demais procedimentos. No trabalho que estamos fazendo atualmente no texto *Dorotéia*, revelamos as camadas vocais a partir das situações propostas pelos personagens. Hebe não se acomoda e em suas elaborações sempre adapta seus procedimentos conforme o grupo que trabalha. Na faculdade, em oficinas ministradas por ela, em que trabalhei como monitora, na pesquisa com o PIBIC e em outras circunstâncias, pude presenciar e fazer parte de novas elaborações acerca desses procedimentos. Ela é muito generosa. Penso até que faz parte dos seus procedimentos essas novas elaborações e desdobramentos de suas metodologias.

R.L.: Você aplica em seus trabalhos modos de fazer aprendidos com Hebe? Quais? Por quê?

J.S.C.: Com certeza. Aplico todos e o tempo todo. Não me pergunte de que forma seleciono. Acho que é algo natural. Não é aleatório, mas sim natural. Em meu caminho tenho passado por processos muito especiais. A metodologia de Hebe é um processo especial e levo para meus trabalhos de forma natural, como ouros por quais passei. São novas ferramentas. Ele já está aqui, fincado em mim como outras técnicas que apreendi, como minha ancestralidade, como meus desejos.

R.L.: Quer acrescentar alguma informação sobre modo(s) de atuação, em termos metodológicos, no trabalho de Hebe?

J.S.C.: Um dia Hebe falou para o nosso grupo de pesquisa uma coisa que vou levar também para minha vida. Em um dado momento da leitura do texto *Dorotéia*, ela pediu para repetirmos a frase “Você chegou de manhã em casa?”. A indicação foi que pronunciássemos a

frase com uma curiosidade sádica e que usássemos o registro grave. Ao perceber a dificuldade de algumas de nós, ela falou: “Não exijam tanto de suas vozes. A sua voz é reflexo da sua experiência de vida”. Quer dizer, isso é lindo. Pode parecer óbvio, mas o ator tende sempre a fazer até o que não lhe é devido e às vezes essa vontade descontrolada, essa exigência do acerto causa danos irreparáveis. Aprendi a respeitar mais minha voz e mais meu momento artístico, a partir daquela situação. Considero o ator como uma bucha vegetal que, ao ser alimentado pela água em determinado momento, se põe a transbordar, permitindo que suas sementes sejam semeadas em outros lugares. Hebe é como essa bucha, e o ator que trabalha com ela tem a possibilidade de transbordar. Entretanto, leva com ele a responsabilidade da elaboração, do respeito ao ofício. Não endeuo sua metodologia, mesmo porque penso que nem a própria Hebe o faz. Mas respeito muito seu trabalho. Sinto como se ela estivesse me passando um pouco do seu gen artístico.

ANEXO Q – Entrevista Nº. 17

Lara Couto

Entrevista remetida em 15 de junho de 2010.

Roberto Lúcio: Quando, como e onde conheceu Hebe?

Lara Couto: Conheci Hebe enquanto fazia minha graduação no Bacharelado em Interpretação Teatral na Escola de Teatro da UFBA. Ela coordenou o Módulo V do meu curso, o semestre de pré-formatura, em 2008.

R.L.: Que realizações tem em parceria com ela? Quando? Onde?

L.C.: Ainda na graduação, montamos o espetáculo *Larilará Macunaíma Saravá*, como resultado do Módulo V. Com o fim do semestre, surgiu a idéia de convidar Hebe para iniciar uma pesquisa pelo PIBIC. Foi então que criamos o *Núcleo de Estudos, Processos e Criação da Cena (Panacéia Delirante, atualmente)*, que já existe há dois anos. Durante esse tempo, eu e as demais atrizes-pesquisadoras, Lilith Marques, Milena Flick, Camila Guilera e Jane Santa Cruz, realizamos diversas atividades, dentre elas:

1. Pesquisa teórica – O eixo principal da pesquisa consiste no estudo do feminino na obra de Nelson Rodrigues. Cada pesquisadora, entretanto, possui um foco específico. Estudei a aplicação das pranchas do Reflexo de Susto para fins cênicos. As pranchas foram definidas pelo psicoterapeuta corporal Stanley Keleman no livro *Anatomia Emocional*, um livro científico, mas que é incorporado ao trabalho de ator dentro da metodologia de Hebe Alves.
2. Seminários – Ainda em 2008, o *Núcleo* organizou o seminário *As Faces de Nelson*, no qual diversos profissionais debateram a produção do dramaturgo Nelson Rodrigues. Em 2009 promovemos os *Encontros Produtivos*, com o intuito de discutir a produção teatral baiana.
3. Oficinas, monitorias e acompanhamentos – Com a coordenação de Hebe, acompanhamos a disciplina de Pesquisa do Módulo I de Interpretação e do Módulo II de Direção. Nesses encontros, conversávamos sobre textos teóricos, sobre a pesquisa acadêmica e a de teatro, em especial. Durante as oficinas ministradas no Teatro Vila Velha por Hebe, as pesquisadoras fizeram a monitoria do trabalho. Além disso, nós mesmas ministramos um *workshop* a partir da metodologia estudada, durante as atividades do evento *Off Cena*.
4. Laboratório cênico – O trabalho prático desenvolveu-se através do estudo da peça *Dorotéia*, de Nelson Rodrigues. Além da orientação de Hebe Alves, contamos com a contribuição da tirocinista do Mestrado Acadêmico Consuelo Maldonado em nossas atividades. Nesses encontros, aplicamos a prancha do Reflexo de Susto, o uso da Partitura

Ponto Espaço (também desenvolvida por Hebe), os exercícios vocais característicos da professora, dentre outros exercícios. Durante esses dois anos, fizemos diversas demonstrações de trabalho, dentro e fora do meio artístico. Participamos, por exemplo, do V SIMPESEC (Simpósio dos Estudantes de Secretariado Executivo), e de um encontro na SEDE Psicanálise, onde apresentamos um fragmento de *Dorotéia*. Estivemos presentes também no *Off Cena*, com o *workshop* e a demonstração, e nos apresentamos nos seminários de pesquisa promovidos pela universidade. Em agosto de 2010, estaremos *Dorotéia*, espetáculo fruto de toda essa vivência.

R.L.: O que destaca da sua relação de ensino-aprendizagem com ela? Por quê?

L.C.: No trabalho com Hebe Alves, a formação de ator se mistura com a formação ética do artista, do ser humano e do pesquisador. É difícil dissociar as coisas, muitas vezes o processo parece disperso e caótico. Talvez seja, mas funciona, porque também existe um rigor muito grande. Do ator, é exigida uma conduta disciplinada, assiduidade e pontualidade. Ele é estimulado a estudar, a não limitar seu fazer à sala de trabalho. Pelo contrário: somos motivados a compartilhar textos, reflexões, questões. Os atores de Hebe conversam bastante durante o processo, sobre diversos assuntos. Enquanto método, posso dizer que ela oferece uma estrutura sólida sobre a qual o ator é convidado a enlouquecer. As improvisações costumam ocorrer a partir de comandos objetivos, que podem ser de um determinado deslocamento ou de uma ação de contracena. O uso da Partitura Ponto Espaço, ou os Quadrinhos, por exemplo, exige do ator a capacidade de fazer associações e de criar imagens e soluções que justifiquem as situações estabelecidas. O potencial criativo se desenvolve muito.

R.L.: Na sua observação, de que modo Hebe trabalha, na formação do ator/da atriz?

L.C.: Hebe permite que o acaso e o caos se agreguem ao processo artístico de maneira bastante positiva. A Partitura Ponto Espaço trabalha em cima do inesperado. Depois o ator justifica os encontros e desencontros ocorridos nas improvisações. Fora o trabalho de interpretação, ela fornece ao elenco muitos estímulos artísticos e políticos durante o trabalho: apresenta músicas, livros, poemas, reportagens; estimula a produção escrita, o registro do trabalho. Os atores são incentivados a expandir seus limites criativos, independentemente da figura da direção. Existe muita liberdade para propor e criar cenas dentro de seu trabalho. Diversas vezes, ela estipula um tempo para que o elenco produza um fragmento cênico na sua ausência. Ao fim desse tempo, Hebe interfere e comenta o resultado da criação.

R.L.: Que procedimento(s) encontrou somente na metodologia de Hebe? Como essa(s) prática(s) acontece(m)?

L.C.: Hebe possui um repertório de exercícios desenvolvidos por ela que caracterizam sua forma de orientar o crescimento do ator. Para ficar mais claro, separarei por tópicos esses exercícios:

1. Partitura Ponto Espaço – Com esse trabalho pretende-se, entre outras coisas, aprofundar a relação do ator com o espaço cênico. O ator desenvolve ao acaso uma trajetória de movimentação pelo palco. As improvisações precisam respeitar esse percurso. Para tanto, os atores realizam a Partitura três vezes: na primeira o foco é o próprio deslocamento, na segunda a atenção se estabelece no parceiro de cena e apenas na terceira vez o jogo cênico se estabelece. Com o avançar do processo, Hebe vai tornando o exercício mais complexo, introduzindo na Partitura ações concretas e textos.

2. Fotograma – Os atores precisam sintetizar um conflito dramático num único quadro estático. O quadro pode ser montado de forma combinada ou aleatória: um ator faz uma pose, outro entra em cena e faz outra, em resposta, e assim sucessivamente. Hebe não costuma envolver todos os atores numa única foto, pois existe a necessidade da existência de uma platéia que comente se há clareza na foto criada e se existe algo que pode ser modificado no resultado do exercício.

3. Quadrinhos – É uma evolução do Fotograma: a cena se compõe em quadros estáticos que respeitam uma coerência lógica e de tempo. Inicialmente o palco é dividido em dois, onde cada metade configura um quadro. Os atores compõem os quadros, um por vez. Ao fim da primeira formação, o primeiro ator sai de cena, observa o que os outros fizeram, dirige-se ao segundo quadro e propõe a continuação da ação. Dessa maneira, o exercício prossegue. A quantidade de quadros varia na proporção dos avanços do elenco. Por fim, Hebe dissolve a divisão espacial e os atores compõem a mudança dos quadros sem sair do lugar, numa ação segmentada, até que, por fim, as movimentações tornam-se contínuas. A aplicação dos Quadrinhos aumenta a consciência dos diversos conflitos existentes na trama, do seu desenvolvimento lógico e preserva a cena de ações desnecessárias.

4. Palco Individual – É uma prática de trabalho solitário: o ator divide um pequeno espaço da sala de trabalho para a pesquisa solo. Nele o artista repassa suas movimentações em cena.

5. Pranchas do Reflexo de Susto – No livro *Anatomia Emocional*, Stanley Keleman apresenta sete figuras de corpos modificados por uma situação de *stress*. Hebe utiliza esses desenhos como indicadores de diferentes níveis de conflito corporal. O objetivo não é de que o ator reproduza essas figuras no seu trabalho, e sim que esses conflitos sejam internalizados e se manifestem, respeitando os diversos níveis de tensão pelos quais o personagem passa durante a peça.

R.L.: Você aplica em seus trabalhos modos de fazer aprendidos com Hebe? Quais? Por quê?

L.C.: Como ainda trabalho com Hebe, essa aplicação é inevitável. Com o passar do tempo, muita coisa é introjetada e passa a incorporar o trabalho sem o comando racional. As Pranchas do Reflexo de Susto são um exemplo disso, elas já permeiam meu fazer artístico. O Palco Individual é outra recorrência.

ANEXO R – Entrevista N. 18

Lilith Marques

Entrevista remetida em 15 de junho de 2010.

Roberto Lúcio: Quando, como e onde conheceu Hebe?

Lilith Marques: Vi Hebe pela primeira vez durante as provas práticas do vestibular para o Bacharelado em Interpretação Teatral da Escola de Teatro da UFBA, no final de 2005. Hebe era um dos membros da banca avaliadora. No dia do meu monólogo ela me recebeu com um grande abraço, logo que entrei na Sala 5 para ser avaliada. Esse gesto foi extremamente acolhedor, me senti muito à vontade e fiz uma ótima audição. Depois, só fui revê-la dois anos depois, durante sua defesa de tese de Doutorado, no final de 2007. Fiquei encantada com aquela mulher e com o trabalho que ela desenvolvia. Hebe seria, em seguida, minha coordenadora e professora na disciplina Interpretação V no Módulo V do curso em Interpretação Teatral, durante o primeiro semestre de 2008. Lembro que nesse semestre, quando cheguei em casa depois da primeira aula com Hebe, escrevi em meu diário de bordo: “Precisão e jogo são as palavras chave”. Depois disso, nunca mais larguei do pé dela.

R.L.: Que realizações tem em parceria com ela? Quando? Onde?

L.M.: *Larilará, Macunaíma Saravá* (Teatro Xisto Bahia, junho de 2008).

Larilará, Macunaíma Saravá (Teatro Molière, agosto de 2008).

Encontros Produtivos I (Escola de Teatro da UFBA, abril de 2008).

Seminário As Faces de Nelson (Teatro Martim Gonçalves, setembro e outubro de 2008).

Apresentação de trecho de Dorotéia (Escola de Administração UFBA, maio de 2009/ SEDE Psicanálise, junho de 2009 / Escola de Teatro UFBA, agosto de 2009, PAF III UFBA, agosto 2009).

Encontros Produtivos II (Teatro Martim Gonçalves, 2010).

Dorotéia (Centro Cultural Barroquinha, agosto 2010 / em processo).

R.L.: O que destaca da sua relação de ensino-aprendizagem com ela? Por quê?

L.M.: Primeiro destaque a honestidade e a igualdade. Hebe traz consigo uma enorme capacidade de coordenar, sem se pôr num lugar mais alto. Ela ensina, dirige e orienta olhando nos olhos. Isso é muito importante para mim, pois me leva a uma região de “lar” que me permite dialogar mais, trocar com verdade e respeitar com integridade. Hebe é alguém que admiro, mas não por estar num lugar intocável e sim por estar aqui, junto. Há muita

sinceridade e um carinho muito grande, pois apesar daquele “vozeirão”, ela é uma pessoa muito carinhosa e sensível.

R.L.: Na sua observação, de que modo Hebe trabalha, na formação do ator/da atriz?

L.M.: Na construção corporal e mental do ator/atriz. Através de técnicas, procedimentos e de uma metodologia própria, Hebe estimula em seus alunos o desenvolvimento da compreensão sobre si e sobre o outro na cena e na vida. Desde o momento em que ela apresenta ao aluno as ferramentas práticas da técnica e depois o leva ao desafio de utilizá-las no jogo cênico para a construção de seu (do aluno) próprio discurso até os momentos em que fala de suas experiências de vida, Hebe promove uma ação de construção humana. O estímulo à elaboração de um discurso através da técnica do *brainstorming* e dos jogos de “Por que sim? Por que não?” são essenciais e transpassam para a cena quando munidos de corpos tonificados. Através dos Gestos de Vigor, do Reflexo de Susto e dos Gestos Psicológicos os atores deslocam-se no palco, elaborando um raciocínio teatral.

R.L.: Que procedimento(s) encontrou somente na metodologia de Hebe? Como essa(s) prática(s) acontece(m)?

L.M.: No que diz respeito à técnica, destaco a Partitura Ponto-Espaço e o Reflexo de Susto. Mas no que diz respeito ao aspecto filosófico, tenho certeza que é o acaso. Hebe trabalha muito com o acaso e seus princípios. Acredito que quase tudo na metodologia de Hebe parte do acaso. A própria “partitura ponto-espaco”, método desenvolvido por ela, é muito apoiado no acaso. O acaso origina os encontros, os *insights* e o jogo. Mas Hebe não usa esse acaso de uma maneira qualquer. Tudo é feito com muito embasamento. Afinal, como Einstein falava e ela de vez em quando repete: “Deus não joga dados”. A técnica está sempre presente para conduzir esse acaso de maneira artística. A Partitura Ponto-Espaço, criada por ela, e o Reflexo de Susto, que é um estudo de respostas corporais feito por um psicoterapeuta chamado Stanley Keleman, do qual ela se apropriou e trouxe para a cena, são fortes apoios para modelar esse acaso. A inclusão do acaso e sua apropriação artística se dão de muitas maneiras na metodologia de Hebe. Ela pode chegar ao início do ensaio e de repente pedir que alguém, ou ela mesma, abra um livro qualquer em alguma página qualquer que será lida em voz alta e de onde o grupo irá extrair, a partir de um pequeno debate, a idéia chave ou um princípio básico para guiar aquele dia de trabalho. Ela pode também instalar o processo de partitura de pontos na qual os atores andam pelo palco e ao sinal dela todos param, se localizam e registram aquele ponto espacial como seu ponto 1 da partitura individual. Depois, a caminhada continua e o processo se repete até que cada aluno tenha uma partitura individual com x pontos. Hebe pode distribuir números entre os alunos e pedir que no número

correspondente ao que ele recebeu e o ponto de sua partitura, o aluno realize uma ação ou coloque um texto ou uma das pranchas do Reflexo de Susto ou uma determinada qualidade interpretativa, que também irão ser grafados em sua partitura individual. A partir do momento que todos já têm uma partitura, começa o jogo. Ela pede que alguns voluntários se proponham a entrar em cena e realizar suas partituras seguindo algumas sugestões dela, como: “Se olhem e se sintam” ou “Você tem muito medo dele”, ou “Vocês estão num ponto de ônibus”. O jogo se instaura e o acaso juntamente com a técnica configuram o jogo em arte e posteriormente em ato teatral, em cena. São princípios da improvisação, mas tudo é amarrado numa construção física e sensorial do espaço do palco e do outro ator.

R.L.: Você aplica em seus trabalhos modos de fazer aprendidos com Hebe? Quais? Por quê?

L.M.: Sim, principalmente a Partitura Ponto-Espaço, o Reflexo de Susto e o Gesto Psicológico (que apesar de ser uma técnica de Chekhov, aprendi com Hebe). Bem, utilizo esses modos de fazer por três motivos. O primeiro é que são técnicas com as quais já tenho intimidade e às quais meu corpo responde bem. O segundo é por que são técnicas que orientam o ator, norteando não só a construção do raciocínio cênico, mas também dando embasamento para a manutenção de um desempenho, não me deixando à mercê do meu ânimo ou de possíveis abalos emocionais e pessoais. O terceiro motivo é por que são técnicas que trabalham na base do desempenho do ator, são abrangentes e se adaptam a inúmeras estéticas, podendo estar mais aparentes ou mais internalizadas. São técnicas que me permitem variar de 0,5 a 100%. A Partitura Ponto-Espaço é um referencial, depois que se é iniciado nela, dificilmente um ator deixará de usá-la, pois ela desenvolve uma consciência espacial muito grande e é um ótimo sensor de distribuição de pesos e trajetória percorrida. Já o Reflexo de Susto e o Gesto Psicológico são ótimos preenchimentos corporais e emocionais para o ator, podendo se adaptar a praticamente todas as situações dramáticas, sem falar que também funcionam como mapas de evolução do desempenho durante o espetáculo.

R.L.: Quer acrescentar alguma informação sobre modo(s) de atuação, em termos metodológicos, no trabalho de Hebe?

L.M.: Sim. Bem, como o foco de Hebe é trabalhar o ator, ela não mede esforços para isso. Há sempre uma preocupação muito grande em permitir uma experiência de crescimento para o aluno ator/atriz. Em sua metodologia, Hebe não está preocupada em alcançar resultados imediatos. Ela visa instalar no ator as possibilidades de investigação, mesmo que ele só consiga de fato investigar daqui a alguns anos. A maior prova disso é que ela mesma diz: “Talvez isso nem apareça no espetáculo, talvez isso nem apareça comigo”. Mas não importa, ela quer trabalhar esse ator, mesmo que não se veja o resultado imediato desse trabalho.

Percebo um grande mérito pedagógico nessa característica da metodologia de Hebe, não só pedagógico, mas humano. É muito difícil encontrar pessoas (diretores e professores) dispostas a trabalhar com o ator em algo que talvez só venha a desabrochar mais tarde, quando essa pessoa talvez nem venha a ser apontada pelo mérito alcançado no desempenho do ator.

ANEXO S – Entrevista N.º. 19

Milena Flick

Entrevista remetida em 16 de junho de 2010.

Roberto Lúcio: Quando, como e onde conheceu Hebe?

