

Entrevista com Nadja Turenko sobre a Mímica Corporal Dramática e o seu Processo de Criação do Espetáculo “Clarices”.

Por Alex Beigui

RESUMO: A presente entrevista procurou conciliar a reflexão teórica sobre o fenômeno da “apropriação” de textos literários para o palco, tomando como ponto de partida a leitura cênica do texto *Um Sopro de Vida* (1978) de Clarice Lispector, conduzido à ribalta pela encenadora Nadja Turenko.

Palavras-chave: Entrevista; Nadja Turenko, Clarice Lispector

ABSTRACT: This interview has proposed to conciliate the theoretical thinking about the phenomenon of “appropriation” of literary texts to *mise-en-scène*, taking as a start point the scenic reading of the Brazilian literary text *Um Sopro de Vida* (1978) by Clarice Lispector, staged by the director Nadja Turenko.

Keywords: Interview; Nadja Turenko; Clarice Lispector

Alex Beigui: Estamos aqui na casa de Nadja Turenko para realizar uma entrevista sobre seu percurso criativo, mas principalmente sobre a questão do seu processo em relação à apropriação cênica de Clarice Lispector que resultou no espetáculo “Clarices” e que foi uma “adaptação livre” do livro *Um Sopro de Vida*. Ela vai falar um pouco da sua trajetória e também do seu envolvimento direto com esse trabalho.

Nadja Turenko: Bom dia (risos). Repare, eu tenho uma formação em teatro que é muito voltada para toda uma tendência que é do teatro contemporâneo, hoje. Minha formação é de atriz. Na verdade eu sou atriz. Eu dirigi o espetáculo “Clarices” e depois eu já dirigi outros dois. Mas todos esses três espetáculos que eu dirigi foi a convite. Toda vez que eu tenho uma idéia, que eu penso assim: eu gostaria de falar sobre tal coisa, eu sempre me vejo como porta-voz dessa idéia, ou seja, como o ator, aquele que traduz uma idéia em teatralização, em cena, etc, etc. Então o que aconteceu foi o seguinte, eu fui convidada pela primeira vez, no caso de “Clarices”, por duas alunas. Quer dizer uma delas, aluna minha de Mímica Corporal Dramática. Eu tenho uma formação em mímica corporal dramática, eu morei quatro anos e meio em Paris, estudei com Stevean Wolsson e Him Sun. Ele é americano e ela francesa. São os dois últimos alunos, discípulos, vamos dizer assim, de Etiène Decroix, que foi o mestre, a pessoa que inventou, que criou a Mímica Corporal Dramática. E eu estudei com eles em Paris. A primeira oficina de teatro que eu fiz na vida se chamava “Teatro e Movimento”. Foi com Marcio Meirelles, uma proposta colada