Milena Flick: Meu primeiro contato com Hebe ocorreu na banca de avaliação prática do vestibular, em 2005. Na ocasião, a professora desconhecida ainda por mim, de voz grossa e aparentemente muito rigorosa, me fez repetir cinco vezes o monólogo que apresentava à banca (trecho de *Sonhos de Uma Noite de Verão* de William Shakespeare), com cinco indicações diferentes: como se estivesse em um congresso em defesa do meio ambiente; em seguida o mesmo, mas lembrando do assassinato da freira americana Dorothy Stang no Pará; depois como se estivesse falando num hospital como especialista no tratamento do câncer, falando especialmente para crianças com câncer; e por último para crianças com câncer em fase terminal. Apesar da inexperiência e de ter ficado completamente tonta com as indicações de Hebe, passei no vestibular e pude me encontrar novamente com a professora no quinto semestre do Bacharelado em Interpretação Teatral da Universidade Federal da Bahia. Nesse período, já em 2008, Hebe dirigiu a minha pré-formatura: o espetáculo *Larilará Macunaíma Saravá*, do dramaturgo Marcos Barbosa. Foi então que pude estabelecer um contato mais intenso com a metodologia da Professora Doutora Hebe Alves.

R.L.: Que realizações tem em parceria com ela? Quando? Onde?

M.F.: Além de minha professora e coordenadora do Módulo V de Interpretação Teatral em 2008, no qual dirigiu o espetáculo *Larilará Macunaíma Saravá*, trabalhei com Hebe durante um ano e meio (2008.1 – 2010.1) em dois projetos de iniciação à pesquisa científica vinculados ao PIBIC/UFBA. Durante esse período, juntamente com mais quatro alunas do curso de Interpretação, fundamos o *Núcleo de Estudos, Processos e Criação da Cena*. Após o término da minha participação na pesquisa, seguimos trabalhando juntas no espetáculo *Dorotéia*, de Nelson Rodrigues, cuja estréia será em agosto de 2010. De *Núcleo de Estudos*, passamos à constituição de grupo: atualmente eu, Camila Guilera, Lilith Marques, Jane Santa Cruz e Lara Couto somos o *Panacéia Delirante* e temos planos de continuar o trabalho com Hebe em 2011.

R.L.: O que destaca da sua relação de ensino-aprendizagem com ela? Por quê?

M.F.: Meu amadurecimento profissional, a ampliação de horizontes de pesquisa, meu crescente interesse por outras linguagens artísticas e áreas do conhecimento. Com Hebe

desenvolvi um olhar crítico e mais aguçado sobre a vida, a política, sobre meu corpo e minha maneira de “estar” em cena. Embora Hebe abale constantemente meus alicerces, colocando-me em embate com minhas possíveis certezas, sinto uma relação de confiança muito grande em nosso trabalho. Eu me entrego porque sinto nela também uma entrega muito grande. Percebo agora que é esse mesmo o nosso ponto central de relação: a confiança que ela tem em mim, em meu trabalho e nas possibilidades que trago em resposta à confiança que tenho nela. É também essa relação que permite o desenvolvimento de um trabalho em grupo. Não negamos os conflitos, as instabilidades, as incertezas. Nem Hebe se faz menos humana. Ela nos faz aprendizes e mestres da nossa própria arte: sistematizamos juntas um possível conhecimento e aprendemos com ela, na medida em que reconhecemos a nossa autonomia e responsabilidade perante a criação.

R.L.: Na sua observação, de que modo Hebe trabalha, na formação do ator/da atriz?

M.F.: Através da desestabilização: combate nossas carcaças, preceitos, preconceitos, procura nos libertar de vícios e da pretensão de ter certezas. Nessa busca, nem sempre consegue ser compreendida, nem sempre acerta na “dose”, mas se arrisca, procurando as camadas sensíveis do ator, aquelas submersas nas nossas defesas, nas nossas máscaras. Muitas vezes encontra resistências fortes demais ou uma imaturidade determinada. Alguns guardam apenas o que foi filtrado por essa imaturidade; outros têm a tranquilidade de esperar e investigar aos poucos aonde ela quer chegar (O que, na verdade, te faz investigar aonde você quer chegar). Também cuida de nos fazer refletir acerca das relações entre ator-ator; ator-público, ator-espaco e entre o ator e os elementos técnicos da cena, como a luz, por exemplo. E para que o ator consiga estabelecer, na prática, essas relações, desenvolve e aplica jogos que nos oferecem ferramentas de domínio e a conquista de uma autonomia na criação. Hebe tem também uma grande preocupação em incentivar no ator o desenvolvimento de um olhar crítico, investigativo e curioso, um olhar que saiba dialogar com referências pessoais, vindas das experiências próprias do indivíduo, e com referências externas, que podem envolver política, literatura, música, física, atualidades ou qualquer material que lhe sirva de inspiração e que seja passível de diálogo. Durante todo o trabalho, ela quebra, rompe, destrói toda a expectativa de encontrar nela o poço de sabedoria, a perfeição, a mestra idílica, distante. Hebe divide anseios, mostra que suas certezas, como a de todos, são transitórias, e que está em busca de, junto ao ator/aluno, levantar questões, respostas possíveis, sem jamais definir a receita perfeita para qualquer coisa em termos de arte ou de vida. No processo de formação, Hebe não “forma” ninguém: ela trabalha, investiga, dialoga e produz “com”. Creio que seu

objetivo não é somente ensinar um aluno a interpretar e sim despertar nele o desejo de questionar, de pesquisar e de provocar a si mesmo, ao mundo, a arte...

R.L.: Que procedimento(s) encontrou somente na metodologia de Hebe? Como essa(s) prática(s) acontece(m)?

M.F.: Da minha experiência de trabalho com Hebe, destaco os seguintes procedimentos particulares: O que ela chama de *brainstorm* - momento do processo em que ocorre, literalmente, uma tempestade de idéias, informações, referenciais teóricos, práticos, indicações de leituras. Enfim, é quando o ator deve dar conta de uma verdadeira tempestade em seu cérebro, pois no meio de todo esse caos está o personagem, o texto a ser decorado, as marcações de cena, a apropriação e incorporação de imagens e o diálogo com os demais elementos que compõem a cena. Muitas vezes essa prática me provocou confusão, estranhamento, insegurança, mas foi com ela que comecei a desenvolver uma capacidade de interação e articulação de idéias, o que hoje considero o maior exercício da minha formação. A Partitura Ponto-Espaço - técnica desenvolvida pela própria Hebe que consiste na composição de partituras a partir de pontos específicos do espaço que juntos formam uma trajetória. Esse exercício me ajudou no conhecimento e reconhecimento da tridimensionalidade do espaço, e do meu próprio corpo inserido nele, e na apropriação das convenções de deslocamento na área de atuação do palco italiano (direita /esquerda/ alto/baixo). A Técnica dos Quadrinhos, também desenvolvida por Hebe. Jogo que parte da construção viva de uma história em quadrinho, ou seja, as ações são divididas em quadros estáticos, o que desenvolve no ator uma maior consciência corporal e oferece um instrumento possível para a criação do desenho da cena. O estudo sistemático e particularizado do texto aliado à investigação de suas nuances e possibilidades cênicas, bem como potencial imagético e de diálogo (Como uma pintura ou uma música, por exemplo). E, principalmente, o estabelecimento de uma relação dialética entre aluna e professora, bem como entre atriz e diretora. Embora Hebe tenha uma imagem forte, de rigidez e severidade, é, na verdade, uma profissional que trabalha a partir do caos, do excesso, que presa, essencialmente, pela autonomia dos indivíduos com quem trabalha. Muito sensível às provocações dos alunos/atores, é a partir do material oferecido por nós que ela encontra inspiração para seu fazer artístico. Sem desrespeitar nem negligenciar suas próprias idéias e concepções. Antes pelo contrário: sabe também ser muito teimosa ao defender o que acredita ser o melhor caminho.

R.L.: Você aplica em seus trabalhos modos de fazer aprendidos com Hebe? Quais? Por quê?

M.F.: Sim, todos os citados anteriormente, porque encontrei neles uma identificação particular com o que atualmente me interessa no teatro: o estudo do espaço e do ator inserido nele, dominando suas possibilidades de uso, o diálogo entre o teatro e as demais linguagens artísticas e do conhecimento, especialmente as Artes Plásticas e as referências teóricas da Filosofia, e a relação dialética entre os profissionais responsáveis pela cena, bem como entre os elementos dos quais se encarregam.

R.L.: Quer acrescentar alguma informação sobre modo(s) de atuação, em termos metodológicos, no trabalho de Hebe?

M.F.: Hebe tem um imenso desejo pelo teatro. Esse prazer contagiante aliado ao extremo compromisso e responsabilidade perante seu ofício é, talvez, a melhor coisa e a menos intencional de sua metodologia, pois o processo de aprendizagem, bem como o de criação, obriga Apolo e Dionísio a trabalharem juntos, dentro de nós.

ANEXO T – Entrevista Nº. 20

Cecília Raiffer

Entrevista remetida em 17 de julho de 2010.

Cecília Raiffer: As questões que você coloca são bastante complexas, consigo responder algumas perguntas, outras são sem respostas, e outras têm uma resposta bastante parecida. Acredito que a leitura da minha dissertação possa auxiliá-lo a compreender a relação estabelecida entre Meran e eu. Uma relação que envolve ensino e aprendizagem: Meran como professora tanto na graduação quanto na pós-graduação, professora do primeiro semestre da Universidade até a orientação do Mestrado, com uma dissertação aprovada com distinção, parceira em processos de criação em variadas funções (como diretora e eu como assistente de direção; ela diretora e eu atriz; ela atriz e eu diretora), relação como colegas de docência (desde que estou trabalhando na URCA – Universidade Regional do Cariri, na Escola de Artes, Departamento de Teatro, há menos de um ano, ingressei em agosto de 2009. Meran ministrou o Módulo de Voz no projeto de extensão do curso de teatro e irá compor uma Banca para seleção de professor efetivo que acontecerá em agosto/setembro próximo). A influência de Meran na minha vida é imensa, transcende a esfera da sala de aula, continuamos em um processo de ensino e aprendizagem perene. Para mim, ela é mestra, amiga, colega e parceira de trabalho, um trabalho que envolve criação e pedagogia.

Roberto Lúcio: Quando, como e onde conheceu Meran?

C.R.: Em 1995, quando ingressei no curso de Bacharelado em Direção Teatral. Meran foi uma das primeiras experiências na faculdade, ela ministrou quatro disciplinas em 1995.1 (meu primeiro semestre): Fundamentos do Processo da Criação Cênica, Fundamentos do Espetáculo, Fundamentos da Dicção e Montagem. Acho que esse semestre foi uma espécie de laboratório experimental para a implantação posterior do módulo. Nesse semestre a Mostra Didática foi uma adaptação de dois textos dramáticos de Chico Buarque (*Calabar* e *Gota d'Água*), chamada *Um Elogio à Traição*. Neste início da Faculdade tive a oportunidade de participar de um processo de construção de dramaturgia a partir de adaptação, com improvisação, dentro de uma prática colaborativa. Experimentei a criação de cenário, figurino, luz, maquiagem, como também fiz produção (divulgação na imprensa, cartazes, programas, compra e negociação de materiais), fui atriz (com dois personagens) e assistente

de direção. Ou seja, fui apresentada a um tipo de teatro que é, hoje, a minha escolha de trabalho e pesquisa.

R.L.: Que realizações tem em parceria com ela? Quais, quando, onde?

C.R.: A referência de ensino e aprendizagem na graduação já foi destacada na questão anterior. Na Escola de Teatro da UFBA fui aluna de Meran apenas no primeiro semestre. Eu era aluna no curso de Direção e ela professora do curso de Interpretação, ou seja, a maioria das disciplinas que ela ministrava não fazia parte do currículo de Direção. Ingressei na faculdade em 1995. Acho que ela foi estudar em Londres, para fazer Mestrado em 1996. Em 1998, Meran retornou para Salvador e criou a Companhia de Teatro de Improviso Os Bobos da Corte. Foi nessa ocasião que estabelecemos um maior vínculo de poética e formação. Fiz parte do grupo fundador da Companhia. Quanto aos Bobos, vou enviar para você minha dissertação. Lá há algumas informações sobre essa fundamental experiência na minha vida. Nos anexos da dissertação há alguns artigos que publiquei sobre a reverberação desta experiência nos meus trabalhos de teatro. Fiz parte de Os Bobos entre 1998-2002, participei dos seguintes espetáculos: *Noites de Improviso* (atriz e assistente de direção), *Recital de Poesias Satíricas – Gregório de Matos* (assistente de direção e atriz), *Brasil-Pau-Brasil* (Diretora e atriz). Estes espetáculos estrearam em 1999 e ficaram em cartaz por alguns anos em temporadas flutuantes. Fora a experiência com os Bobos, em 1999, Meran foi a protagonista da minha primeira direção de montagem na Escola de Teatro da UFBA, *Tambor de Damasco*, de Yukio Mishima, na qual foi indicada ao Prêmio Copene de Teatro como melhor atriz. Essa experiência revela grande generosidade de Meran (professora-atriz) para com uma aluna. Eu era uma jovem estudante de Direção, com 20 anos, ela tinha acabado de voltar de Londres dos seus estudos de Mestrado. Meran se doou como atriz de corpo e alma, e dando-me oportunidade de experimentar, encorajando-me a criar. O medo aborta poéticas. Ela contribuiu para o meu encontro comigo mesma, enquanto potencial diretora de teatro, quando aceitou ser dirigida por uma aluna sem experiência, mas rica de idéias que necessitavam ser materializadas. Ela oportunizou e encorajou. Em 2007 ingressei no Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia – PPGAC/UFBA, tendo Meran como orientadora. A dissertação analisa o processo de criação de um espetáculo que criei na cidade de Sobral, no Ceará, em 2007, chamado *Irremediável*, onde atuo como diretora, dramaturga e produtora. Nesta análise percebo e estudo as referências construídas no decorrer da experiência que tive com Os Bobos da Corte, bem como o meu processo de aprendizagem com Meran. Durante o Mestrado, entre 2007 e 2009, Meran orientou meu Estágio de Docência, na disciplina Prática da Interpretação I, para os alunos da Escola de

Teatro da UFBA, do currículo remanescente, em 2007.2. Esta foi a minha primeira experiência como professora universitária. Em 2008.1, fiz o concurso para Professora Substituta na área de Voz e Interpretação, Meran orientou a bibliografia e os meus estudos para a submissão à seleção. Fui aprovada. Nessa ocasião dei início à prática da docência. Ainda em 2008 fui dirigida por Meran em *Viva o Povo Brasileiro*, uma adaptação da obra de João Ubaldo Ribeiro. Substituí uma atriz para a segunda temporada do espetáculo. Nesse mesmo ano demos início ao processo de criação do espetáculo *Doralinas e Marias*, espetáculo dirigido por mim.

R.L.: O que destaca da sua relação de ensino-aprendizagem com ela? Por quê?

C.R.: Pergunta difícil de responder em poucas palavras. Meran é a matriz da minha formação artístico-docente. Em tudo que faço, crio, ensino, Meran é uma das maiores referências. Vamos lá: acho que em primeiro lugar, a busca do autoconhecimento expressivo dentro do imaginário que me constitui enquanto individualidade criativo-cênica. Fazer as aulas de Meran (sejam as práticas ou teóricas, na graduação ou na pós-graduação) é a possibilidade de um mergulho em mim, um encontro com as possibilidades expressivas que estão dentro de mim, muitas vezes escondidas, ou encolhidas pela autocritica excessiva. Como fazemos isso? Através do contato físico-energético com a respiração, consciência que conduz a um maior equilíbrio no corpo e gera a abertura dos canais para a nossa individualidade criativa. Outro ponto importante: o lúdico das atividades, o desenvolvimento da imaginação criativa via as contações de histórias, as músicas, os jogos com os alunos. A improvisação, o desenvolvimento do dizer sim e da capacidade de ouvir o outro no jogo talvez sejam um dos meus maiores ganhos nos processos colaborativos de criação que venho desenvolvendo ao longo da minha carreira de encenadora e dramaturga.

R.L.: De que modo Meran trabalha na formação do ator/atriz?

C.R.: Meran é fundamental na minha formação enquanto diretora e professora de teatro. O que mais chama minha atenção é a maneira como ela acessa os alunos. E esta maneira de acesso muitas vezes, para alguns que não estão predispostos para esse trabalho, é de difícil compreensão. É preciso estar aberto, desarmado, confiante (talvez esse seja o grande desafio do trabalho). Com Meran nós trabalhamos sem suplício, sem dor, sinto prazer e coragem, sinto o meu corpo sendo acionado, iluminado... As palavras talvez não sejam suficientes para explicar a mágica que acontece na sala de aula. Meran é extremamente técnica, mas na verdade é uma técnica que vai entrando pelos poros, é uma técnica invisível para os olhos da razão pura e fria, mas é impreterível estar de coração aberto.

R.L.: Que procedimentos encontrou somente na metodologia de Meran? Como essas práticas acontecem?

C.R.: Não me sinto à vontade para responder a essa pergunta, pois o contato que tive com outras metodologias de trabalho sempre foram muito rápidos. Com Meran, estive desde as primeiras aulas na graduação até a defesa da dissertação, desde a primeira mostra didática até o trabalho mais recente profissional que dirigi (espetáculo que está em circulação em festivais nacionais). Falamos a mesma língua expressivo-cênica, na verdade o mesmo dialeto... Por isso é difícil dizer o que é único, porque para mim tudo é impar...

R.L.: Você aplica em seus trabalhos modos de fazer aprendidos com Meran? Quais? Por quê?

C.R.: Acho que esta pergunta já foi respondida ao longo das outras questões.

ANEXO U – Entrevista N.º. 21

Mariana Freire

Roberto Lúcio: Escola de Teatro, 14 de abril de 2010. 15h45min. Mariana Freire.

Mariana Freire: Sou Mariana Freire, atriz formada na Escola de Teatro da UFBA no curso de Bacharelado em Interpretação Teatral. Passei a ensinar no Curso Livre de Teatro da UFBA há quatro anos atrás, como professora de Iniciação Vocal. Hoje sou Professora Substituta aqui da UFBA como professora de Expressão Vocal. Conheci Meran dentro da universidade quando era aluna. Foi justamente numa disciplina de voz. Fiz com ela duas disciplinas de voz. Achei muito interessante a proposta dela porque, inicialmente, cheguei à turma sem muita perspectiva. Estava numa fase de desistência. Achei até que ia trancar a universidade.

R.L.: Que ano era esse?

M.F.: Fiz a faculdade entre 1998 e 2004. Acho que foram dois anos antes de me formar. Foi em 2002, 2003, por aí. De cara, Meran estava nos propondo uma coisa que, para mim, foi extremamente revolucionária dentro da universidade. Era a pessoa que nos apresentou um texto inicial, de Nelson Mandela, que falava sobre cada um buscar o seu brilho pessoal, a sua força pessoal. O seu poder, na verdade. Ele fala muito da palavra poder. Logo em seguida, ela propôs que a gente pensasse num tema livre, algo que a gente quisesse dizer de fato. Porque a proposta dela pra disciplina de voz era que a gente construísse um pequeno monólogo de quinze minutos, que seria autoral.

R.L.: Um trabalho solo de cada aluno?

M.F.: Um trabalho solo, autoral, de cada aluno. A gente tinha uma turma de Interpretação e de Direção, juntos. Os alunos de Direção iam supervisionar o trabalho da gente. Ver, avaliar, criticar, fazer algumas análises. Então iam analisar do ponto de vista do coração; do ponto de vista da técnica de voz, do aprimoramento; e do ponto de vista do entendimento do que estava sendo dito. A gente fez uma entrevista com ela sobre que tema queria trabalhar. Descobri que queria falar sobre a loucura. Mas não sabia ainda a partir de que ponto ou que perspectiva, que foco principal. Acabei desistindo desse tema e fui pro tema do medo. Aí tive um pesadelo. Estava num processo de ter vários pesadelos recorrentes. Meran começou a fazer vários exercícios e dinâmicas que nos estimulavam a elaborar esse texto. A gente tinha um caderno. A cada aula que ela propunha uma atividade, uma proposta de improvisação e laboratório, a gente tinha um tempo pra escrever sobre aquilo. A gente fez um projeto, ou seja, uma defesa, como se fosse uma pequena peça. Tinha que ter objetivo, justificativa, desenvolvimento, cronograma...

R.L.: Nesse processo de montagem do solo de cada aluno?

M.F.: Do solo de quinze minutos, exatamente. Depois de determinado momento, a gente começou a apresentar o que tinha de proposta, o que tinha de texto, o que tinha de partitura. Ela começou a trabalhar sobre partitura corporal/vocal, ou seja, um texto dito de várias formas, já que era uma pesquisa de voz, uma aula de voz. E a gente foi, nesse processo, junto com ela. Ela acompanhando individualmente e acompanhando o grupo. Conseguimos fazer uma apresentação. Todos os alunos da turma de Interpretação conseguiram fazer um solo.

R.L.: Você lembra a quantidade de alunos?

M.F.: Uma média de doze alunos.

R.L.: Menos de vinte?

M.F.: Menos de vinte alunos. Foi um processo muito rico, inovador pra mim. Lembro de exercícios como aquele da gente estar com o texto e Meran indicar várias intenções, várias qualidades expressivas, vários verbos de ação e a gente trabalhar. Lembro de minha voz ter ganhado um corpo que nunca tinha ganho. E comecei a entender como se constrói uma cena, o que quero com o público, o que o público quer de mim. Tinha vários *insights* em casa, estava super fértil. Consegui pegar aquele meu pesadelo e transformar numa proposta estética, para uma apresentação de quinze minutos. Fiz em cima de um banquinho de madeira; fazia uma narradora. Narrava e sentia o medo, sentia o pesadelo. Lembro de usar uma calcinha cor da pele e um sutiã cor da pele. Transpirava muito. Porque também ficava ainda muito nervosa por estar no palco, estar em cena. Não conseguia domar essa energia, então transpirava muito. Eu me lembro de usar muita intensidade, muita força nesse trabalho.

R.L.: Vocês apresentaram onde?

M.F.: Apresentamos duas vezes dentro da Sala 5 da Escola de Teatro. Não me lembro se foi em horário alternativo. Acho que foi num horário mais pra de noite. Uns ajudavam os outros a fazer luz, a fazer trilha e tal.

R.L.: Uns participando dos solos dos outros.

M.F.: Isso era muito bom porque nos dava uma visão de diretor. A gente também criticava o solo do colega. Meran falava, mas deixava mais que a gente começasse a perceber e a elaborar um pensamento crítico/estético sobre o que era apresentado. Entrevistei muitas pessoas sobre o que elas tinham medo. Comecei a ler sobre o medo. Fiz uma pesquisa sobre o que significa o medo, sobre os meus medos. Resolvi colocar essa entrevista das pessoas junto com trechos de alguns pensadores, frases sobre o que significa o medo, na proposta da minha cena. Então, fazia meu pequeno monólogo, no final “quebrava” e, como atriz, falava um texto elaborado por alguém sobre o medo. E fazia todo um percurso de sair do banco, ou seja, sair

do lugar estático, que me aprisionava, que era o medo. O que o medo faz com a gente: ele nos paralisa. No final vinha um *off* com a voz das pessoas falando de medo de barata, medo de morrer, medo de perder os filhos. Quando eu conseguia botar o pé no chão, dava o *black*, ou seja, eu conseguia dar o passo de sair desse lugar. Lembro de Marfuz ter dito: “Nossa, como você tem intensidade, tem força! Como é interessante essa sua proposta de ficar num único ponto, estático, e ao mesmo tempo a gente vê movimento!” Lembro também que minha preocupação nesse momento era encontrar uma parceria com o público, ou seja, colocar o público mais dentro do meu pequeno monólogo. Olhar pro público mesmo, contar a história pra ele.

R.L.: Um contato.

M.F.: Tinha muito essa inquietação. Não gosto do palco italiano. Achava que o palco italiano, de alguma maneira, era defasado. Apesar de que esse meu pensamento está mais elaborado agora, como atriz e como proposta. Achava que o público estava muito distante mesmo da gente, e não sabia ainda como me posicionar nisso. Aí perguntei a Meran se ela ia continuar no próximo semestre com esse tipo de método. Ela ia. Praticamente todo mundo que fez com ela continuou.

R.L.: Ué, e podia?

M.F.: A gente podia pegar a disciplina subsequente, se tivesse feito aquela. Na sequência, a proposta era um solo de trinta minutos.

R.L.: Aumentou o tempo.

M.F.: Isso. Então, resolvi não pegar mais o mesmo tema, até porque descobri que trabalhei com o medo porque estava naquele processo emocional. Escolhi uma coisa que estava me incomodando. Estava em terapia... Enfim, no segundo momento trabalhei com o tema *amor*. Mas aí foi um texto que existe, um texto narrativo. Meu desafio era transformar esse texto na...

R.L.: Um texto prévio?

M.F.: É, um texto prévio que Hebe Alves me indicou: *Pequena Epifania*. Não lembro agora do autor. É um pequeno conto. Meran fez todo o mesmo procedimento. Aí tinha já um trabalho de construção de personagem, da voz do personagem. Acho que não fui bem sucedida nesse processo: fiquei muito mais preocupada com a direção, com o fazer, com os elementos sensoriais, do que com a construção da personagem.

R.L.: Mas você tem consciência de que o que ela estava propondo no método daquele semestre era essa construção?

M.F.: É. Construção do personagem, de um outro tipo de trabalho de voz, uma coisa mais aprofundada. Tinha meia hora – o tempo se estendia. Você tinha que elaborar mais aquilo que estava propondo. Queria falar sobre o amor. Resolvi investigar sobre isso. Peguei esse conto, peguei trechos de Clarice Lispector, porque esse conto falava de Clarice. Já estava fazendo esse processo de investigar coisas paralelas. Peguei alguns poemas de amor. Fui acrescentando no meu solo.

R.L.: As várias formas de amar. É isso?

M.F.: Não. Era a história daquela mulher, que estava contando para alguém uma história íntima de uma pequena epifania, o encontro amoroso com um homem. Onde ela não foi pra cama, não se... Ficou no amor platônico, na verdade. Onde o amor não se concretizou na carne. Esse encontro gerou outro tipo de amor, outro tipo de grandeza na vida dela. Resolvi aproximar, realmente, o público. Então, pegava alguém da platéia. Começava bêbada, citando *Eu sei que vou te amar* de Vinícius e Tom Jobim, fazendo uma brincadeira irônica, ora cantada ora falada. Depois fazia um momento ali em cima, onde tem a luz, o som, da Sala 5. Ficava sentada ali. Ou seja, próxima, do lado do público.

R.L.: Uma outra proposta de ocupação do espaço.

M.F.: Isso. Depois descia aquela pequena escada e fazia os poemas ali na arquibancada, pro público, como se fosse o meu amor...

R.L.: Muita proximidade.

M.F.: Isso tinha um *black* e vinha uma música, *Eu sei que vou te amar*, que Luciano Bahia fez só com piano, que era uma introdução. Alguém batia na porta. Eu já estava lá dentro, trocando de roupa, porque estava vestida de vermelho e vinha toda de branco. Quando a porta continuava batendo, eu dizia: “Já vai! Já vai!” E abria a porta imaginária e tirava uma pessoa da platéia. Essa pessoa sentava numa mesa comigo. Chamava essa pessoa, sentava, oferecia chocolate, café, biscoito, sequilho, tinha todas essas coisas.

R.L.: E o relato, então, daquela história de amor se dava aí.

M.F.: Isso. Começava a relatar essa história pra essa pessoa que era meu convidado, meu amigo íntimo, minha amiga íntima. Foi muito difícil fazer isso, de ter o público tão próximo, de saber se vai dar certo, se não vai dar.

R.L.: Exigia muita concentração.

M.F.: Muita. Muita precisão e improvisação. Fiz apenas duas vezes. Uma vez com um colega de teatro, Fabrício. Ele começou um “oba oba” e depois foi entrando, foi entrando. E aí Meran me provocou: “Olha, amanhã é o último dia, quero que apresente pra uma pessoa comum. Abra a porta em outro lugar”. Então, podia abrir a porta aqui, podia abrir a porta ali. Aí

identifiquei na platéia uma senhora sentada que não era uma pessoa de teatro. Abri a porta e a convidei. E foi muito interessante, porque ela entrou muito devagar, entrou rindo, muito envergonhada, porque estava de frente pro público.

R.L.: Ela em evidência, num lugar que achou que não ficaria.

M.F.: Tive que inventar mais textos. Dizer: “Ah, que bom que você veio! Se não viesse não sei o que seria de mim. Fique à vontade. Você quer que eu vá lá dentro pegar alguma coisa? Não?” Aí servi o café. Até entrar no texto, tinha toda essa recepção do público, dessa pessoa. E realmente contava a história pra ela. Foi uma experiência fantástica, Roberto. Porque ainda tinha muito medo disso. Mas hoje entendo melhor. Estou contando tudo isso só pra dizer que o fato de ter conhecido a metodologia de Meran, dentro da universidade, me resgatou como atriz, me colocou num outro lugar, mais responsável, mais consciente do meu trabalho, mais desafiador. Costumo dizer que foi a partir daí que comecei a realmente entender o que é o ofício do ator, na prática. Ou seja, desse ator criador que ela propunha na época. Que é pensar não só o personagem, o que ele faz, onde faz, por que faz. Mas é pensar o que você está apresentando, qual é a sua missão, qual é o seu discurso, o que está escolhendo dizer, como vai dizer, como vai se colocar diante das coisas, em que espaço quer apresentar, quem é o público, quem é você com o público.

R.L.: Então, esse momento com Meran fez com que você não desistisse do seu curso. Você então concluiu e ficou nessa relação com ela.

M.F.: Exatamente. Um ano, um ano e meio depois, ela me convidou pra um projeto pessoal dela. Eu era muito verde, nova. Eram doze atores: seis homens e seis mulheres. Tinha a supervisão de Marcos Barbosa na dramaturgia. Tinha Patrick Campbell na voz, junto com Luciano Bahia. Jacyan Castilho trabalhou com a gente com técnicas de Laban. Meran era quem coordenava o curso todo. A gente tinha encontros de segunda à sexta, das 9h da manhã até 2h ou 3h da tarde. Foram três meses só. Em 2004. A gente estreou no Espaço Xisto Bahia. Isso foi logo no primeiro semestre.

R.L.: Ah, então teve um resultado?

M.F.: Teve um espetáculo chamado *Trilogia Baiana*.

R.L.: Ah! A *Trilogia* veio desse processo?

M.F.: Veio desse processo, certo? Comecei a fazer as improvisações, primeiro todo um trabalho de exercícios pra poder nos colocar em contato com a nossa identidade pessoal-vocal. Porque a investigação dela era sobre a voz do ator. Ela partiu do pressuposto que o corpo do ator é uma casa, é sua morada. A sua morada tem seus referenciais de vida, a sua história, da sua família, de onde você nasceu, do que acredita, do que leu, do que imagina, do

que gosta. Sua voz é resultado disso tudo. Ela estava investigando também essa fala local, baiana; essa forma de articular um texto, de um pensamento baiano. A gente também ia fazer um solo de trinta minutos, dentro de um tema livre, ia ter que criar essa dramaturgia e ter toda essa supervisão – desses outros profissionais.

R.L.: Então não foi uma experiência de estranheza pra você. Tinha familiaridade com a dinâmica.

M.F.: Não foi caótico fazer. Ficou caótico já no final, quando estava passando por um processo pessoal e fiquei afônica durante uma semana. Foi muito rico, muito prazeroso. Percebi que todo o trabalho de voz de Meran não estava restrito a uma técnica de aquecimento, essas técnicas que a gente tem em alguns livros, como “mini, mini, moni moni”. Não é só uma questão de fazer exercícios de fôlego ou de... Eram uns exercícios mais fluidos, que mexiam com o imaginário. A gente cantava, fazendo muito movimento, a gente jogava cantando, jogava falando. Tinha a técnica da bolinha, que era com música, com nomes, com números. É como se fizesse esse casamento do corpo com a voz o tempo inteiro, em dinâmica. Então, a voz é resultado de uma determinada dinâmica no espaço. Depois começaram a entrar os trabalhos de pesquisa dos temas.

R.L.: Aí você se decidiu mesmo pela loucura.

M.F.: É, essa loucura social. Li a biografia de Jung. Li o *Ensaio sobre A Cegueira*, de Saramago, pra falar justamente desse momento de perda social das referências. A coisa foi se construindo. Pequenas partituras foram ficando, foram ficando. Tinha encontrado a idéia de que ia fazer uma mulher que entra em um apartamento totalmente vazio, porque tinha sido roubado. Descobri que queria falar da loucura da gente se constituir como pessoa em cima do “ter” e não do “ser”, da gente achar que ter o carro, a casa, ter dinheiro, isso vai construindo a gente com o “ser”. Isso já era um debate interno meu, até porque tinha pouca grana, tinha medo de não conseguir ser bem sucedida. Tinha muito medo de não dar certo como atriz. Essa coisa do medo da pobreza. Aí resolvi ser a Renata. Renata por que renascida.

R.L.: Já tinha um nome?

M.F.: Já tinha um nome. Era Renata. Esse solo acabou acontecendo. Meran tinha a proposta de pegar esses doze solos e subdividir em três pequenos espetáculos. Dividiu em *Cidade Expressa*, *Cidade Real* e *Cidade Fantástica*. A *Cidade Fantástica* é como se fosse a parte espiritual/mágica da cidade de Salvador. É o que está por cima da camada de tudo. É onde está toda a religiosidade, as nossas magias, nossos ritos, o espaço mágico da Bahia. A *Cidade Real* é a cidade cotidiana, da labuta do dia a dia, do trânsito, do fazer, do pegar, do concretizar, do lutar, do reter. Eram personagens realistas. E a *Cidade Expressa* é o que está

por baixo. Onde cada um, em seu apartamento, vive sua loucura, sua obsessão, sua raiva, sua dor, escondido.

R.L.: Vocês, participantes do projeto, passavam por esses três momentos ou cada um era encaixado num deles?

M.F.: A gente foi construindo os solos, ela começou a ver as apresentações. Quando as coisas foram se delineando mais, Meran começou a perceber que determinados personagens casavam com a *Cidade Real*, com a *Cidade Fantástica* e com a *Cidade Expressa*. E casou de ser quatro pra cada um. Éramos vestidos de azul com elementos brancos e o coro vestia vermelho. A gente estava trabalhando com as três cores da bandeira da Bahia: vermelho, azul e branco. Na *Cidade Fantástica*, os atores eram vestidos de vermelho com elementos brancos e o coro vestia azul. E na *Cidade Real*, os atores estavam vestidos de branco com elementos azuis e o coro vestia vermelho. Era tudo assim revezado. O cenário tinha andaimes, com aqueles negócios cor de abóbora que botam em construção, pintados de azul, de branco e de vermelho. Era híbrido. A *Cidade Expressa* era a única em que os solos entravam uns nos outros. Fazíamos coro de voz, com música, com falas. Esse coro dialogava, às vezes, com os personagens, como se fosse o ser social questionando o ator, o personagem.

R.L.: A partitura vocal do trabalho, como um todo.

M.F.: Claro. Porque o foco dela era vocal. Além do texto pessoal, autoral e local – Bahia/Salvador – a gente tinha um coro mesmo de música, de voz. Primeira, segunda e terceira voz. Era muito bonito, muito sofisticado. Como consequência disso tudo, o que aconteceu foi o seguinte: eu, Rafael, Fábio Araújo e Tânia, fomos os quatro que demos seguimento com os solos. Rafael Moraes foi o primeiro a fazer um espetáculo chamado *Caçador de Sonhos*. Depois Tânia Soares apresenta *A Mulher dos Sonhos*. Fábio Araújo fez uma pesquisa de Mestrado do personagem de rua que vendia ervas, que falava da vida das pessoas através das ervas. E eu, Renata, essa mulher que entrava num apartamento vazio.

R.L.: Que depois se transformou no que eu vi no Teatro Xisto.

M.F.: *Casa Número Nada*. Hoje faço o espetáculo para cinquenta pessoas. Não é mais em espaço italiano. Digo no programa do espetáculo que Meran foi um divisor de águas na minha vida. Ela me mostrou o que gosto do teatro – de trabalhar com autonomia. Porque gosto dessa coisa da criação, do pensar fazer teatro, do pensar tudo no teatro: meu texto, minha postura, meu discurso. Convidei Meran pra dirigir, ela não pôde. Convidei, então, Fábio Vidal, que também é discípulo dela, que foi dirigido por ela em *Seu Bonfim*, que tem um trabalho de partitura cênica. Era o que estava querendo, também, de alguma maneira.

R.L.: Meran voltou a ver você?

M.F.: Não. Seria muito bom ter esse retorno dela. Quero voltar em cartaz no segundo semestre.

R.L.: Fora isso tudo que está me relatando, teve um outro momento de trabalho/parceria com Meran?

M.F.: Não, porque logo depois ela viajou. Defendeu o Doutorado na volta. Voltamos a entrar em cartaz com a *Trilogia*, um mês em cartaz na Sala do Coro. Depois ela viajou, foi fazer outras coisas.

R.L.: E aí você fica nessa expectativa de que ela veja seu solo agora, com tudo que ele tem dessa poeira toda do tempo.

M.F.: Isso. A minha investigação agora é justamente do meu trabalho como atriz. Eu me dei conta que naquela época não tinha condições de investigar mais o trabalho de voz com a proposta de Meran porque meu emocional interferia muito no meu processo criativo. Como estou trabalhando com voz, como professora, e estou lendo muito a respeito, estou investigando nesse momento sobre isso, vejo que esse interesse eu herdei de Meran. Entendi que a forma como organizo minha vida, o meu pensamento, ele interfere também na minha dinâmica expressiva, pode atrapalhar a minha expressão. Então, todos os problemas que tive, de ficar afônica ou de extrema tensão, de extrema força ou de descontrole, de ser *over*, de gritar muito, depois ficar totalmente exaurida, suando muito, tudo era por causa da dificuldade de canalizar energia, por etapas. Ficava afônica quando fazia o solo. É como se aquele assunto fosse maior do que eu. Sinto que meu processo foi muito intuitivo. Estava falando de uma coisa que vivi logo em seguida. Quando me dei conta, estava vivendo uma coisa parecida, entrei num choque, num tipo de trauma. E não conseguia lidar com isso. Eu acho que Meran teve mais visão. Ela estava de fora, estava vendo tudo isso e tentou, de alguma maneira, cuidar disso comigo. Mas na época não conseguia enxergar.

R.L.: Naquele período. Hoje você tem essa consciência?

M.F.: Tenho totalmente essa consciência.

R.L.: E essa consciência ajuda você, inclusive, a se reformular como atriz, ampliar seu repertório expressivo.

M.F.: O solo passou num edital de circulação, estou viajando amanhã. Seis anos de percurso. Costumo dizer a Fábio Vidal que um solo é um presente que a gente se dá, de maturação. Posso fazer esse solo com a idade que quiser. Essa mulher não tem idade; ela pode entrar em qualquer apartamento, em qualquer lugar do mundo. Como superei já essas minhas perdas e já reelaborei esse solo, internamente, de muitas maneiras, perdi o medo também. Eu tinha muito

medo de fazer e de retomar. É como se agora tivesse pensando mais no senso estético e não no envolvimento emocional.

R.L.: Mariana, ouvindo você agora ficou claro pra mim o quanto Meran foi realmente importante pra você.

M.F.: Não sei como seria se não tivesse passado pela mão dela e não tivesse feito a *Trilogia*, principalmente. Porque talvez fosse mais uma atriz que ia ter várias deficiências, que ninguém ia pontuar exatamente como teria que trabalhar. Na verdade, Meran pontuou de maneira mais subjetiva, entendeu? E vou dizer: ela respeitou muito o nosso processo individual.

R.L.: É isso que você destaca, então, na relação de ensino-aprendizagem com ela?

M.F.: Muito. E muita confiança. O figurino que eu uso até hoje no solo, até por questão emocional, foi um vestido preto que ela me deu dos quinze anos dela. O vestido que ela doou Rino pintou de azul, de preto, botou massa corrida.

R.L.: Eu conheci azul.

M.F.: É. Mas é um vestido que foi transformado e que foi dela. Até hoje mantenho tudo azul com os elementos brancos. Até hoje tenho coisas de lá. É um resquício poético.

R.L.: Uma herança daquele momento.

M.F.: É, ficou daquele momento.

R.L.: Mariana, quando rememora o seu processo com Meran, você identifica algum procedimento só dela, que não encontrou em mais ninguém?

M.F.: Tem muitos exercícios que fiz com Meran, ligados à voz, que só ela faz. Por exemplo, esse exercício de pegar um texto e dar vários verbos de ação e várias situações, pra você falar aquele mesmo texto de várias maneiras. Esse é um exercício que faço com os meus alunos, faço comigo mesma.

R.L.: Quer dizer que você aplica isso?