com a dança, t'ai-chi-chuan e uma série de artes do movimento que ele achou que poderia instrumentalizar o ator. O raciocínio dele era: a gente tomava aula sobre essas técnicas e métodos (Martha Graham, balé clássico, entre outros), depois a gente puxava alguma coisa que pudesse servir de referência física para a atitude cênica. Então era a fisicalização desses princípios, só que não eram princípios de teatro, eram princípios de dança. Hoje eu posso dizer que fazer essa transposição de dança, de acrobacia, de qualquer tipo de esporte, de qualquer tipo de experiência física para o teatro não é necessariamente um caminho possível e imediato. Nem todo ator é capaz de fazer essa transposição, e nem toda técnica vai ser sempre útil ou vai sempre bem servir ao teatro. Por quê? Porque elas foram criadas para servir a si próprias. A dança foi criada para dançar e para ser dança. Então se alguma pessoa estuda dança e vai trabalhar em teatro, ela pode perfeitamente utilizar-se de alguns princípios da dança que são favoráveis ao teatro, mas ela pode também se equivocar profundamente e colocar na frente certos princípios que são favoráveis à dança, mas desfavoráveis ao teatro. É verdade isso também para a acrobacia que muitos diretores e muitos grupos tentam trabalhá-la como ponto de partida para a prontidão do ator. A acrobacia é um ponto de partida para a prontidão na realização do exercício acrobático e nem sempre um movimento cênico em teatro vai ter a característica do movimento acrobático, obviamente. Então se você não sabe exatamente a dose, a maneira, a ótica e o princípio, você pode se confundir. Então quando alunos meus perguntam assim: é bom fazer acrobacia? É bom fazer dança? É bom fazer natação? É bom escalar montanhas? Eu digo: tudo pode ser bom. Porque para o teatro qualquer experiência que você tenha em sua vida é válida. Se você se descasa, se você casa, se você sofre, se você acha algo bonito, se você compõe uma música. Tudo é bom para o teatro e ao mesmo tempo nada está servindo ao teatro diretamente, a não ser o próprio teatro. E aí entra a Mímica Corporal Dramática que é um trabalho de fisicalização com vistas ao resultado dramático, ou seja, ao resultado que tem como nó central, o conflito. Dramático aqui no sentido de conflito, podendo ser trágico ou cômico. Então ao estudar a Mímica Corporal Dramática, eu pude fazer uma retrospectiva e eu vi que tudo que eu fiz me ajudou e tudo que eu fiz não serviu exatamente. Eu fiz de um tudo, de capoeira, à dança, a esportes, enfim. Sempre objetivando o teatro. Até que eu me encontrei com a Mímica Corporal Dramática. Estou dizendo tudo isso porque tudo isso vai influenciar na minha visão de direção hoje. Eu acho um pouco engraçado quando eu

digo: “eu diretora”; ou quando alguém me apresenta como diretora; é quase como uma personagem que eu tenho. Eu sou atriz e tenho uma personagem de diretor. Eu tenho uma pastinha azul, eu mudo os projetos, mudo o conteúdo, mas a pastinha é a mesma, é como se fosse uma roupa para mim, um vestido de personagem. Tudo isso que eu vivenciei, eu posso resumir numa palavra; “físicação”. O teatro físico, o pensamento tornado natural através do corpo. Esse é para mim o grande raciocínio do teatro contemporâneo que eu absorvi e com qual eu me sinto hoje absolutamente irmanada. E minha tradução, meu viés, meu caminho é a Mímica Corporal Dramática que é uma Escola e é uma escolha também. Foram alguns anos trabalhando com isso. Eu comecei em 1990, tem uns dez anos. Eu fui aluna durante um tempo e há algum tempo eu estou ensinando e fazendo trabalhos. Bom, então essas duas meninas de vinte anos, eu acho que na época as duas juntas não tinham quarenta anos, vinte e um e vinte e dois cada uma, vieram me convidar.

A. B.: A Débora Moreira e a Maria Marighela?

N. T.: Isso. São duas atrizes jovens. Tem três anos isso. Eu me assustei. Eu disse, o que será, que atitude inspira essas duas meninas de que eu possa dirigi-las num espetáculo. Eu não as conhecia, eu acho que eu conhecia apenas *Laços de Família* de Clarice Lispector, era a única coisa que eu conhecia dela, não conhecia sua obra na íntegra ainda, nunca tinha dirigido, eu estava indo para Londres na época. Meus professores tinham se mudado para Londres e eu queria fazer uma reciclagem. Elas me deram o texto *Um Sopro de Vida*, e eu disse: essas meninas enlouqueceram isso aqui não será teatro nunca, isso aqui é e deseja ser literatura, o encadeamento de palavras tornado sensações, pensamentos. Que é exatamente o que Clarice Lispector foi depurando ao longo de sua vida. Se você pega alguns livros de início e esse que é um dos últimos ou se não é o último, é como se ela chegasse à abstração; a palavra encadeada sem nenhum compromisso com a lógica racionalista.