M.F.: Faço comigo mesma. Ah, pegar uma cantiga da infância! Você rememora uma cantiga da sua infância. Não uma música qualquer, uma cantiga que é de herança, passada de geração em geração, localizada num momento da sua vida pessoal. E essa cantiga se transforma numa fala de raiva, numa fala de amor, numa fala de... Vai se transformando em coisas. É tudo muito lúdico, entendeu? O jogo da bolinha... A bolinha é uma bolinha de tênis. Primeiro a gente aprende a jogar essa bolinha de baixo pra cima. Depois a gente vai lançando um pra o outro, sem falar nada. Depois a gente lança contando os números, falando os números. Se a bola cair, volta pra o número inicial. Depois a gente faz com o nome das pessoas. E depois cantando. E ainda assim tem várias etapas. Primeiro em roda, parado, todo mundo. Quando a gente consegue, nessa dinâmica em roda, fazer com que a bola não caia mais no chão, começa

a andar pelo espaço, jogando essa bolinha – uma, depois entra duas, depois entra três. Por vezes tem três bolinhas com três contagens diferentes. Ou seja, você está trabalhando aí com um alto grau de concentração. Depois ela pede que a gente faça isso como atletas, ou seja, a gente pula, rola no chão, improvisa, joga por debaixo da perna, faz como se fosse vários tipos de esporte ou faz como dançarinos ou como pessoas gordas, como pessoas leves. Então ela vai trabalhando a dinâmica do movimento da fala junto com qualidades expressivas.

R.L.: Variações sobre o mesmo tema.

M.F.: Esse tipo de exercício é maravilhoso. Com ela que aprendi a fazer isso.

R.L.: Então você aplica esse e outros procedimentos que você conheceu com Meran, na sua vida de professora de teatro, da área de voz. E no seu exercício de atriz também?

M.F.: Também.

R.L.: Até hoje?

M.F.: Quando eu estou com texto novo, falo esse texto fazendo qualquer coisa no meu dia a dia. Vou deixando esse texto ficar muito, muito, muito fácil.

R.L.: Você vai amolecendo o texto. Deve ganhar muito em organicidade, depois, não é?

M.F.: É. Exatamente isso. Até porque quero investigar minha voz. Investigar as minhas possibilidades. Falo sempre pra os meus alunos: Quando a gente se bate com um texto novo, pra um seminário ou que a gente tem que apresentar, precisa trazer pro íntimo. A gente tem que se perguntar coisas. Vivenciar o texto.

R.L.: É um processo de erotização da palavra.

M.F.: De namoro! É namoro. Você convida o texto pra ir num cinema, depois você faz sexo com o texto, depois você já faz filho com o texto. Meus alunos estão aprendendo a fazer isso. A gente vai: “Quem é essa pessoa? O que ela está dizendo? O que ela quer?” Aí todo mundo discute o que ela quer. “Quem é ela? Fala com quem? Qual a idade dela? O que está fazendo? Então, agora falem esse texto como vocês quiserem falar. Andem pelo espaço. Façam qualquer ação física falando esse texto”. Aí começo a dar alguns estímulos que aprendi com Meran. “Fale rápido. Fale muito lento, com muita preguiça. Fale como se estivesse cortando com uma faca”. Essa coisa de brincar. Aí não fica uma coisa muito séria, não fica tão pesado. Isso com alunos de Dicção ou no Curso Livre. Mas quando a gente parte pro texto, como em *Vestido de Noiva*, do Curso Livre, que vai estrear agora no próximo mês...

R.L.: É toda uma contracena; um processo de montagem.

M.F.: De entendimento, primeiro. De entendimento do que está sendo dito naquela cena. Pegar um texto e realmente entender os objetivos do personagem. Depois partir para os

laboratórios de corpo e de voz. Tem a ver com o legado de Meran pra mim: trabalhar voz sem trabalhar o corpo junto não tem como fazer.

R.L.: Quando conversei recentemente com ela, nas minhas últimas duas entrevistas com Meran, entramos mesmo no mérito dos procedimentos dela, dos modos de atuar. Ela defende muito isso: uma voz viva, completamente vinculada/associada ao movimento. .

M.F.: Às vezes o ator tem um corpo muito bem preparado, elaborado, flexível, mas a voz dele não alisa junto com o movimento, entende?

R.L.: É. Ele separou, fez uma cisão.

M.F.: Exatamente. E tem muito isso.

R.L.: Você está seguindo os passos de Meran. Você é uma atriz e, ao mesmo tempo, uma formadora de atores também. Principalmente com ênfase, agora, nessa área da voz.

M.F.: É. Num semestre você tem uma sala com 20 a 25 alunos e não identifica que nenhum aluno tem um problema de voz sério, que tem que ir pra uma fonoaudióloga. Às vezes o que acontece é que eles têm dificuldade de falar por medo, por tensão, por ansiedade, por autocrítica. São os quatro pontos principais que bloqueiam a fala.

R.L.: Coisas muito presentes num processo de formação, inclusive.

M.F.: Então, você precisa trabalhar com uma palavra chamada auto-estima. Você precisa desbloquear. Demorei seis anos pra entender que a minha voz estava assim. Seis anos. Hoje em dia, com os meus alunos, sempre começo do lúdico e vou, depois do lúdico, pro técnico. Aí eles chegam ao ponto de fazer seminário sem um papel na mão até fazer uma mostra prática, lúdica, com a voz e com os assuntos deles. Fiz isso semestre passado aqui na Sala 5 e foi ótimo. Esse é outro legado de Meran: é a mostra, é um conteúdo que vem de vários lugares – vem de poesias, de contos, de músicas, de história pessoal, depoimento pessoal, de cordel. Pego tudo: textos diferentes, linguagens diferentes, pra poder compor depois essa miscelânea que é a fala. Eles constroem personagens, fazem eles mesmos, dão depoimento no meio do nada, cantam, tocam – porque tem muito músico. Então é uma experiência riquíssima. É maravilhoso.

R.L.: Você tem mais alguma coisa a acrescentar? Sobre essa sua relação com Meran?

M.F.: Só queria dizer assim: que a formação do ator, o trabalho do ator, na verdade, sempre foi esse do ator-criador. Acho que na época que Meran estava fazendo essa proposta isso já estava acontecendo aí fora.

R.L.: Ela estava aproximando vocês dessa lógica.

M.F.: E isso casa totalmente com as minhas inquietações. O que aprendi com Meran levo pra qualquer processo. Eu faço atualmente o espetáculo *Divorciadas, Evangélicas e Vegetarianas*,

no Teatro Jorge Amado – eu fiz em 2005. A forma como faço hoje não é igual. Faço pensando na minha partitura de gesto com a voz, faço pensando/gerando ritmos, pensando no colorido da fala, penso na escuta do outro, em estar presente. Tudo isso. Então, qualquer processo em que eu entre, estou pensando assim.

R.L.: Você não dissocia mais a pesquisa da sua atuação.

M.F.: E escrevo muito.

R.L.: Ah, é?

M.F.: É. Meran sabe. Escrevi sobre todo o processo dela com a gente, na *Trilogia Baiana*. Tenho todos os cadernos! Tenho os exercícios que foram feitos. Os meus textos. Os desenhos que fiz. Os primeiros textos de *Casa Número Nada*. Tenho também todo o processo de montagem com o público, do público falando dos solos, dos ensaios abertos. Já era essa minha ansiedade de aproximar o público, que agora eu concretizo fazendo um espetáculo tridimensional.

R.L.: Que é um formato que acho mais de acordo com aquele trabalho.

M.F.: É. Ali no Xisto foi muito difícil, Lúcio. Foi uma etapa que descobri que não quero. Em termos de construção de voz, de partitura, de trabalho, e dessa relação com o público – não é o tipo de teatro que quero fazer nesse momento, entende? É isso.

R.L.: Mariana, muitíssimo obrigado. Foi um presente essa conversa com você.

ANEXO V – Entrevista N.º 22

Ricardo Fagundes

Roberto Lúcio: Entrevista com Ricardo Fagundes. Terça-feira, 18 de maio de 2010, Sala 10 do PPGAC na Escola de Teatro. E então, Ricardo, tudo bem com você?

Ricardo Fagundes: Tudo ótimo!

R.L.: Ricardo, como foi que você conheceu Meran?

R.F.: Meu primeiro contato com Meran foi no XI Curso Livre daqui da Escola de Teatro, no ano de 1995. Ela foi nossa professora de voz durante um tempo, um curto tempo. Foi nosso primeiro contato. Depois só encontrei Meran quando entrei na faculdade, acho que foi 1999/2000.

R.L.: Foi um reencontro.

R.F.: Um reencontro, onde tive duas disciplinas com ela: Expressão Vocal I e Expressão Vocal II.

R.L.: A sua graduação era em?

R.F.: Interpretação Teatral. Essas duas disciplinas foram muito importantes pra mim porque, na metodologia delas, a gente escolhe um texto – tanto na I quanto na II. A gente escolhe um texto, junto a Meran e passa a se apropriar desse texto pra dar alma e vida, materializar essa escrita.

R.L.: Mas esse é necessariamente um texto dramático?

R.F.: O livre arbítrio de cada um é que vai fazer com que seja ou não dramático.

R.L.: Quando essas aulas aconteceram com Meran, dentro desse Curso Livre, você tinha alguma notícia sobre Meran Vargens?

R.F.: Uma professora da Escola de Teatro, uma atriz que fez *Bróder*.

R.L.: Mas nunca a tinha visto atuando?

R.F.: Eu nunca nem tinha visto Meran na vida. Foi o meu primeiro curso de teatro. Eu consigo lembrar de muita coisa das aulas de 95. Percebo que tem exercícios que são os mesmos, mas que se transformam a cada experimentação que eu, enquanto ator, venho a fazer.

R.L.: Sempre que você volta a eles você se renova?

R.F.: É como se estivesse fazendo pela primeira vez. As indicações que ela vai dando, a forma como vai conduzindo sei como vai se encadear, mas não entro num conformismo.

R.L.: Você fica receptivo. Pelo visto tem uma confiança que facilita também essa receptividade. Você retoma o contato com Meran, enquanto aluno de Interpretação, Expressão

Vocal I e Expressão Vocal II. Fora esses momentos, vocês tiveram outro tipo de parceria? Vocês realizaram alguma coisa juntos?

R.F.: Tem. Eu vou te contar o que foi que aconteceu a partir de Expressão Vocal I e Expressão Vocal II. Aí sim foi meu encontro com Meran, mesmo. Em Expressão Vocal I, como eu te disse, é o texto que cada um escolhe pra poder fazer. Tinha ganhado um CD onde Araci Balabanian narra contos de Clarice Lispector. Ouvi um conto chamado *O Grande Passeio*. Pensei: “Quero montar esse conto na matéria de Meran”. Não me pergunte por que, mas eu disse que queria montar. Fui atrás do texto digitalizado e levei. Tem um certo tamanho e a gente precisava montar uma coisa pequena.

R.L.: Tinha um tempo determinado?

R.F.: Era coisa pequena de no máximo 15 minutos. No máximo, estourando, 15 minutos. Mas ainda assim 15 minutos pra gente, em Expressão Vocal I, era um mundo! Em Expressão Vocal II era um tempo maior. Acho que era meia hora. Escolhi fazer o conto todo, porque só tinha 15 minutos. Então só fiz o que deu até ali.

R.L.: Então, no primeiro semestre você fez metade e no outro você retomou...

R.F.: Ele todo. *O Grande Passeio* todo. Mas só que o conto é muito grande pra um semestre de uma faculdade, onde a gente se via duas aulas por semana.

R.L.: E com a convivência com os outros alunos...

R.F.: Fora os ensaios extras, claro, que ela adora ensaiar. Mas não ficou a meu contento. Mas a vontade ficou. Se me perguntar por que ficou essa vontade de fazer Expressão Vocal I, Expressão Vocal II e a vontade de continuar com isso permaneceu, aí vai entender por que. Pra cada um desses semestres, há um encaminhamento de exercícios feitos por ela que acho que norteia o trabalho de Meran: a verdade cênica. Percebo que é muito difícil Meran deixar que um ator que ela dirige vá pra cena sem falar com verdade, sem ter desenvoltura e domínio do que está falando. É muito difícil. Então, a verdade cênica, a inteireza, essa desenvoltura, faz com que o texto escrito – no meu caso o de Clarice Lispector – deixasse de ser só de Clarice, passasse a ser meu e passasse a ser dela também, enquanto diretora. Então, não posso falar *O Grande Passeio* de Clarice, porque a partir do momento que materializei aquele pensamento que tive junto com o de Clarice, junto com o de Meran, é *O Grande Passeio* de Ricardo, de Meran e de Clarice. E com isso, depois que terminou a Expressão Vocal II, eu...

R.L.: No ano seguinte você formou?

R.F.: Formei e entrei no Mestrado. O meu objeto de estudo era a formação corporal do ator. *A formação corporal do ator contemporâneo através da expressividade* – que é uma categoria do Sistema Laban Bartenieff. E o subtítulo é *Corpo subjetivado*, que é um termo que criei pra

esse estado da cena. E o que é esse corpo subjetivado? É um corpo onde essa estrutura física/palpável junto com as emoções/sentimentos e as imagens que a gente produz, numa inteireza, em conjunto, nos proporcionam essa subjetividade. Assim, deixamos de ser objeto, passando a ser sujeito e arcando com essas consequências, prazeres e desprazeres.

R.L.: Por conta dessa proximidade das duas disciplinas, uma atrás da outra, desse encontro com Meran ter sido muito significativo artisticamente, sua dissertação de Mestrado tem a ver com aquele trabalho feito com Meran?

R.F.: Claro! Porque parte de um momento em que me coloco como sujeito.

R.L.: Que foi o que aconteceu no processo da Expressão Vocal.

R.F.: Que foi o que aconteceu no processo da Expressão Vocal: meu trabalho com ela, no sentido da verdade, da subjetividade, tendo como suporte as imagens para as palavras que estava falando. Palavras daquele texto, associado ao Sistema Laban Bartenieff – que me foi apresentado por Ciane Fernandes.

R.L.: Num outro encontro?

R.F.: Num outro encontro, em 96. Então, as duas vão caminhando comigo. Ciane com o Sistema Laban Bartenieff, e Meran, com quem já trabalhei. Sou eu, embebido dessas referências, mas com a minha identidade. No terceiro capítulo da minha dissertação, falo sobre a metodologia de preparação corporal do ator que apliquei com os alunos do Tirocínio Docente e com o grupo de teatro que estava num processo de ensaio, chamado A4, que é dirigido por Hebe Alves. As atrizes integrantes desse grupo fizeram *InSônia*. Do resultado de *InSônia* formou-se um grupo. Esse grupo estava ensaiando um processo para um outro espetáculo. Utilizei a metodologia apresentada na minha dissertação dentro de sala de aula, dentro do Grupo A4 e também na sistematização do meu monólogo. E qual é o meu monólogo? *O Grande Passeio!*

R.L.: Ah, é?

R.F.: Então, Meran entra aí. Pra dirigir. Ela dirigiu, eu sistematizei. Falei pra ela: “Você vai dirigir o espetáculo. Não precisa saber de Laban, não precisa saber de nada. Você dirige”. Eu é que vou sistematizar com base no meu objeto de estudo. Mas o espetáculo é o espetáculo, ou seja, em momento algum a gente fez concessão por conta de uma dissertação de Mestrado. A gente fez o espetáculo. E ele foi encaminhado a partir desse ator, que é autor, que é sujeito, que se descobre fazendo o seu ofício.

R.L.: Então essa parceria de vocês fermentou mesmo. Tem muita importância pra você.

R.F.: Muito. Você não tem noção.

R.L.: É comovente esse tipo de encontro que a arte traz, que o teatro promove.

R.F.: Eu te digo que não é uma coisa mitificada. Meran deixou de ser mito pra mim. Era uma colega de trabalho. E uma colega de trabalho facilitadora. Estreei aqui na Sala 5 em outubro de 2005. Foi tudo muito rápido. O espetáculo que estreeou em outubro tem um áudio mídia com a voz de Meran. Claro que teve gente que falou: “Por que Meran começa a falar sobre ela?” E eu falei: O espetáculo é dela também! Tinha hora que ela queria, de noite no ensaio, sair pra tomar um vinho. No fundo, o que ela tem pra dizer nesse áudio é que deixei/ permiti que ela fosse quem ela era. Então, era uma parceria muito boa. Ela vinha com umas idéias; eu vinha com mais idéia do que ela. Quando não gostava, ela transformava. Ela deixa a gente caminhar, mas tem o cuidado de não deixar que a gente se machuque de uma forma que seja muito danosa, digamos assim. E ela trabalha muito – pode não ter consciência – mas trabalha muito com Neurolinguística. As palavras pra ela são bem importantes. Ela valoriza. Ela pode não dizer isso de forma clara, mas como aqui estou analisando o trabalho dela, então posso falar isso. E tem exercícios muito específicos que nos transportam pra outra realidade. A realidade do sonho, do poder do ator de estar criando imagens que não estão existindo naquele momento. Um ato quase que esquizofrênico. Mas que, uma vez que você vai, tem bons resultados. A gente fez esse *Grande Passeio*, que estreeou aqui em outubro de 2005. Defendi a dissertação mostrando partes do espetáculo, no Teatro Vila Velha. Depois de lá, logo em seguida, inscrevi o projeto na Caixa Cultural pra montagem. Fomos aprovados. Fizemos na Caixa. Meran estava viajando, não viu essa montagem. Por conta do circuito comercial, não tinha mais necessidade daquele áudio do início com o texto dela. Entrou um áudio mídia normal mesmo. Depois da Caixa, inscrevi no BNB e viajei pro Ceará com ele. Depois recebi um convite pra fazer num Festival de Solos no Ceará. Cada ano ganhava uma coisa. Era Caixa, BNB, Fundação Cultural do Estado da Bahia. Fui pra três cidades que nunca tinham recebido teatro.

R.L.: Circulação?

R.F.: Foram interiores. Levei isso daí pra pessoas que nunca viram teatro. Depois fui convidado pelo Theatro XVIII, ano passado, pra poder fazer o mês de janeiro, dois dias por semana. Só no XVIII que Meran voltou a assistir. Ela ensaiava comigo, mas não acompanhava as apresentações. Mas o bacana é que a gente sempre se comunicava, via e-mail ou por telefone. Ela ligava ou eu ligava. Ela era muito presente. Sabia que estava comigo. Isso me dava conforto no que estava fazendo. E ela entendia. Com ela, aprendi uma coisa, nesse processo e logo lá na Expressão Vocal I: “Não precisa de ansiedade”. Sou muito ansioso. Não tive ansiedade e as coisas aconteceram. No meu solo, passo 40 minutos em cima de uma escada, subindo e descendo – aconteceu numa improvisação. Não sabia como ia fazer. Numa

improvisação junto com outros alunos, ainda em Expressão Vocal II, surgiu essa escada. Depois a gente ficou conversando sobre o que era essa escada. E olha o inconsciente da gente, que loucura! A escada é a metáfora da vida, aonde a gente vai percorrendo os degraus. Chamei uma psicanalista pra poder assistir um ensaio. Meran estava sentada de um lado, a assistente de direção de outro e eu aqui. A gente já tinha conversado sobre isso. A psicanalista então começou a falar: “Essa escada é uma metáfora da vida”. E começou a falar, a justificar tudo isso que eu e Meran já tínhamos falado. O *Hino Nacional*! Eu abro o espetáculo com o *Hino Nacional*. Sei que nesse solo tem pontos que são bem característicos de Meran: uma música que toque a gente, um texto, objetos que a gente goste. Então, Meran faz com que a gente vá trazendo coisas que sejam significativas. E comecei a cantar o *Hino Nacional* e outras músicas de minha infância. Enquanto diretora, ela falou: “Vamos ficar com o *Hino Nacional*?” Não existia um personagem escrito por Clarice. O personagem nasceu a partir de improvisações e das perguntas que ela estava me fazendo. Mas, a todo o momento, ela me dava liberdade de trazer esse personagem. Ao mesmo tempo em que faz com que a gente se aproxime das coisas significativas pra gente. Ela faz também com que a gente enxergue coisas que são danosas pra nossa saúde. Ela faz com que a gente se dê conta. Então, por exemplo, a ansiedade.

R.L.: Ou seja, ultrapassa. Não está circunscrito àquele momento da sala de ensaio.

R.F.: É, porque não é uma coisa de corpo e espírito. É uma coisa só.

R.L.: Sem essa dicotomia, essa separação.

R.F.: É. Defendo essa idéia na minha dissertação. Ela confia inteiramente em mim nisso daí, tanto é que depois a gente fez um monte de coisa. A gente foi parar em Camacan! Num projeto de implantação do Núcleo de Artes Cênicas de Camacan. Camacan é uma cidade onde Meran viveu durante um bom tempo. A gente foi pra lá e começou a divulgar. Muita gente da cidade se inscreveu. Eram 30 vagas ou 20, não sei. Meran aumentou.

R.L.: Ela me falou que foi muito heterogêneo.

R.F.: Muita gente! Mais de 100 pessoas inscritas. A gente passou um dia fazendo essa audição. Tudo era relacionado à preparação de corpo pra cena, à interpretação. Ela mandava alunos pra mim porque sabia que a gente olhava e a gente já entendia o que era. Fizemos dois resultados, dois espetáculos com esse Núcleo – um no meio do ano e outro no final, onde eles falavam sobre eles. Esse projeto consistia nas aulas de corpo, de interpretação, maquiagem e figurino. A gente dava as aulas durante as semanas previstas.

R.L.: Vocês dois ministravam essas aulas?

R.F.: É. Tinha dia de ir e ficar na sexta e no sábado, direto, ou então dava aula na sexta e Meran no sábado. Era uma loucura, porque saía daqui na quinta à noite, chegava lá sexta de manhã, dava aula até 10h da noite, pegava um ônibus que saía de lá 11h30min da noite, e chegava aqui no outro dia, no sábado de manhã. Nisso ela já estava indo pra lá na sexta à noite. Os ônibus se cruzavam pela estrada. E a gente passou por isso durante um tempo.

R.L.: Ela convidou você pra esse trabalho?

R.F.: Convidou.

R.L.: Então se estabeleceu um elo de confiança entre vocês, por causa de *O Grande Passeio*.

R.F.: Fui assistente dela, além de professor, e levei *O Grande Passeio* pra Camacan também. Alguns espetáculos foram. Foi *Seu Bonfim*, que Meran dirigiu com Fábio Vidal, foi o solo de Caíca, o da própria Meran. Então, tínhamos essa confiança, das decisões. Ela perguntava pra mim coisas importantes. Tinha essa confiança dela largar a turma comigo e falar: “Ricardo, só chego aí dois dias antes”.

R.L.: Vocês estabeleceram uma parceria realmente. E Camacan foi o grande espaço pra essa parceria se dar plenamente.

R.F.: Isso. Porque ela conhece o meu temperamento, o que vou desenvolvendo, ela confia. Quando chego numa sala de aula, sinto as pessoas. Pra uma vou encaminhar de uma forma; pra outra de outra. Porque somos específicos. Seria preguiça minha botar um modelo e achar que tomo mundo vai ter que se enquadrar. Acho que Meran concorda com essa abordagem.

R.L.: Depois desse grande passeio sobre as parcerias que vocês tiveram, me ocorre perguntar como é que Meran trabalha com atores. Nas entrevistas com Meran, ela me falou sobre Camacan, mas me alertou que lá atendeu muita gente que não era ator, que não era atriz. Pensando em Meran diante de atores, principalmente em formação, o que me diria? Como você considera que Meran trabalha com essas pessoas?

R.F.: Antes de qualquer definição de função, ela trabalha com o humano. Então, pode entrar numa sala de alunos da faculdade, numa sala de um elenco já formado, numa sala de Camacan. E eu te digo: ela pode até não ter consciência, mas os mesmos exercícios que usa com um elenco profissional utiliza também em Camacan. Claro que tem as intensidades, devidas proporções, mas são os mesmos.

R.L.: O trabalho é feito independente dessas funções, desses recortes.

R.F.: Ela quer que a pessoa dê vazão à sua imaginação, que possa abrir o canal e expandir essas imagens; que possa dar vazão as suas emoções, aos seus sentimentos; que passe a materializar isso através de uma ação ou através do texto que escolher, mas que esteja presente, inteiro, naquele momento.

R.L.: Tem algum procedimento, Ricardo, que você pensa assim hoje em dia: “Ah, esse procedimento só encontrei em Meran. Só ela que faz assim”. Tem alguma coisa muito singular?

R.F. Eu acho que o grande feito, digamos assim, de Meran comigo foi me dar oportunidade de me colocar como sujeito, enquanto ator.

R.L.: Essa autonomia, a assinatura, essa liberdade.

R.F.: Olhe que já trabalhei com alguns diretores antes dela. Mas ela me deixou caminhar – não que os outros não tenham me deixado, mas é como se fosse assim: “Você quer fazer? Então faça”.

R.L.: Entre vocês houve um exercício de muita confiança. Uma cumplicidade, não é?

R.F.: Total.

R.L.: Você se sentiu à vontade com ela pra se lançar. Agora, ela teve essa propriedade com você por causa dos temperamentos, das afinidades de vocês ou considera que ela tem essa propriedade, que ela consegue estabelecer com certa facilidade, certa desenvoltura esse tipo de coisa com outros atores?

R.F.: Eu acho que isso daí é característico do trabalho dela, porque estive com ela junto com outros atores, nas disciplinas, e ela não mudou. Taí uma artista que não mudou. Eu vejo que não mudou.

R.L.: Tem uma coerência.

R.F.: É ela, mas com frescor. Lembra quando falei no início? Ela pode usar os mesmos exercícios feitos em 1995. É o mesmo exercício, mas com um frescor.

R.L.: Ela não é burocrática.

R.F.: Pois é. Essa autonomia que ela deixou, esse campo aberto pra eu poder me gerir é uma coisa que é característica do trabalho dela. Entretanto, se me perguntar assim: “Em todo trabalho de Meran, você acha que ela vai conseguir fazer isso?” Não vai conseguir. Porque é ela com vários, e cada um tem um temperamento. E sei que sou uma pessoa muito flexível. Abri mão de muita coisa pra experimentar e acabei me dando bem por isso. Nem sempre as pessoas têm essa disponibilidade de abrir o coração, de estar disponibilizando-se para outras experiências, pra ver se vai gostar ou não. Abri meu coração, me disponibilizei e me dei bem. Só tive lucro com isso.

R.L.: Nos trabalhos que realiza, você aplica coisas conscientemente aprendidas com Meran?

R.F.: Tem uma coisa que aplico em todas as áreas, porque além de ator sou dançarino e dirijo coreografias. Em todas essas frentes, utilizo: Não tenha ansiedade pra realizar um trabalho. Eu sou ansioso na vida, mas quando vejo que a coisa não está vindo com uma resposta, penso:

“Essa resposta vai chegar porque estou fazendo minha parte pra que essa coisa chegue. Eu não posso é querer virar o mundo, mas vai chegar”. Agora com relação ao trabalho de ator, de diretor, na dança, eu sempre primo por essa questão da autoria do sujeito e vou procurando, seja através de exercícios seja através de um bate-papo, de alguma forma cutucar quem está lá.

R.L.: Pra que as pessoas se apropriem daquele trabalho e assinem aquilo ali. Entrem com os dois pés.

R.F.: Isso. Outra coisa: Fizemos um ensaio, e agora? Vamos sair assim? Não. Aí utilizo conscientemente uma coisinha que aprendi com Meran após todos os ensaios. Deito todo mundo. Nada a fazer.

R.L.: A não-ação.

R.F.: Nada a fazer.

R.L.: Depois de uma sessão de trabalho, de um processo criativo.

R.F.: Aí é a palavra dela: “Nada a fazer”. Ela não coloca “Não fazer nada”. Porque senão fica não fazer nada – negando. É nada a fazer. Fazer o quê? Nada. Por isso que falei da Neurolinguística. É a palavra dela: “Nada a fazer”. Um momento onde eu, enquanto ator, entro em contato com imagens que ficaram significativas pro inconsciente e agora estão me tocando, passando a ter consciência. Sempre utilizo isso, principalmente se o trabalho foi bem intenso. Porque é o momento em que a gente tem que voltar pra serenidade. Dali a gente vai pra outros rumos.

R.L.: Tem mais alguma coisa sobre o trabalho de Meran que você considera que é digna de nota, que queria destacar e que ainda não foi citada?

R.F.: Ela é muito paciente. Até demais. Pelo menos comigo e nos trabalhos que a gente fez.

R.L.: Essa paciência se manifestava como? Era paciência no sentido de esperar aqueles resultados virem, sem apressar a criatura, ou é a paciência no lidar, no contato, na hora da construção?

R.F.: É a paciência de “a resposta vai chegar”.

R.L.: Mesmo que num dado momento do processo você, ator, vire pra ela e fale: “Não estou conseguindo. Isso não está saindo”.

R.F.: Cansei de fazer isso com ela!

R.L.: E ela tranquilizava você, num olhar ou numa palavra.

R.F.: Chegava dia de Meran falar assim: “OK, vamos parar por aqui. Não está gerando”.

R.L.: E você frustradíssimo!

R.F.: Eu sabia que não estava gerando e ela sabia também. Olha aí uma coisa que aprendi com ela: Não vamos forçar uma coisa que não está indo. Então, tinha dia de estar todo mundo lá pra poder ensaiar e a gente se olhar e ver que o clima não estava pra ensaio – uma preguiça, por exemplo.

R.L.: Ela admitia isso, acolhia.

R.F.: E falava: “Gente, hoje não está um dia pra ensaio. Vamos tomar um chá, comer alguma coisa?” E a gente ia pro finalzinho, onde tinha uma cantina e tomava um chazinho.

R.L.: Sem culpa?

R.F.: Sem culpa nenhuma. A gente tomava um chazinho, comia uma coisa. Sem culpa. Aí depois, no próximo ensaio, era muito mais prazeroso. É muito difícil ensaiar um monólogo. Todo mundo estava lá, eu é que tinha que me preparar para. Eu. Então, assim, “a berlinda”. Paciência, nesse sentido. Eu devo muito a Meran essa coragem pra estar em cena e essa coragem pra dar aula. Na estréia de *O Grande Passeio* deu vontade de falar: “Gente, manda esse povo todo embora. Por que esse povo está aqui?” Ela tem cuidado com os atores dela. Depois vai dissecando aquele momento, aquele outro momento, aquele outro momento. Ela vai dissecando. É uma pessoa que não se acomoda. Em todas essas apresentações que ela viu, sempre tinha alguma coisa pra falar, pra ir a mais. Nunca falou assim: “Está maravilhoso, é isso”. As melhores apresentações que eu fiz, sem dúvida, foram as apresentações em que ela tava presente.

R.L.: Significativo.

R.F.: Muito. Aí você me pergunta por quê? Porque foram as apresentações mais serenas. Porque faço um personagem que é completamente desacelerado. Ele é velho, os movimentos são contidos, um ou outro movimento livre, completamente diferente do meu dia-a-dia.

R.L.: Do seu ritmo, do seu tempo.

R.F.: Completamente. Essa serenidade eu consigo com ela do lado, por causa da confiança. Há problema se a luz não entrar na hora, se o som não entrar na hora, mas o importante é estar em cena com verdade. Sem ela, deu a luz errado já fico tenso, entrou o som errado já fico tenso. Mas com ela lá isso não é tão importante. Mais importante é a minha verdade.

R.L.: Vocês têm novas realizações, novas parcerias em vista?

R.F.: Ela sempre indica meu nome pra fazer assistência dela.

R.L.: Mesmo que você efetivamente não possa. Essa é uma evidência: ela considera você um parceiro de honra.

R.F.: Teve um outro projeto que a gente inscreveu no BNB, de dar continuidade ao Núcleo de Artes Cênicas em Camacan. Infelizmente não foi aprovado. Mas a gente escreveu juntos. Ela

mandava pra mim uma parte, eu escrevia e mandava pra ela. Depois a gente se encontrava ou na minha casa ou na dela, pra poder finalizar e mandar pelo correio.

R.L.: Você faz hoje em dia *O Grande Passeio*?

R.F.: Faço!

R.L.: Eu quero ver! Depois dessa entrevista, fiquei curiosíssimo pra ver seu solo! Quando você for fazer novamente, você me avisa?

R.F.: Aviso.

R.L.: Promete?

R.F.: Prometo.

ANEXO W – Entrevista N. 23

Fábio Vidal

Roberto Lúcio: Entrevista com Fábio Vidal, 20 de maio de 2010, quinta-feira, no restaurante Govinda, nos Barris, 14h58min. Como você conheceu Meran? Quando e onde?

Fábio Vidal: A primeira vez que vi Meran foi no espetáculo dos Los Catedrásticos. Uns amigos meus estudavam num colégio chamado Costa e Silva, da Cidade Baixa. O grupo Los Catedrásticos estava lá, fazendo um projeto de circular por escolas da rede pública. Como morava na Ribeira e estava com esses amigos, fui assistir. Devia ter 16 anos, acho. Depois disso, fui lembrar que a tinha visto antes em cena quando ela se apresentou na sala de aula como a professora da matéria de voz.

R.L.: Você como aluno da Escola de Teatro, é isso?

F.V.: Exatamente. Ela foi minha professora em muitas disciplinas de voz logo no início, quando entrei na Escola em 93.

R.L.: De quando viu no Costa e Silva essa apresentação dos Catedrásticos até esse seu início como aluno da Escola de Teatro houve algum contato entre vocês dois?

F.V.: Nenhum contato. Fui fazer Escola Técnica nesse período e tive aulas de teatro lá. Depois que me formei na Escola Técnica, no semestre seguinte tinha passado no vestibular para Interpretação.

R.L.: Quando viu Los Catedrásticos junto com seus amigos, tinha já notícia de Meran Vargens?

F.V.: Não. Tinha notícia só do espetáculo, que fazia muito sucesso. Talvez do diretor, Paulo Dourado, acho que já tinha ouvido falar. Era uma pessoa completamente sem nenhum tipo de convívio ou intimidade com essa seara teatral. Nem tinha um hábito de teatro. Esse hábito veio depois que comecei a fazer.

R.L.: Como esse aluno que ingressa na Escola e tem logo ali uma disciplina com Meran, enquanto professora, você sabia dela?

F.V.: Não. Não tinha dimensão, não. Fui ligar Meran a Los Catedrásticos porque soube que ela continuava ainda com a peça – ela contando, inclusive.

R.L.: Vocês estabeleceram imediatamente um vínculo? Realizaram alguma coisa juntos na sua graduação?

F.V.: O que aconteceu é que sempre fui muito responsável com os afazeres, com o fazer teatral. Meran tinha uma metodologia, logo no início, que era de apropriação da aula através de relatórios, de caderninho, um hábito que adquiri nesse período. Ela colocava como

condição de avaliação do semestre ter acesso aos cadernos de anotação dos alunos sobre as aulas. Eu peguei Meran, inicialmente, em disciplinas de voz. Depois em disciplinas de processos criativos. Eu anotava tudo! Era uma forma de apropriação de conhecimento. Preciso anotar as coisas e de alguma forma expressá-las, com pedaços de papel, com desenho. E Meran pedia isso. Fazia recortes, desenhos e descrevia alguns exercícios, passo a passo. Escrevia muito durante o processo inteiro; parava no meio de determinado exercício pra poder escrever coisas e continuava a aula sem medo.

R.L.: Você ficou um tempo na Escola de Teatro em contato com Meran em mais de uma disciplina, não é?

F.V.: Teve uma matéria com ela, Expressão Vocal, que deu origem – pra encurtar a conversa, depois falo com mais detalhes. Em Expressão Vocal, Meran colocou como indicativo pra turma que a gente escolhesse uma obra literária, e a turma, por uma maioria, escolheu *A Terceira Margem do Rio*, de Guimarães Rosa. Meran teve uma proposição de que todos os alunos, durante o semestre, utilizassem expressões vocais para contar essa história de *A Terceira Margem*. Uma orientação já de performances.

R.L.: A eleição do texto foi da turma?

F.V.: Ela pediu que as pessoas indicassem coisas e essas indicações derivaram em dois nomes. A turma escolheu entre um e outro. Depois, dentro da obra do autor, ela veio com um conto.

R.L.: Aí foi quando ela elegeu *A Terceira Margem*?

F.V.: Isso. A gente tinha o objetivo final de apresentar essa história para a turma ou como resultado final, num determinado dia no final do semestre, e que a gente contasse essa história com essas expressões vocais. Cada um fez um personagem e cada um contou do jeito que quis. Cada um fazia um solo.

R.L.: Todos no mesmo dia?

F.V.: Não sei se foi no mesmo dia, mas todo mundo teve que apresentar no final essa história e ver, a partir disso, o trabalho técnico utilizado e o encaminhamento das aulas e do conteúdo programático da disciplina. Aí foi que surgiu *Seu Bonfim*. Quem contou a história no final foi Seu Bonfim, um velho que comecei a criar. Ele já não tinha uma perna, era com um cabo de vassoura. Acho que já tinha comprado até as muletas dele – as primeiras. No semestre seguinte convidei Meran pra fazer uma disciplina com ela. Parecia um advogado dentro da Escola de Teatro, porque abri um processo pra poder ficar durante um semestre tendo sessões de improvisação com Meran, desenvolvendo. A disciplina era Desempenho de Papéis. Então, quis, na verdade, maturar o personagem Seu Bonfim nessa disciplina.

R.L.: Que nasceu em Expressão Vocal.

F.V.: E que tinha orientação de Meran.

R.L.: Você conseguiu articular isso, enquanto aluno?

F.V.: Aluno! Tive que correr atrás de sala, adaptar os horários e, o mais importante disso, Meran aceitou fazer. Só poderia fazer se um professor dissesse: “Eu me responsabilizo por esse aluno durante esse semestre”. Foi o que aconteceu. A orientação de Meran foi com relação ao desenvolvimento da personagem – criação de modos de andar, criação de outras histórias. Lembro de muitas coisas de encaminhamento de processo criativo, espaços diferenciados, brincar com a possibilidade de manipulação de objetos. Isso era tudo gravado, na verdade. Lembro de um improviso: “O que um homem sozinho faz?” Aí parei um tempo pra pensar.

R.L.: Uma provocação.

F.V.: Na verdade, criávamos estofo, material, pra gente poder ter depois escolhas pra editar essa dramaturgia. Sempre acompanhado de muita liberdade. Ela tinha esses encontros comigo todo mês. Depois que essa disciplina terminou, não tinha finalizado ainda a Escola. Ia ter um outro semestre. Parei a minha vida pra fazer *Os Acrobatas*, com Hackler. Fiquei um semestre me formando. Depois que me formei, voltei pra *Seu Bonfim*. Chamei Meran, de novo, pra continuar o processo. Aí tive que desenvolver modos de produção e finalizar a dramaturgia.

R.L.: Então um ano depois vocês se reencontraram.

F.V.: Esse período de processo criativo com Meran, desde o texto chegar até a estréia dela, foram três anos.

R.L.: Tem alguma outra parceria com Meran?

F.V.: Tem Os Bobos. Participei dos Bobos da Corte. Nosso reencontro se deu quando ela retornou do Mestrado em Londres. Ela reuniu muitas pessoas, começou a falar dos projetos de Os Bobos da Corte, de ter um grupo, da necessidade de formar grupos pra poder ter desenvolvimentos artísticos, aí me convidou. Acabei trazendo Caíca depois. A gente, então, começou a ter o trabalho que foi o período mais rico dos Bobos da Corte, que foi esse período inicial, um período de treinamento que depois se perdeu, não conseguiu mais retornar. Tínhamos muitas aulas pra brincar. Por conta desse treinamento, ganhei muita cara de pau! Fizemos muita coisa com Os Bobos da Corte. Teve esse processo todo da Escola de Teatro, de criação, Meran como professora, me orientando nas questões técnicas da voz e dos processos criativos e na construção do personagem. Em paralelo, essa fase de Os Bobos da Corte, dessa parceria e desse convívio que se deu em outros projetos, quer dizer, nessa formação enquanto ator-improvisador e na construção de performances e de trabalhos que

eram apresentados com os encaminhamentos dos Bobos – que eram adaptações de obras literárias. Muitas coisas também da *Noite do Improviso*, onde utilizávamos estruturas de improviso, muitos exercícios pra levar à cena essa noite improvisada. Estou falando isso e começando a me deparar com algumas influências de Meran na minha vida futura, minha vida pós-Bobos, de coisas que utilizo como referência até de performances.

R.L.: Aí você sai de Salvador e se desliga dos Bobos, é isso?