A. B.: Você quer dizer Cartesiana.

N. T.: Cartesiana menos ainda. Ela tem o compromisso apenas, espécie de sinestesia com, um encontro de sensações. É como alguém escovando os dentes, que a gente olha e vai fazendo o mesmo movimento com a boca, você sente a escova passando na sua própria gengiva. É a mesma coisa. Quando li aquele livro, eu disse: é o tempo

da palavra, da literatura aqui. O livro é extremamente denso, tenso, com alguma tristeza, eu sinto. E quanto mais eu lia menos eu via aquilo como teatro e tal. Quando eu retornei de Londres, durante esse intervalo eu e as atrizes nos falávamos por telefone, o texto sempre comigo. A Débora Moreira trabalhou na primeira adaptação do texto, ela me apresentou uma primeira versão. A gente conversou e eu disse: Débora! Não tem uma rubrica na sua adaptação. Ela simplesmente colocou o diálogo entre o personagem e o criador. Nós tivemos isso como ponto de partida, então eu disse: vamos trabalhar essa idéia.

A. B.: Um *insight*?

N. T.: Um insight, exatamente, nós o tivemos juntas. Qual seria o ponto de partida se fossemos contar uma história, através desse livro? O teatro tem que ter um ponto de partida. Ele quer falar o quê? Esse livro como é extremamente abstrato, ele é quase uma pintura de Modigliani; você olha e são linhas, são volumes, são cores.

A. B.: Silêncios.

N. T.: Silêncios. Conta uma história, mas são muitas histórias ali dentro porque a abstração tem essa propriedade, a propriedade da abertura, não tem o limite da concretude, ou melhor, o limite que a concretude dá. Então, eu disse: vamos buscar a concretude nesse texto. E a concretude que a gente chegou foi o diálogo entre a criatura e o criador no sentido amplo do escritor e de sua personagem, de Deus e o homem, enfim do pai e do filho. O criador e a criatura no sentido mais amplo.

A. B.: Essa interpretação do criador e da criatura foi então uma primeira impressão da obra que possibilitou um viés para que vocês pudessem construir algo de eminentemente teatral?

N. T.: Exatamente. Foi, digamos assim, o primeiro rasgo de luz que podia sair dali, daquilo que era o tempo da literatura, uma pequena abertura para que a gente entrasse na casa do teatro, vamos dizer assim.

A. B.: A primeira fissura.

N. T.: A primeira fissura disso aí que eu achava que era uma obra fechada dentro do compromisso dela. Não no sentido conceitual porque ela é extremamente aberta,

mas no sentido dela estar comprometida com a literatura até os ossos. Débora fez uma primeira abordagem do texto, na qual, como já falei, não havia uma só rubrica. Eu disse Débora: qual é a ação? Para onde essas pessoas (personagens) estão indo? Onde elas estão? Ela via tudo, mas não conseguia demonstrar nada no texto. Então, começamos a configurá-lo em termos de ação e aí entrou a Mímica Corporal Dramática. Por isso é que eu falei antes da minha experiência como atriz. A Mímica Corporal Dramática nada mais é do que o exercício de tornar físico, material e palpável o pensamento, através da linguagem teatral. Então qual é o principal instrumento da Mímica Corporal Dramática? O movimento. Quer dizer, o corpo em ação, é movimento e ausência de movimento, é como na música: o som e o silêncio; como na pintura: a cor e a ausência de cor. É essa alternância entre o movimento e a ausência de movimento que nos faz chegar num determinado tipo de tensão, através da qual podemos vislumbrar o pensamento daquele homem ou daquilo que está sendo projetado e que até pode não ser, necessariamente, humano. Na mímica se trabalha com níveis de abstrações, onde o corpo humano exercita equivalências, constrói equivalências que podem não ser necessariamente outro corpo humano. Eu não sou necessariamente só personagem, às vezes eu sou uma árvore, o vento, ou simplesmente pensamento que se mexe no espaço. Então, pensei: aí a gente vai entrando nos vários graus que a mímica corporal dramática pode atingir. Quando a gente sai da pintura realista e entra nos expressionistas, dos expressionistas chegamos no Fauvismo e é o Cubismo que desconstrói completamente a forma para reencontrá-la na geometria como tradução. Em Picasso, por exemplo, onde está a tal guitarra em *La guitare*? Você não vê. Porque é desconstrução. E na mímica o objetivo é a desconstrução. Ela começa construindo, ela tem o “suposto concreto”, você tem o homem sentado, por exemplo, esse é o suposto concreto e aí ela parte do “homem sentado” e ela te faz chegar na tradução metafórica do que essa ação pode significar. Qual seria o ponto de partida para se construir o elo perdido entre a literatura e o teatro? Porque a essa altura para mim já era o elo perdido entre Clarice Lispector e o espetáculo de teatro. Partimos do diálogo criador/criatura, que poderia ser o diálogo com ele mesmo (o criador), mas nele teria uma evocação e essa evocação seria materializada em uma personagem. Então, vamos colocar essas duas criaturas em um único mundo. Que mundo seria esse? Aí nós fomos para a metáfora realmente, vamos fazer uma tradução simbólica de um pensamento concreto que traduza algo que é abstrato. Isso é a tradução metafórica no teatro. Foi o meu ponto

de partida, de concepção, aquele mundo, que não é o mundo real: chegamos à mesa-teatro¹. Então essas duas criaturas viveriam essa espécie de explosão. Com a mesa-teatro, é como se de repente a gente entrasse dentro da cabeça daquele escritor (personagem). E dentro da cabeça dele a gente tem a mesa dele, onde ele trabalha, com as teclas, as letras. E aquele objeto abre em forma de túnel e lá do outro lado a gente tem um palco, quer dizer, a gente tem a personagem. A gente reduziu esse “criador” de Clarice porque no primeiro momento a gente ampliou, abriu: o criador e a criatura. Aí depois a gente fechou no criador de uma personagem de teatro. Essa, dissemos, vai ser nossa restrição epistemológica. Para poder o universo caber dentro de alguma coisa que é finita, que é a cena, que é o espetáculo e tal. Então vai ser isso. O nosso criador vai ser um criador de personagens do teatro. E qual é o momento dele? O momento de dar fim a sua própria vida, ou seja, ele está esgotado criativamente. Então ele começa dizendo que as palavras lhe causam medo e ao evocá-las elas não respondem. Ele tem medo, simultaneamente, que elas desapareçam e que elas apareçam. Ele está nesse “meio”.

A. B.: Isso remete a Beckett.

N.T: É nós pensávamos nisso, no conflito beckettiano. Quer dizer: não tem saída. Mas tem uma saída ao mesmo tempo. Você tem que ter uma saída se não a peça não continua e pára na primeira cena, no caso do texto na primeira página. Em Beckett, você tem sempre a sensação de estar na primeira página, que dali não se vai a lugar algum. É isso mesmo tem algo de Beckett nisso sim. A partir daí, eu disse: nós só podemos começar a ensaiar quando conseguirmos esse instrumento, a mesa. Sem isso eu não tenho para onde ir. Então elas correram atrás, foram na serralharia, conseguiram os ferros. Porque isso é teatro, não são as palavras soltas, pensamentos soltos, é um processo, é construção, é isso aqui oh! (bate na mesa). É tão concreto quanto essa mesa, quanto sua roupa, quanto a sua caneta, quanto o fato de você está aí anotando, entendeu? Por isso que quando eu morei em Paris, eu visitei mais museus do que assisti peças, de um modo geral. Eu tive oportunidade de viajar com a companhia da “L’Ecole de Angel” Fou da qual eu fiz parte (Escola do Anjo Louco). Interessava-me, tanto em Paris, quanto nos lugares que eu pude ir, estar em contato com as artes plásticas como uma maneira de realimentar o teatro, mais até