F.V.: Não, comecei a me desligar já aqui. Comecei a ficar descontente com os encaminhamentos. Acabou se perdendo essa seara da pesquisa. Aquele foi um período de briga com o teatro mais do que com Os Bobos, de sair da Escola de Teatro indignado, por ter dedicado seis anos da minha vida pra uma profissão que era... Por outro lado, também, participei de alguns trabalhos muito interessantes, que começaram a me abrir os olhos pra outro mundo. Participei de *Divinas Palavras*, com a Nehle Franke, nesse período. Sabia que o mundo tinha muitas portas e muitas possibilidades fora dessa redoma, dessa delimitação da cidade, do estado. Comecei a tentar essa questão de ter repertórios de trabalho. Os Bobos da Corte foi um grupo que me fez muito bem porque me deu um repertório seguro. Pude começar a criar um repertório nesse sentido, de saber que munção tinha desenvolvido tecnicamente. Mas teve esse período de ficar desgastado com o teatro, de pensar em fazer outras coisas. Acho até que já estava fazendo *Seu Bonfim* nesse período, sabia? Esse foi um período de crise: as coisas não aconteciam. Foi aí na verdade que comecei a me autodirigir. Porque a Companhia Os Bobos da Corte era um projeto de Meran que tinha três vertentes diferenciadas: a adaptação de obras literárias para as escolas, tendo esse público alvo como objetivo; a questão do improviso, do desenvolvimento do ator-improvisador e de espetáculos de improviso; e o solo. Eu me adequei nessa vertente do solo, porque comecei a apresentar *Seu Bonfim* como um espetáculo do grupo Os Bobos da Corte. Fazia parte do grupo, mas comecei a ter um processo de afastamento. Depois aconteceu minha saída de vez, pra poder ficar dois anos fora. Lá em São Paulo, Meran foi me visitar. Ela levou o programa dos Bobos e aí tinha a minha foto lá: “Ator que atualmente está participando do projeto Solos do Brasil, mas é integrante de Os Bobos da Corte”. Então, de alguma forma, me senti sempre incluído nos Bobos.

R.L.: Quando retornou desse período de dois anos fora de Salvador, você teve alguma outra realização diretamente com Meran?

F.V.: Meran sempre esteve próxima de mim e dos trabalhos que desenvolvi. Sempre veio assistir aos ensaios dos espetáculos. Ela começou um jogo com Mariana Freire na *Casa Número Nada* e jogou a bola pra mim. Assumi o jogo junto com Mariana, mais pra frente.

R.L.: Mariana falou isso na entrevista comigo, contou um pouco desse percurso. Pelo que estou entendendo, então, Meran ficou pra você, na sua vida artística, como uma parceira.

F.V.: Não sei se é só parceira. É uma parceira no sentido de estar realizando juntos, mas também uma mestra nesse sentido de um manancial de conhecimentos. Aqui conversando contigo, comecei a falar sobre coisas que faço também, identifiquei zonas de contato com a metodologia que Meran estabelece. É o entendimento do processo criativo nos trabalhos que ela realiza. Na verdade, essa estrutura de caos. Como é, na verdade, se perder pra se encontrar; gerar materiais e depois se ater neles; improvisar; como entrar num princípio de marcação, de apropriação dos elementos. “Você precisa aprender a se perder mais”. Um acompanhamento em relação à produção da voz, esse conhecimento do biofísico. Uma coisa muito presente nessa parceria de Hebe com Meran: esse pensamento da construção do ator, o entendimento técnico e ético. É uma questão que acho que é muito de Meran: as visualizações. Ela traz isso muito forte no trabalho de voz. Você fala alguma coisa, por exemplo, como se tivesse uma bola envolta em você. Isso dá uma outra característica à própria voz.

R.L.: Atualmente vocês não estão diretamente juntos em algum projeto, mas sempre trocam informações. De algum modo, a relação funciona como uma grande referência, porque você consulta, compartilha.

F.V.: Eu tenho muito amor por ela. Temos uma cumplicidade.

R.L.: O vínculo ficou. Quando recorda dessa convivência tão bonita e longa, o que ficou como aprendizado significativo realmente dessa parceria de vocês? Teve alguma coisa que aprendeu com Meran?

F.V.: Tem várias coisas. Esse acabamento disciplinar de anotar quando você termina. Como isso pode ser banal ou simples, mas gera uma outra apropriação, de não ficar só contando com a memória. Você começa a gerar um pensamento sobre o trabalho que faz. Isso vem comigo até agora, é uma coisa que repasso, inclusive, como docente nas minhas aulas. O momento em que você pára pra lembrar o que foi a aula, gerando impressões.

R.L.: Tem mais coisas aprendidas com Meran?

F.V.: A apropriação do conhecimento através da transcrição e do processo de notação. Guardo isso e ainda repasso pra meus alunos. É tiro e queda esse processo de registro. Hoje em dia estou mais sofisticado, porque é com câmera agora. Meran me trouxe uma abordagem técnica da voz muito clara. Até hoje me lembro do passo a passo para o aquecimento vocal. Comecei a pensar cada momento específico; o que era/é ter uma voz; como, na verdade, você

otimizá-la, saber o proveito técnico que você pode ter dela; ter um domínio e possibilidades de variações, volumes, intensidades, de modos diferenciados de falar.

R.L.: Isso tudo através da prática, do experimento, da vivência, não é?

F.V.: Sim, do experimento, da vivência e do estudo também.

R.L.: Também tinha essa parte eminentemente teórica?

F.V.: Sim, claro.

R.L.: Como é que Meran trabalha com o ator, a atriz? De que forma?

F.V.: Depende de qual seja a ementa da disciplina que ela está dando. Posso dizer coisas que são muito comuns nas disciplinas diferenciadas que tive com ela, como as oficinas de voz, de elementos vocais, de expressões vocais e de processos criativos e, depois, trabalhando com ela em processos onde essa metodologia também impera, na criação de espetáculos. Ela precisa que as pessoas estejam envolvidas para ela se envolver também. A gente teve muito diálogo. Ela sempre apostou e ficava muito envolvida também pelo meu envolvimento. Quer fosse pensando numa prática de aquecimento vocal, quer seja pensando construção de personagem, quer seja em um trabalho de exaustão, de começar a lidar com gritos, sibilados, sussurros, ou nas sessões de improviso. Sinto e sei que Meran deixa o acaso se estabelecer. Talvez não tenha um processo que seja igual para todas as turmas, mas ela senta e sente o que acontece. E deixa que o conhecimento dela se apresente. Estou falando disso e começando a lembrar também de algumas disciplinas, por exemplo, que tinham o objetivo de estudar tecnicamente a voz. Nelas, sentia que ela trazia a aula já muito delimitada. Não que ficasse o tempo inteiro no caderno, pensando, rígida nesse sentido. Mas já sabia todo o passo a passo do que um exercício ia causar. Então, tinha sempre a sensação de que existia uma articulação na aula, que te levava a aquecer.

R.L.: Na relação com Meran, você teve muitas frentes de trabalho. Pôde observar essa abordagem/condução dela de vários ângulos, pôde participar de processos diferenciados com Meran. Mesmo nesses processos diferenciados, me parece que você vê algo em comum, como um procedimento constante.

F.V.: É, na verdade estava pensando na colocação ou projeção de voz, que estava na ementa lá, com determinados exercícios que são muito particulares de Meran. Meran sempre utilizou muita visualização. Você produzia sons e as várias intenções experimentadas geravam diferenciações no modo como o som era emitido. Ir pra rua também, pra poder pesquisar as pessoas e trazer observações do cotidiano, de como as pessoas falam, de como as reproduções dessas “sujeiras” podem ser também abordadas.

R.L.: Quando fiz a observação da relação dela com os atores lá no Rio, a tônica do trabalho deles residia aí. Eles estavam fazendo trabalho de campo. Inclusive, em três momentos, na verdade em três manhãs, precisei ir com todos eles pra rua, pra ficar na observação. Então você fez esse tipo de trabalho também com ela?

F.V.: Fiz. Além da Meran professora e diretora, tem o olhar de Meran enquanto atriz também. É visível a utilização do que Meran propõe pra os atores dela e pros alunos, de como ela se apropria disso e leva pra cena. Pelas variações...

R.L.: Pela coerência.

F.V.: Isso! Completa coerência. Dá pra ver que o trabalho vocal dela é muito diferenciado dos outros atores da cena. Meran sempre está nessa busca enquanto artista, de chegar mais próximo de você, encontrar um modo pelo qual essa voz possa ser melhor revelada, tirando os excessos. É um estado de conexão com a vida, um holismo. Uma abordagem muito presente tanto em Hebe como em Meran é esse pensamento do teatro como um condutor das energias da vida que nos atravessam; como você, na verdade, tecnicamente, vira um maestro dessas energias para a cena e na cena. Então, pra mim ficou muito clara uma autopercepção e uma visão menos materialista da vida, pra lidar com essas sutilezas do espírito, que são comunicadas pela voz.

R.L.: Quando recorda sua relação de vida e de trabalho com Meran, tem alguma coisa que identifica na sua memória como realmente singular? Intenções, procedimentos?

F.V.: Essa singularidade, essa marca Meran. Não sei se poderia dizer uma característica única dela e de como isso se expressa, mas é perceptível essa influência, por exemplo, no trabalho que desenvolvo. Acho que são pontos, como se ela sozinha conseguisse fazer conexão entre algumas coisas com relação a processos criativos. Não identifico só em Meran algumas dessas qualidades. Consigo ver, na verdade, essas características em outras pessoas com quem trabalhei. Talvez não pudesse destacar essa marca, pelo menos não me vem nada que resuma numa palavra ou numa característica.

R.L.: Nesse trabalho que faz nos últimos anos, coordenando ações pedagógicas com atores, você se utiliza de coisas aprendidas com Meran conscientemente?

F.V.: Sim, sim.

R.L.: Que coisas são essas?

F.V.: Exercícios específicos, o estabelecimento de jogos de grupo. De alguma forma exerço a função que ela exerceu comigo na construção do *Seu Bonfim*, enquanto orientação de processo de criação, de ser esse olho de fora. Talvez a característica que mais chama atenção em Meran é que ela é muito matriarcal, muito feminina: é o ato de validar a criação, mesmo

que ela seja completamente disforme. Diante de algumas cenas que antes não teria muita paciência, que acharia muito ruins, idiotas ou desnecessárias, lembro da atitude de Meran, ao dizer: “Continue fazendo!”. Em seguida, pude ver esses elementos gerando uma maturação por causa desse retorno, por conta desse desenvolvimento. Esse é o entendimento de que o processo criativo vai se operando, vai se processando. Então, Meran tem essa questão de gerar esse entorno, pra que ele se apresente. É uma característica dela: condução de processos criativos.

R.L.: Que é o que você tem feito regularmente.

F.V.: A influência de Meran vem pela via da improvisação, por elementos do teatro-esporte que lidam com esse material do improvisado, que seguem essa linhagem. A geração de energia de trabalho também, que vem com alguns jogos. Acabo também me apropriando, dando uma outra condução pra determinadas dinâmicas de grupo.

R.L.: Quando está diante de um novo projeto, de vez em quando você se percebe recorrendo a esses jogos. É um patrimônio, não é?

F.V.: Acho que é esse processo de apropriação. Minhas aulas são um espaço de compartilhamento. A idéia é que as pessoas cheguem lá pra se apropriar dos elementos mesmo. A partir daí, cada um faz sua história. Eu fiz muito isso, por causa das influências que tive. Dentre elas, uma muito notada é a de Meran. Eu me apropriei de muita coisa que foi passada por ela nas disciplinas, nos encontros, nas aulas, nos processos criativos. A gente já absorve da pessoa sem ter esse objetivo, ainda mais você anotando! Eu tenho coisas escritas, sempre recorro a esses caderninhos poderosíssimos.

R.L.: Há algo que queira valorizar ou acrescentar?

F.V.: Processos criativos...

R.L.: Já conversamos sobre isso. A força da improvisação como um vetor – isso está claro também. Dramaturgia, falamos?

F.V.: Não, mas é que...

R.L.: Você não associa Meran a esse trabalho com dramaturgia, é isso?

F.V.: Diretamente, não. Mas não tem como não associar dramaturgia lidando, por exemplo, com uma cena de improviso onde você precisa gerar uma curva dramática, onde seu objetivo é manter a percepção do espectador. Acho que consigo delimitar outras referências que lidam mais setorialmente, mais especificamente com essa seara da dramaturgia. Por conta disso, talvez não tenha tanto destaque assim para esse viés da influência de Meran.

ANEXO X – Entrevista N. 24

Caíca Alves

Roberto Lúcio: Entrevista com Caíca Alves. Dia 08 de junho de 2010, uma terça-feira, Sala 10 do PPGAC da Escola de Teatro, 16h30min. Caíca, obrigado por essa entrevista.

Caíca Alves: Obrigado a você.

R.L.: Quando, como foi, onde conheceu Meran?

C.A.: A primeira vez que tive contato com Meran... Eu já conhecia Meran dos palcos.

R.L.: Você sabia quem era Meran Vargens?

C.A.: Sabia. Eu era macaco de teatro, queria fazer, mas ainda não tinha colocado os pés no teatro. Ficava assim, observando. Tive um contato maior com Meran no Curso Livre de 1992. Foi o VIII Curso Livre da Escola de Teatro. Meran fazia parte da equipe dos professores, ficou com a parte de voz. Mas ainda não foi uma coisa muito profunda. A gente não teve mais contato, não trabalhou mais junto. Anos depois fui fazer com ela um trabalho muito rápido. Ela montou na Escola de Teatro um trabalho a partir de Chico Buarque, que foi *Gota D'Água* junto com *Calabar*. Era um resultado de curso, de uma matéria, e faltando poucos dias pra acabar a temporada um dos atores não pôde continuar. Fiz, não sei se foi um final de semana ou dois, uma coisa assim. O meu personagem foi até Creonte. E aí passou. Quando chegou o ano de 99, Meran fundou/começou um trabalho de pesquisa sobre improvisação teatral. Ela formou um grupo de pesquisa de improvisação teatral na universidade. Meran já estava trabalhando muito com Fábio Vidal. Eu e Fabinho estávamos no elenco de *Divinas Palavras*. A gente estava circulando, trocando muita idéia. Aí Fabinho me chamou. Foi muito legal porque foi o nascimento dos Bobos da Corte. Meran conduziu muito bem. Ela estava chegando de Londres, tinha estudado improvisação. A gente começou a estudar também. A gente trabalhava todas as tardes.

R.L.: Todas as tardes?

C.A.: Segunda, terça, quarta, quinta e sexta, sem dinheiro, sem nada. Uma jornada grande, de três a quatro horas. Só de exercício de improvisação, improvisando. Gostei demais! Aí começou o meu encontro com Meran mesmo, a nossa parceria.

R.L.: E nos Bobos, vocês juntos, que realizações têm em parceria? Um monte de coisa, não é?

C.A.: Foi muita coisa! Primeiro a gente começou com o trabalho da improvisação. Intuitivamente, ela trouxe algumas técnicas, porque até então a gente não tinha muito material de técnica de improvisação. Ela trouxe o *contact improvisation* e mais outros jogos. Muitos

que ela sabia, outros que ia criando e que a gente ia criando junto também. Isso deu logo numa sessão pública de improvisação. Nossa intenção era fazer uma sessão pública.

R.L.: Uma ou mais de uma?

C.A.: Foi uma temporada na Sala do Coro do Teatro Castro Alves. Foi no primeiro ano, tanto que falei: “Acho que a gente não está pronto”. E ela tinha dito: “Olha, é pra gente pegar algum domínio. A gente tem que ficar pelo menos uns dois a cinco anos pra ter o domínio de trabalhar essa técnica”. O grupo era muito grande.

R.L.: Tinha muita gente nisso?

C.A.: Muita gente. O grupo começou muito grande. A intenção era, inicialmente, fazer intervenções públicas na rua.

R.L.: Aí vocês viveram plenamente, realmente, o fenômeno da improvisação, porque tinha a presença do espectador ali.

C.A.: Totalmente. A gente estava muito aquecido. Bolávamos um roteiro, basicamente esse roteiro era bolado por Meran. No início, era ela quem bolava mais esse roteiro. Tínhamos vários jogos, várias técnicas que a gente improvisava. Disso a gente foi dando um cunho de espetáculo. Cada dia era um roteiro diferente. Uma vez por semana, acho que era às terças-feiras. Não era aquele roteiro que a gente ia copiando dos dias anteriores não! Todo dia começava de forma diferente. A única coisa que me recordo que a gente mantinha era o que a gente chamava de “orgia cênica”, no final. Era improvisação mesmo. Alguém dava uma situação e a gente começava a improvisar. Era muito interessante.

R.L.: Cada um com o seu personagem?

C.A.: Com seu personagem. Você propunha, entrava, e aquilo ia, ia, ia. O público entrava também, trocava ator. Diziam: “Congela! Eu quero substituir aquele ator ali. É Caíca? É. Então sai Caíca e entra alguém do público”. O espectador assumia o meu personagem e tocava adiante. Alguém dizia: “Não, agora sai ele. Eu quero entrar”. Era uma orgia. Então esse era o que basicamente se mantinha: era o grande encerramento. Agora antes, a cada dia, começava de forma diferente.

R.L.: Nessas sessões, antes do momento “orgia”, vocês usavam a palavra ou era tudo em silêncio?

C.A.: Nas técnicas que a gente trabalhava tinha trabalho de corpo e trabalho de texto. Tinha contação de história, manipulação de corpos, tudo. Sempre um roteiro diferente. Fizemos essa primeira sessão e, pra nossa surpresa, foi maravilhosa, uma recepção incrível. Fizemos aquela divulgação de jornal, numa terça-feira, e emplacou. Era um preço muito barato: emplacou.

R.L.: Com a abertura das sessões que emplacaram, que todo mundo foi ver e tal, vocês continuavam mantendo aquelas tardes todas?

C.A.: Sim. Essa sessão era na terça e no dia seguinte a gente avaliava. Aí continuava o treinamento. Um treinamento constante, saindo e entrando gente. Disso aí surgiu um ramo pra gente trabalhar. Descobrimos que esse trabalho virou referência pra escolas. Os professores é que estavam lotando o espaço, porque estavam usando aquilo pra trabalhar com os alunos, a partir de redação pra vestibular e criação de textos. Esses professores se aproximaram, pois tinham um projeto chamado *Terças Literárias*, no teatro do Colégio Módulo. Boa parte dos professores trabalhava lá. Uma terça de cada mês discutiam com os alunos uma obra que estava no vestibular. Eles então propuseram que a gente encenasse algumas dessas obras e que fizessemos parte desse projeto. A primeira ação foi um recital de Gregório de Mattos. Começamos por algumas reuniões, eles explicavam todo o contexto histórico-literário da época, explicavam sobre o autor e diziam: “Estes textos são os fundamentais”. Então, falamos: “Não se preocupem que a encenação é com a gente”. Isso começou a entrar na história dos Bobos da Corte. Era a improvisação e, agora, esse filão. Deu muito certo, foi um sucesso. A gente deslocou pra construção desses espetáculos a metodologia da improvisação. O processo era de improvisação. Meran, ao final, amarrava.

R.L.: Aí vocês estavam lá a postos, pra o momento da apresentação.

C.A.: Exatamente. Eles abriam, a gente fazia toda a encenação e depois começavam os debates. Eles incluíram nos debates o fazer teatral. Os alunos poderiam fazer perguntas tanto do conteúdo literário como sobre o fazer teatral, nossa vida e tudo. Depois disso, vieram *Dom Casmurro*, *Pau-Brasil*, *Atire em Sofia*, *A Hora da Estrela*. Logo depois de Gregório eles propuseram Machado de Assis. O desafio era: “Não mude a linguagem nem a narrativa. Façam da encenação o que vocês quiserem”. Em paralelo, continuávamos com as sessões de improviso. Isso me atropelou, porque estava fazendo outras coisas. Ainda estava em temporada, com *Divinas Palavras*.

R.L.: Você foi, então, diminuindo o ritmo e Os Bobos da Corte foram se fortalecendo.

C.A.: Fiz outras coisas paralelas aos Bobos da Corte. Fiz *Esperando Godot*. Era muita coisa! Na Sala do Coro teve a temporada das sessões de improviso e acabou. Mas essa “orgia teatral”, essa coisa do improviso, começou a ser muito requisitada. Um colégio, o Cândido Portinari, chamou pra gente fazer essas sessões lá. Fizemos uma temporada fechada, lá no colégio, de sessões de improviso com os alunos. Foi maravilhoso.

R.L.: Então, a coisa rendeu!

C.A.: Muito! Muitas sessões, uma loucura.

R.L.: Então, isso foi atravessando os anos, não é?

C.A.: Isso nasceu ali, mas até hoje Os Bobos existem. Até hoje. Isso se desdobrou em muitas coisas. Nosso último trabalho no esquema de literatura foi um recital de Drummond, que depois toquei sozinho. Éramos eu e Fábio Vidal, direção de Meran. Reformulei, criei um solo e está aí.

R.L.: Nesses anos todos de tanta coisa acontecendo, essa efervescência, você foi firmando realmente uma parceria com Meran, não é?

C.A.: Muito grande. O grupo foi ficando cada vez menor e basicamente acabamos Os Bobos da Corte assim: Meran, eu, Cecília Raiffer, Alexandre Casali e Tatiane Canário. Nossa última formação.

R.L.: Dessa relação tão intensa, tão diversificada, que coisas você destaca, que coisas realmente valoriza?

C.A.: É complicado responder, porque são muitas coisas. Num processo artístico, como você sabe, não é nada assim tão...

R.L.: Linear.

C.A.: Essa é uma questão de parceria, da construção junto.

R.L.: Não é uma coisa vertical; é horizontal.

C.A.: Exatamente. Meran é uma pessoa que não traz de cara uma concepção. Nunca vi Meran chegar com “esta” concepção. Ela é uma pessoa que adora entrar no caos, não tem nenhum problema em entrar no caos – não perturba ela. Inclusive, começa da coisa mais abrangente e menos estritamente ligada que você pode imaginar. Ela é muito aberta. Na gíria que a gente costuma falar, ela é “viajadona”. Então, nessa abrangência, nesse caos, de vez em quando me perguntava: “Meu Deus, o que isso tem a ver? Por que Meran não fecha isso?” Eu sou mais neurótico, sou mais cartesiano. “Por que Meran não fecha isso?” E aquilo ia, ia, ia. Mas como também gostava muito disso, me permitia, íamos, todo mundo, aquele grupo maravilhoso, muito grande. Ela chamou pessoas que tinham essa natureza. Daqui a pouco, ela ia construindo uma coisa. Ela tem essa visão, sabe? Vai materializando um espetáculo. O que me chama muita atenção é ela trabalhar numa ordem muito caótica, vamos dizer assim.

R.L.: Num primeiro momento, você tem até tendência a pensar assim: “Será que estou perdendo tempo nessa história?”

C.A.: É. E essa crise batia na gente porque, às vezes, isso toma nela um espaço que a gente já diz: “Chega, chega! Já foi! Vamos pra outra coisa!” Mas isso pra ela é o grosso da coisa, entendeu? É a maior parte. Meran é uma diretora muito plástica. Os espetáculos de Meran têm uma plasticidade e um dinamismo muito grande. Acho que dessa brincadeira, desse delírio,

desses exercícios físicos, dessas músicas, dessas formas que iam aparecendo, ela ia encaixando o texto nos personagens e aí a plasticidade do espetáculo aparecia. O que me chama atenção é isso, essa questão dela jogar a criação pra todo mundo.

R.L.: Ela ativa nas pessoas o processo criativo.

C.A.: Ela não diz: “Gente, penso em trabalhar *A Hora da Estrela* assim assado”. No início dos ensaios, ela chegou e perguntou: “Como a gente vai tratar esse tema? Como é que a gente vai contar essa história?” Pronto: a gente trabalhava nos Bobos da Corte assim, todo mundo opinava.

R.L.: Quando Meran fazia essas indagações, lançava essas perguntas, era uma coisa solene, tensa?

C.A.: Não!

R.L.: Era meio como quem não quer nada.

C.A.: Meran é muito atriz! Então, era ali, sentando no chão... Ela tem essa coordenação por natureza, por mais experiência e tudo, mas hora nenhuma tinha uma hierarquia. Ela vai propondo, na hora, mil coisas: “Bote uma coreografia; faça uma intenção; crie um desenho aí nessa música”. Ou então, se tinha um banquinho: “Trabalhe esse banquinho aí, vamos utilizar esse banquinho; vamos tirar uma cena disso e trabalhar com ele”. E nada, nada. Daqui a pouco, vai e entra o texto. Ela vai elegendo algumas coisas. E nisso fica, fica, fica. E a gente: “Meran! Tem data pra estrear, Meran!” E ela nisso, nisso. Dali a pouco, vai. Então, é basicamente essa a parceria. Ela precisa do ator, precisa da criação, desse caos, dessas várias linguagens, dessas várias opções, vários climas, pra o espetáculo aparecer na cabeça dela.

R.L.: Quer dizer, tem essa condução de estimular a participação ativa, a co-autoria, ativar a imaginação de modo muito intensificado, uma alegria do fazer, não é?

C.A.: Exatamente. Ela é, vamos dizer assim, numa linguagem bem preconceituosa, *a hippie*. Essa história de fazer por amor, de envolvimento, ela tem. Essa coisa muito objetiva, “Faz um espetáculo, pra dá certo aqui” não é uma coisa dela. Ela não tem esse humor. Nas sessões de improviso dos Bobos da Corte e de Meran não é obrigado a dar certo. Não tem “comédia”. A “comédia” não é o que predomina. Meran é muito mais poética. Não tem esse compromisso com o comercial, não vejo isso nela. Apesar de que ganhamos muito dinheiro com Os Bobos da Corte.

R.L.: Ah, é?

C.A.: Ganhamos muito dinheiro. Sobrevivi durante um bom tempo dos Bobos da Corte, principalmente desse ramo da Literatura. Porque na época era absurdo! *Dom Casmurro* lotava

o Teatro Jorge Amado, na hora que abria a bilheteria! Assim foi no Teatro ACBEU. A gente já estava, agora, em grandes teatros.

R.L.: Sabe o que me ocorre, Caíca, ouvindo você falar isso? Meran também me contou alguma coisa desse processo, numa das entrevistas que fiz com ela. É que outras pessoas de teatro que a gente conhece fazem de tudo pra conseguir o tal do lucro e não conseguem. E vem uma Meran, a *hippie*, a “não sei o quê”, a poética e, de repente, desdobra! E a coisa dá certo!

C.A.: Em *A Hora da Estrela* deu super certo! Não sei quem deu mais certo, sabe? *Dom Casmurro* era um estrondo! A encenação dos Bobos da Corte, a linguagem de Meran, também ajudava. Meran trouxe o ator como um contador de histórias. Ela treinou muito na gente essa linha da contação de história. O ator, ele é um contador de histórias. A gente já entrava em cena dizendo: vamos contar a história de *Dom Casmurro*.

R.L.: Estou percebendo que quem aproximou você do ator-narrador foi Meran. Tem mais alguma outra coisa que você atribui à Meran, como um procedimento, uma forma de trabalhar, um jeito singular dela, específico de Meran?

C.A.: Essa democracia da criação – que às vezes as pessoas não entendem bem, porque é democracia, mas precisa de condução. Não sei como foram os outros processos de Meran em que não estive, mas não sei se as pessoas entenderam bem isso. E não sei, também, se isso funciona fora daquele ambiente Bobos da Corte, sabe? Temos que democraticamente eleger alguém para conduzir isso. A gente não se dava mal com ela, porque Meran é uma pessoa que está aberta ao diálogo o tempo inteiro, totalmente. Ela não é uma tonta, uma louca. Eu só encontrei isso em Meran – não estou dizendo com isso que outras pessoas não trabalhem nessa colaboração. Todo mundo num processo criativo trabalha em colaboração. Hebe faz muito isso também. Inclusive Meran trabalhou muito com Hebe, foi atriz de Hebe. Tem essa corrente e estou dentro desse universo delas.

R.L.: É uma espécie de linhagem.

C.A.: Entrei nessa linhagem e fiquei aí, porque é também aquilo que acredito e gosto, aquilo que bate com a minha natureza. Meran é muito radical. Essa poesia, esse universo sutil e não-objetivo, isso só encontrei nela. Esse prazer em delirar, essa segurança em delirar, essa necessidade em delirar. O que pra gente é delírio, pra ela, justamente, parece que não é.

R.L.: É o domicílio dela, é como se estivesse na casa dela. Meran assume nos processos dela um espaço grande pra indeterminação. Outras pessoas são muito tensas em relação a isso.

C.A.: Exatamente. Isso assim tão forte só encontrei nela. Agora, tem o momento onde ela trabalha o ator. Vai pegar a intenção, ajustar essa intenção, fazer entender o ritmo dessa

intenção. Ela é atriz e diretora do espetáculo. Tem essa concepção de espetáculo, de encenação, da estética, mas ela entende de interpretação. Ela dá toques. Você traz e ela aceita muito, viaja muito na proposta que você dá. Raramente ela muda.

R.L.: Entendo. Ela resolve acreditar.

C.A.: E conduz pra que você possa ficar bem naquilo.

R.L.: Tem coisas que você aplica nesses seus processos, nos seus trabalhos, que aprendeu exclusivamente com Meran?

C.A.: Muito. O aprendizado nos Bobos da Corte foi muito grande. Foi uma escola. Cecília Raiffer já dizia o quanto aquilo tinha sido a universidade dela. A escola Bobos da Corte foi muito importante. O que fica muito marcado é isso: o processo colaborativo, essa democracia, essa falta de hierarquia, mas ao mesmo tempo deixando claro que se tem uma condução democrática. Foi assim que conduzi o treinamento da Cia. do XVIII e é como sinto o trabalho das oficinas que dou. Outra coisa: a produção coletiva, a interdisciplinaridade, a inteireza do processo criativo. Isso foi Bobos da Corte, foi Meran. Ela tem essa idéia, inspirou muito na gente essa escola. Isso está na minha vida. Faço meus projetos, conduzo a produção, o artista que vem trabalhar comigo. Então, essa coisa de Meran olhar a multiplicidade de idéias com tanta tranquilidade...

R.L.: Vejo uma coisa ainda anterior a tudo isso que você está dizendo, que é o seguinte: o desapego. É ótimo que todos tenham idéias. Claro! Um artista sem idéias é o quê? Um pedaço de pau, de boneco? Mas pra mim o problema é o apego.

C.A.: Comecei a entender e a enganar Meran, porque ela tem apego, às vezes, com o texto. Principalmente nos textos literários. Tem passagens que ela acha que são ótimas e eu digo: “Gente, tem que tirar isso!” Em *Dom Casmurro* fiz a adaptação. Cortava trechos, levava pra apreciação e ela dizia: “Não pode cortar, porque isso é importante!” – naquela lógica dela. Aí, em *A Hora da Estrela* já fui um pouco mais malandro. Pensei: “Não vou mostrar isso a Meran, porque não quero que entre. Não vai ficar bacana”. Agora nessa última versão de *A Hora da Estrela*, que a gente fez no ano passado, consegui tirar algumas coisas! Eu e Meran, hoje, somos muito parceiros. Meran me entrega coisas pra dirigir, formatar, sem medo.

R.L.: Se estabeleceu uma confiança entre vocês.

C.A.: A afinação é muito grande.

R.L.: É, acho que isso que você está refletindo aqui realmente tem a ver com essa experiência dos Bobos, que é o crédito. A senha que era trocava entre vocês.

C.A.: Há o aprendizado da improvisação, desse se jogar.

R.L.: Dar crédito ao outro, sem mentiras. Dar crédito ao outro e entrar na viagem.

C.A.: Uma coisa que gostaria de colocar, uma coisa muito importante, não só em Meran, mas em Hebe, nessa linhagem que você falou, é a decência, sabe? A sinceridade, a honestidade, a ética. Trabalhar com gente do bem, de espírito bom, isso é...

R.L.: Caíca, você não sabe, mas o processo de observação que fiz com Meran foi no Rio. Ela está em Campinas pra dar conta do Pós-Doc., mas o processo prático ela foi fazer no Rio. Então, fui até lá pra poder fazer essa observação dela junto com os atores do grupo. Teve um momento que precisei conversar com essas pessoas, como estou fazendo aqui com você. E todos eles disseram isso que você acabou de dizer: de Meran ser do bem, de Meran ser uma pessoa decente. Isso é importante mesmo.

C.A.: Eu achava que isso era tão natural, mas infelizmente não é.

R.L.: Não. Você não encontra em todos, não.

C.A.: Gente, eu sei quem é Meran, sabe, não existe mistério naquela pessoa! Eu sei quem é Hebe, não existe mistério. Acho que elas sabem quem sou eu, não tem mistério.

R.L.: É uma transparência.

C.A.: É a transparência. É gente do bem, sabe? É isso aí: não estão querendo nada contra você, não estão querendo te usar pra nada. O que queria ressaltar é que ela e algumas pessoas têm isso, que acho importantíssimo. Infelizmente, não é todo mundo assim.

R.L.: Na verdade, na verdade, quer saber? São exceções. A gente que está por perto tem que aproveitar! Obrigado, viu, Caíca!

C.A.: Obrigado a você!

ANEXO Y – Entrevista Nº. 25

Alexandre Casali

Roberto Lúcio: Entrevista com Alexandre Casali, no Rio Vermelho, numa lanchonete. Dia 11 de junho de 2010, às 13h, numa sexta-feira. Alexandre, obrigado por essa entrevista. Você conheceu Meran como? Onde e como?

Alexandre Casali: Conheci Meran na sala de aula, professora da minha primeira disciplina de voz. Ela estava começando o processo com Os Bobos da Corte. Inclusive, essa turma do início dos Bobos da Corte estava tendo aulas com uma palhaça dos Doutores da Alegria, chamada Biti, que o João Miguel trouxe pra cá. E nessa época, na disciplina de voz – é uma disciplina muito física, de improvisação.

R.L.: Só um parêntese: quando fala “disciplina de voz”, está se referindo ao seu curso de Interpretação?

A.C.: Meu curso de Interpretação na Escola de Teatro. Entrei em 96, passei 97 inteiro fora da faculdade e retornei em 98.

R.L.: Então, estamos falando de 98?

A.C.: Estamos falando de 1998, quando retorno. Provavelmente o segundo semestre de 98, porque no primeiro semestre não pude pegar a disciplina, já que tinha abandonado. Então, no primeiro semestre de 99 tive aula com Meran. Pra mim, foi muito orgânica a metodologia dela, me jogava muito e me jogo até hoje – acho que por causa disso. Naquela época, Meran me convidou para fazer parte dos Bobos da Corte. Perdi esse curso de palhaço que essa primeira etapa dos Bobos da Corte tinha recebido. Entrei já com o bonde andando. Na época que ela já estava pensando em fazer a *Noite de Improviso* na Sala do Coro do TCA. Peguei o começo dos treinos dos Bobos da Corte. Tinha muita gente envolvida na época.

R.L.: Quando teve esse seu primeiro contato com ela, enquanto aluno da sua graduação, já sabia quem era Meran Vargens?

A.C.: Não, não. Já tinha ouvido falar dela na faculdade, como professora, nunca como atriz, por não ter frequentado tanto teatro antes disso. Depois, convivendo com ela, é que fui descobrindo quem era a pessoa e que atriz era essa.

R.L.: Que realizações você tem em parceria com Meran?

A.C.: A primeira foi logo a *Noite de Improviso*. O TCA na época fez dois anos de comemoração do aniversário do teatro. Fiz esse primeiro ano, que Os Bobos da Corte fizeram, onde a gente rodava o TCA inteiro. Eu já estava ali com ela.

R.L.: Foi preparado um espetáculo em comemoração ao aniversário do teatro?

A.C.: Porque o teatro pegou fogo e aí eles reinauguraram. Então, a gente contava essa história. Eu já tinha estado com ela, em cena, com a *Noite de Improviso*. O TCA gostou do trabalho dos Bobos e já nos chamou pra fazer esse trabalho de coringa, como guias mesmo, na visita pública do aniversário. No ano seguinte a gente fez de novo, num formato um pouco diferente desse primeiro. Aí Meran começou a fazer contato, inclusive com professores antigos meus, e Os Bobos entraram numa linha de construção de obras literárias brasileiras, que caíam no vestibular na época. Os próprios Bobos foram sofrendo uma seleção natural. Foi saindo muita gente.

R.L.: O grupo tinha a coordenação de Meran, é isso?

A.C.: Meran dirigia. O primeiro objetivo era a poesia satírica de Gregório de Matos. Foi a primeira obra literária que a gente fez. Sempre mantendo o treinamento de improvisação. Baseados também nesse método de improvisação, a gente construiu as poesias. Cheguei no último momento...

R.L.: Houve solicitação de alguém, é isso?

A.C.: Foi. Os professores de cursinhos pensaram em tornar mais fácil o diálogo com as turmas de terceiro ano, por intermédio de um grupo de teatro que construísse/montasse de forma teatral essa literatura. A primeira foi a partir de Gregório de Matos. Acho que no mesmo ano a gente ainda montou *Dom Casmurro* e no ano seguinte *A Hora da Estrela*. Ainda veio *Brasil Pau Brasil*, com direção de Cecília Raiffer, que era baseado na carta de Caminha, no Manifesto Pau-Brasil do Oswald e também num livro chamado *Brasil: Outros 500*, que agora não me lembro do autor. Em duas semanas a gente montou *Dom Casmurro*, de pegar o texto, de criar idéias. A gente passou muito tempo, se não me engano uns três a quatro anos, fazendo essas peças e elas foram crescendo.

R.L.: Quando você diz “a gente fazendo”, você estava com dramaturgia também, é isso?

A.C.: Não. Dramaturgia basicamente ficava na mão de Caíca Alves nessa época.

R.L.: Uma pessoa no grupo que tinha mais gosto disso se ocupava diretamente dos textos.

A.C.: É. Caíca sempre se ocupava na questão da adaptação. Ele fazia cortes nos textos.

R.L.: E você sempre, então, como ator?

A.C.: Eu como ator. Mas dentro do método de Meran a gente, como ator, sempre propondo as resoluções das cenas. Desde a poesia de Gregório de Matos a *Dom Casmurro* e *A Hora da Estrela*, ela sempre dava pra gente uma liberdade de criação, pra propor algo que refletisse as releituras da gente, como a gente entendia também a obra.

R.L.: Rememorando esses trabalhos, você se sente co-autor deles?

A.C.: Hoje em dia não me sinto co-autor, porque compreendo mais a metodologia dela. Até porque, como diretor, também já vivi um pouco esse questionamento, se sou autor mesmo. Não diria nem co-autor. Às vezes a gente se sente um pouco co-diretor; co-criador no caso. Sinto um pouco mais de co-autoria em *A Hora da Estrela*. Em *Dom Casmurro*, por exemplo, é muito a percepção dela e de Caíca. Em *Gregório* a gente também construía cenas, mas ela dirigia, usava nossas idéias, direcionava pra onde queria. Já em *A Hora da Estrela* me envolvi mais na concepção. Sinto que tive influência na escolha pela estética dos cordelistas. Também surgiu de mim a lógica de inverter: a Macabéa ser um homem, os homens fazerem mulheres e as mulheres fazerem os homens. Ali tenho um pouco mais de autoria. Na verdade, essa noção é um pouco questionada aqui em Salvador, a co-direção. Porque ela dá uma liberdade muito grande pra gente criar e trazer coisas.

R.L.: Ela, Meran?

A.C.: Meran. Hoje compreendo muito mais ela, apesar de nunca ter questionado. Já vi muita gente questioná-la e já fui questionado também, por dar esse tipo de liberdade quando dirijo.

R.L.: Pelo que estou entendendo, sua parceria com Meran é circunscrita às atividades dos Bobos?

A.C.: Foi. Eu fui um Bobo da Corte.

R.L.: Vocês tiveram algum outro encontro?

A.C.: Não. A gente viveu muitos anos juntos, já assim de supetão. Entrei na Escola de Teatro, fui aluno dela, já fui convidado pra Os Bobos, mergulhei nos Bobos, a maioria dos Bobos foi embora e fiquei até o finzinho ali. Só estive fora realmente quando ela veio com a *Trilogia Baiana* e *Viva O Povo Brasileiro*.

R.L.: Então, esse finzinho dos Bobos da Corte, a que você se refere, foi em que ano?

A.C.: Não, não digo fim. É o meu fim, minha relação com eles. Acredito que foi na época que coincide um pouco com *O Sapato do Meu Tio*. Foi mais ou menos em 2004 que fizemos as últimas apresentações em escola com *A Hora da Estrela*. Eu também estava me direcionando mais pro circo, mais pro palhaço. A gente passou uns seis anos juntos, direto mesmo. Até 2005 a gente ainda trabalhava junto. A gente vivia disso e estava precisando dar uma distanciada. Fui me afastando em 2004, por ali.

R.L.: Você tem algum contato com Meran hoje?

A.C.: No ano passado, quando a gente resgatou *A Hora da Estrela*, teve um reencontro. Mas me distanciei muito da universidade e desse meio.

R.L.: E ela é muito comprometida.

A.C.: Muito comprometida ali, também deu umas viajadas, eu viajei bastante... *O Sapato do Meu Tio* também me levou pra um outro norte, eu comecei também a estabelecer um trabalho forte com palhaço, de construção de outros palhaços daqui, de tentar manter, gerar/vingar mesmo a arte aqui, então me distanciei dali e me reencontrei com ela no ano passado com a remontagem de *A Hora da Estrela*. E aí a gente se distanciou de novo porque ela viajou pro Rio pra fazer esse Pós-Doutorado.

R.L.: Foram muitos anos de convivência. Desse período, Alexandre, o que você destaca na sua relação de formação com Meran? Na sua avaliação, o que Meran trouxe de mais significativo pra você?

A.C.: Olha, se tive um mestre no teatro, minha mestra foi ela. Porque ela me introduziu realmente, ela me profissionalizou. Vamos começar pelo mais básico: tornei-me um profissional ao lado dela, o dinheiro mesmo de teatro ganhei com ela. Meran também me deu o grande alicerce da minha linha. Sou palhaço hoje em dia, mais do que ator até. Comecei como ator e tinha um palhaço; hoje sou um palhaço e tenho um ator. E o palhaço, ele é um improvisador, porque está trabalhando no agora. Então, ela me deu a maior ferramenta que poderia ter como palhaço, até mais do que o *time* cômico ou as técnicas de triangulação. Pra mim, a maior base que ela me deu é a improvisação. A gente passou muito tempo batendo nisso, treinamos, não cheguei a me amadurecer ao lado dela – a minha improvisação, ela ficou “devez” ao lado dela. Amadureci mesmo sozinho, na rua, depois que a gente se distanciou um pouco mais. Ela é minha formadora, acho assim. Peguei três disciplinas ou quatro de voz, com ela.

R.L.: A sua relação com Meran nos Bobos também tem um sabor de formação muito grande.

A.C.: É isso. Na verdade, a minha faculdade foi a Companhia Os Bobos da Corte, entende? Minha faculdade mesmo, prática, de informação. Ela me ensinou também a ser dirigido, a responder, tanto ela como Caíca, que são atores mais maduros e me ajudaram a me desenvolver em cena, a ter postura, foco, ser orgânico. Via muito em Caíca e em Fábio Vidal um ator-orgânico, não um ator-mecânico, impostado. Sempre busquei muito a organicidade no meu trabalho. Os Bobos da Corte também pegaram muita performance, muita festa, eventos. Isso me deu esse jogo de cintura. Geralmente a gente tinha uma semana, duas semanas, três dias pra resolver e, no final, dava certo. A união gerava uma qualidade, a coordenação e a direção de Meran direcionavam pra isso.

R.L.: Na sua observação, como é que Meran trabalha na formação do ator, da atriz? Por onde ela vai? Qual é a levada de Meran?

A.C.: Olha, não tenho uma visão muito ampla porque dei essa distanciada. Agora, naquele lugar onde estive, naquela linha que ela começou com a gente, a grande base era a improvisação, não do teatro-esporte, como está em moda agora, mas uma improvisação do impulso físico, do contador de história. A gente desenvolveu uma agilidade de personagens e histórias. Ela desenvolveu muito o teatro físico na gente. Eu sentia que era muito físico, em cima do impulso, da prontidão, da atenção. Se a gente não tivesse tido esses trabalhos de literatura com Meran, talvez tivesse me direcionado mais ainda pra improvisação. Por causa dessa oportunidade do trabalho paralelo com as escolas, tive a possibilidade de entrar em contato com o conhecimento da Meran atriz, com o realismo. No processo a partir de Gregório de Matos ela dizia assim: “Essa poesia é sua. Crie uma cena”. Então, ela me dava uma liberdade total pra interpretar aquela poesia. Depois, me direcionava, cortava coisas. Já em *Dom Casmurro* a gente teve que ser mais fiel à construção das personagens. Ela já me direcionou para a caracterização mais realista mesmo, tanto do Escobar como do José Dias. E era coringa também, fazia também um demônio. Tinha uma idéia, falava e ela comprava. Era isso que me surpreendia, porque via uma atriz muito madura sempre aberta às idéias da gente. Ela não tinha as coisas prontas, não queria ter. Sabia aonde queria ir, mas estava sempre bem flexível.

R.L.: Não era vertical.

A.C.: Não, não era vertical. Era muito aberta às propostas da gente. Se a gente a convencesse, mudava até o norte da história dela, como aconteceu em *A Hora da Estrela*. Meran era acompanhada de atores bem autônomos: Fábio Vidal, Caíca, eu também muito autônomo. Apesar de, às vezes, ter tido impressão, por estar muito próximo, de ela centralizar as coisas. Hoje sinto que não. Ela realmente sempre deu autonomia. Hoje vejo que me tornei um ator-autônomo porque ela é muito autônoma.

R.L.: E ela estimulava isso.

A.C.: Estimulava que a gente se potencializasse, que cada um usasse suas linguagens de predileção.

R.L.: Quando diz assim “Ela me dava liberdade criativa” é em relação a levar objetos, a experimentar coisas, a pensar num figurino?

A.C.: Não. É: “Essa poesia é sua, vá ali e me traga uma proposta”. Então, eu ia pra sala, criava toda uma cena, trazia e ela lapidava isso, entende?

R.L.: Ela não trazia todas as circunstâncias, não pré-determinava.

A.C.: Não, não pré-determinava. É claro que, nesse processo de literatura brasileira, a gente tinha tido um estudo com os professores, pra compreendermos o que o autor queria dizer.

R.L.: Que professores?

A.C.: Professores de cursinho. Professores de Literatura e História.

R.L.: Entendi a dinâmica. Esses professores chegavam para Os Bobos, conversavam sobre aquele autor, contextualizavam.

A.C.: Sobre a obra, sobre a história, tudo. E isso nos dava muita informação pra ir além da obra.

R.L.: Aí vocês devolviam a bola com a encenação?

A.C.: Com a encenação. Abordando sempre o algo além que está na obra. A gente conseguia derramar ainda um pouquinho de informação sobre a parte histórica do autor.

R.L.: Você ainda não falou de um modo mais recortado sobre o processo de concepção a partir de *A Hora da Estrela*. Que tônica teve? Porque, por exemplo, quando se refere a Machado, a *Dom Casmurro*, fala muito da pegada realista. Com Clarice, foi por onde?

A.C.: Com Clarice, a gente começou a ler *A Hora da Estrela*, assim junto. Tínhamos pouco tempo. Vi que os princípios da Clarice Lispector eram princípios básicos do palhaço: a obrigação de ser feliz; o passado não existe; Macabéa tem memória curta, leva porrada e no momento seguinte esquece. Entende? A descrição da Clarice de que Macabéa olhava os encartes das Lojas Americanas, via um creme de cabelo e a boca enchia de água. Aquilo pra mim era muito *clownesco*. Porque era uma lógica de se perguntar: Qual é o desejo? O desejo do palhaço é muito simples geralmente, a ambição dele é muito próxima. Todo mundo deseja comer uma banana-split, e ela queria comer um creme rinse. Comia papel! Ela tinha que se lembrar de quem era logo de manhã, porque esquecia! E depois Meran ainda me vem com um texto *As Vantagens de Ser Bobo*, de Clarice Lispector, que é todo, também, sobre o palhaço. Pra mim, é sobre o palhaço. A gente criava tão junto que até hoje não sei se a idéia de ter sido em forma de contador de história, de ser uma feira, se vem do Caíca ou de mim. A sensação que tenho, às vezes, é que tive a idéia também de que fosse cordel, mas também tenho a memória de que pode ter sido uma concepção dele.

R.L.: Vocês todos foram incendiados. Entraram conjuntamente no processo criativo.

A.C.: A gente entrou junto, se misturou muito. Hoje em dia, não sei o que é só meu e o que é nosso, entende? .

R.L.: Vocês se abriram para a obra e a obra se impôs.

A.C.: É, foi uma iluminação pra gente. Outro exemplo de liberdade: eu tinha um vestido branco, que meu palhaço usa. Ela tinha comprado várias coisinhas bem pequenininhas numa feira em Aracaju. A concepção era de que ia ser tudo miudinho mesmo. Já tinha a Macabéa, que era uma boneca.

R.L.: Esse “tudo” são objetos de cena?

A.C.: Eram objetos: armário, casinha, a mesinha. Eu tinha uns elementos nordestinos: um triângulo, um sino, um chapéu de couro. Aí ela me botou numa sala. Peguei uma música do Quarteto Romançal, botei pra repetir, e fiquei horas e horas ali. Acho que fiquei umas duas horas, entrando e saindo, entrando e saindo. Foi um dos processos de criação mais bonitos que já vivi. Sozinho ali! Quando ela entrou, que viu o que eu fiz, pirou! Tinha muita coisa já pronta. Eu tirava o vestido branco, dançava com ele, me relacionava com a boneca, virava a boneca, brincava com a boneca, com as coisas. Dali ela lapidou e levou pra dentro de *A Hora da Estrela* aquele processo.

R.L.: É verdade, porque na minha memória de espectador estou lembrando disso tudo em cena.

A.C.: Queria falar menos, tocar mais a música, queria ser mais mudo dentro da cena.

R.L.: Mas era muito bom também quando você falava. Era bom. Tinha força. Ah, você viu quando me encontrou agora a pouco, eu conversando com Nayara Leonor Homem, a atriz? A gente falou sobre você fazendo Macabéa. Teve um momento da nossa conversa que ela fez um comentário que achei muito significativo. É bom registrar aqui pra você. Ela disse: “Que coisa, o que é você estar diante de um bom ator, de um bom artista! É que ele não tem o corpo que a gente associa à Macabéa, de jeito algum! Mas quando se movimentava, quando falava, quando atuava enfim, a gente via nele a Macabéa!”.

A.C.: Foi muito forte Macabéa. Tinha cabelo grande na época. Acho que nunca fui tão chamado de “tia”, “moça”, “senhora”, como na época. É verdade! A gente absorve muito, não é? Na época, tinha assim: “Tia, me dá dois reais aí!” Quando via: “Ô, foi mal!” Aí eu dizia: “Vou te dar dois reais só porque me chamou de tia!” Ficou muito impregnado em mim, fiquei muito parecido mesmo com mulher. Às vezes me olhava em foto, assim, e estava parecendo com uma mulher, de cabelão e tal.

R.L.: Esse termo que você usou é bom – impregnado. Alexandre, tem algum procedimento, algum modo de fazer que você encontrou somente em Meran?

A.C.: Olha, não tive muitos diretores. A primeira coisa que vivi com Meran foi passar muitos anos fazendo a mesma peça. Passei três ou quatro anos fazendo *Dom Casmurro*, *Gregório de Matos* e *A Hora da Estrela*. Acho que vem dela essa coisa de que é a partir do improviso, a partir do impulso. Não é a partir de uma idéia. A gente tem um impulso e é como esse impulso se encaixa na idéia, ou esse impulso muda completamente a primeira idéia da gente. Então, era muito a partir do agora, da improvisação. Ela falava assim: “Nós dos Bobos da Corte, a gente tem três formas de criar. Uma é a improvisação pura com o jogo, criada num

agora; a outra é quando a gente tem um tema, uma obra, e a gente improvisa pra criar cenas ali; a terceira é quando a gente tem uma obra construída, a gente sabe o que tem que fazer e, mesmo assim, ainda é uma improvisação, pra gente ir encontrando o jeito certo de fazer”. Não sei se é assim que ela fala, mas seriam essas três formas de improvisação.

R.L.: Sempre essa noção de improvisação permeando todo o trabalho.

A.C.: Esse é o alicerce do que vivi com ela. Sempre a improvisação. Outro tipo de consciência que ela me deu, como ator: a consciência espacial, de onde me colocar.

R.L.: Sobre essa noção de interpretação tão viva em você, Meran discorria sobre ela, como se fossem pequenas palestras internas, ou era no processual, na dinâmica?

A.C.: Era no processual. Ela é uma pessoa bem quieta, introspectiva. Ela discursava mais quando a gente estava em processo. Tinha uma idéia, se empolgava, mas era alguém que, pelo menos do meu lado, não elaborava tanto. Minha elaboração com ela foi na sala de ensaio, em cena. Ela foi me corrigindo e me lapidando em cena. Diria que ela foi a pessoa que eu precisava, porque sempre foi a minha linha. Até hoje não ensaio palhaço; eu vou e faço. Tenho uma idéia e faço. Ela me deu tudo o que eu queria. Tudo o que precisava ela me deu, de verdade. Não sei o que dei pra ela. Quero saber onde é que posso ter ajudado. Mas sei que ela me ajudou muito.

R.L.: No seu trabalho, no que você faz como Alexandre Casali, o palhaço, enfim, o artista, você aplica conscientemente coisas aprendidas com Meran?

A.C.: Com certeza! A primeira delas é o sim. O sim em cena. Ela dá um exemplo nos cursos de improvisação que é muito interessante: “Numa cena de improvisação há um casal. A mulher pede um beijo pro rapaz. O rapaz fala que não”.

R.L.: Acabou a improvisação!

A.C.: É! Sei que pode até não ser um conceito dela, mas foi através de Meran que entendi o sim. Ela fala: “Quando você diz sim, aí temos o drama. Porque drama é ação. Quando o cara diz sim, a gente pergunta então como vai ser o beijo, aonde, quando”. O sim gera ação, gera possibilidade. Esse sim eu levei pra minha vida. Ele é a base do palhaço também.

R.L.: Tem uma frase célebre da Clarice Lispector: “E tudo começou com um sim”.

A.C.: É isso aí. Foi muito significativo pegar *A Hora da Estrela* por isso, porque confirmava ao mundo esse *sim*. Eu vinha do palhaço e todos os mestres sempre diziam: “Palhaço diz sim”. Ele engole: “Você é feio! – Sim, é de nascença”. É assim que a gente tira a comédia do palhaço: a partir do sim, da aceitação da autodenúncia. A gente também aprendeu a dizer sim em cena, não negar o outro, dizer sim pra idéia dele, tentar dizer sim pra nossas dificuldades; tentar, como grupo, se dizer sim, como pessoas, na vida. Então, isso ia pra fora de cena. Não

cheguei à maturidade ao lado dela. Fui me desenvolvendo não foi na árvore; fui me desenvolver na cesta, já em outro lugar, longe. Mas recebi toda a fotossíntese, toda a seiva de Meran, entendeu? Prontidão, ator físico, treinamento, escuta, perceber o outro em cena, dando o foco pro outro, puxando o foco na hora que é pra puxar, dar o foco pra quem está jogando. Com energia em cena. O jogo mesmo do improvisador. Então isso é também o meu treinamento com ela. Do lado dela, quem estava era Fábio Vidal, Caíca. Eu era pequenininho ali dentro.

R.L.: Você era o mascote.

A.C.: Isso foi o mais bonito: como ela colheu um ser tão verde. Viu em mim possibilidades que eu não enxergava. Eu me sentia pequeno do lado deles, às vezes. Não era capaz, não tinha aquela agilidade, aquela prontidão, aquela maturidade, aquela lógica, a cara de pau que eles tinham. E ela ficou comigo até o final! Pelo contrário, ela me dava responsabilidades. Assim fui me desenvolvendo. Ela acreditou em algo verde, em algo imaturo.

R.L.: Você repete, então, essa atitude no seu trabalho hoje em dia?

A.C.: Também. Sou um iniciador hoje em dia. Estou passando agora por um processo, tentando amadurecer o meio “palhacesco” aqui de Salvador, desenvolvendo profissionalmente, cenicamente.

R.L.: Então, está assumindo uma liderança? A notícia que tenho sobre você confere. É isso que me dizem.

A.C.: É, estou tentando sair agora dessa liderança, porque as árvores que brotaram ao meu redor também chegaram num momento de maturidade. Os palhaços em Salvador estão ficando maduros. Estou agora distribuindo lideranças. Acho que isso Meran também fazia. Ela estimulava muito nossa iniciativa e nossa apropriação mesmo.

R.L.: Ela se estabeleceu como uma referência estética e ética pra você.

A.C.: Também.

R.L.: Há uma ética da arte do teatro aí, uma ética da interpretação. Conseqüentemente, você dialoga com tudo isso.

A.C.: Sim, total.

R.L.: Tem alguma coisa que, aos seus olhos, não contemplei, alguma coisa que sente necessidade de registrar, de problematizar, enfim, sobre o modo de Meran trabalhar com atores? Tem mais alguma coisa?

A.C.: Ela me colocou no mercado e me deu exemplos, também, se posicionando. Era ali onde ela discursava mais, na posição de atriz. Eu fui vendo o que a geração dela viveu em relação ao mercado teatral: ela ascendeu, se desenvolveu, ganhou um lugar e depois passou por uma

transição e uma reação dessa geração a essa modificação. A primeira pessoa que vi reagindo ao movimento de produção que está acontecendo aqui agora foi ela. E também a disciplina. Ela tem disciplina, e “cantou uma pedra” muito bonita pra mim. Vou voltar também a um ponto que é a “pedra” do tempo. Quando a gente começou Os Bobos da Corte, ela falou: “A gente só vai se tornar um improvisador maduro daqui a cinco anos”. Ela não começou dizendo que a gente estaria maduro pra junho. A gente, infelizmente, não teve a oportunidade de amadurecer junto, mas me vi um improvisador maduro depois de cinco anos. Não sou só palhaço, sou artista de rua. Na verdade, acho que tudo converge pra isso. Talvez seja a coisa mais importante em que Meran me preparou. É onde sinto que cumpro a minha missão como artista. É na rua, entende?

R.L.: Entendo.

A.C.: E a rua é o lugar mais difícil que poderia encontrar pra atuar, porque nela estou competindo com o mundo, com tudo. A improvisação de Meran, a disciplina de Meran, a consciência vocal (que até hoje não consigo utilizar), é ali na rua que aplico tudo, na verdade, o meu circo, o meu teatro, tudo. Quem me preparou mesmo pra rua foi Meran, porque é o jogo de cintura, a improvisação, a prontidão, a escuta, a energia no corpo, a projeção da voz, a calma, a respiração. A rua é a chave mestra pra mim, é a chave universal. Se fizer rua, faço circo. Quem faz teatro, na caixa, vai ter dificuldade com a rua. Uma coisa é o teatro de rua, outra coisa é o teatro na rua. No teatro na rua você está lá, com microfone de lapela, sem se preocupar muito se o público está ouvindo ou não. Agora, o artista de rua tem que se comunicar, tem que ouvir e ser ouvido. Então, aí tem uma relação mesmo. Acho também que o teatro de Meran sempre foi um teatro relacional. Ela sempre foi alma-gêmea do meu palhaço. A quantidade de performance que a gente fazia, de última hora, me deu um tipo de jogo de cintura e de autoconfiança também. Mesmo estando inseguro, confiava que ia chegar lá e ia me desenrolar.

R.L.: Quando fiz a última entrevista com Meran, no Rio, propus que indicasse pessoas. Quando ela chegou no seu nome e no de Caíca, fez um adendo: “Divido essas indicações que estou lhe passando, Roberto Lúcio, por blocos. Com Caíca e Alexandre, a tônica é improvisação. Você vai conversar muito com eles sobre essa troca relativa à improvisação”.

A.C.: É sim, total! E é tudo o que sempre gostei de fazer, na verdade. Comecei fazendo teatro assim. E ela me deu todo o universo do que eu precisava, do que necessitaria pro palhaço, porque foi o que eu tinha de forte.

R.L.: Você foi muito precioso também pra ela. Percebe? Porque havia em você uma receptividade muito grande: o que ela estava querendo trabalhar também.

A.C.: Apostei muito. Mergulhei total.

R.L.: Vocês foram muito úteis e convenientes um ao outro porque estabeleceram realmente um parceria, um diálogo.

A.C.: A gente se manteve, não se abandonou, persistiu até o último momento. Quando chegou no último instante, que a gente quase ia pro Palco Giratório, chegou no cume de um cansaço de relação. Aí não fomos pro Palco Giratório. Aproveitamos pra dar um grande espaço, pra gente respirar. A gente vinha de um casamento de muitos anos, vivendo um do outro. A gente precisava um do outro.

R.L.: “O último que sair apaga a luz”.

A.C.: Mas acho que a luz não... A porta, na verdade, ficou aberta tanto pra mim como pra ela. Tanto é que até hoje não me considero um ex-Bobo. A improvisação ainda é um tipo de conceito que parece muito instável, dá uma impressão de inconsistência. O engraçado é que ela me deu essa coisa inconsistente e impalpável, mas isso é o que mais dá consistência ao meu trabalho, entende? É a minha prontidão. É como se estivesse preparado a todo instante pra improvisar. E depois, no meio dos palhaços, isso é reverenciado. O Chacovaci, um maestro que tenho na rua, que é o palhaço lá da Argentina, é conhecido por quê? Porque é o palhaço que vê o pombo passar: “Cuidado, um pombo! Abaixem!” Então, ele tira piada com o agora. Essa coisa de brincar com Deus, mesmo, brincar com os fenômenos que estão acontecendo. Sem Meran, jamais teria essa capacidade. Foi daí que tirei o meu tempo cômico, daí que tirei o meu palhaço, foi do “agora” que a Meran e a Macabéa me deram.