¹ A mesa a qual Nadja Turenko se refere é uma estrovenga de madeira construída especialmente para o espetáculo. Durante a maior parte do tempo a atriz Maria Marighela fica sobre a mesa.

do que ver outros espetáculos de teatro. E foi exatamente dessa cultura das artes plásticas que eu adquiri o viés de encenadora: ser capaz de, através de uma fisicalidade e da metáfora concreta, traduzir conflitos em imagens. Então nós, no caso do espetáculo, traduzimos o conflito desse cara (o criador) em um mundo que não é real, mas é concreto. Que é esse mundo da mesa-palco, da mesa-teatro, e é aí dentro que tudo vai funcionar. Aí eu joga duas atrizes em um mundo completamente instável do ponto de vista físico. Elas trabalham o tempo inteiro naquela rampa, entrando, saindo, descendo, subindo. Então elas têm: o *lócus* do criador que é a mesinha, tem o *lócus* da personagem que é o teatrinho e tem o alçapão que é por onde surge a personagem (criatura) num determinado momento da peça e onde as duas personagens se encontram (o criador e a criatura). O diálogo delas ocorre naquele buraco.

A. B.: Você admite que o teatro é uma concretude, uma busca de dar espaço e tempo a uma idéia abstrata ou um desejo, ou um sentimento. Buscar em “Clarices”, a fissura, o eixo, a possibilidade, o viés de construção foi o primeiro passo.

N. T.: De viabilizar a peça.

A. B.: De você com as atrizes porque elas participaram totalmente do processo. Dentro da polissemia e polifonia do teatro contemporâneo você encara e fala do teatro a partir do corpo. E “corporal” aqui como físico, fisicalizado. Você acha que isso é uma evolução natural do teatro ou você acha que isso representa uma crise, trata-se de uma crise? O teatro chegou num ponto limite? Num espaço e num tempo limites? Numa propriedade limitada, onde ele por si só se estrangulou? Daí a sua busca nos museus, essa busca do plástico, essa busca de outras fontes para revitalizá-lo? Você disse que tudo cabe no teatro, mas ao mesmo tempo nada é teatro a não ser o próprio teatro. Você vê isso como “natural” no teu trabalho específico? Ou você vê isso como uma crise e aqui a gente pode retomar a questão do Antunes Filho, da crise que não chega a ser uma crise criativa, mas esse momento de fechamento do criador que é necessário? Se fechar um pouco em relação ao mundo que é uma idéia do Benedetto Croce, a do criador como alguém que se isola e distancia-se do mundo, podendo vê-lo melhor. E de outro lado, também temos a idéia de Luigi Pareyson, a do criador que precisa se contaminar com o mundo, misturar-se com ele. Dois possíveis caminhos.

N. T.: Tem dois caminhos que dependem da personalidade do artista, de cada um. Eu enfrento no teatro todas as crises do mundo, menos a de criação. Outro dia eu estava brincando na casa de um tio e alguém estava falando de dinheiro, de muito dinheiro, alguém falando de alguém muito rico. O teatro não está em crise, de jeito nenhum, eu acho que o que às vezes acontece é que algumas pessoas distorcem ou não querem aprofundar determinados encaminhamentos e por isso não conseguem encontrar a fonte e a fonte é sempre inesgotável. Isso é um princípio místico. Eu sou profundamente mística. Mas, independentemente disso, além de ser um princípio místico é também um princípio científico. Todos os cientistas que chegaram à raiz de um problema, que eles estavam procurando, ao chegar nessa raiz, eles simplesmente descobriram um mundo atrás dessa raiz. Ou seja, atrás desse indício do problema, existe uma abertura para muitos outros problemas, isto é, é inesgotável. Se você realmente vai ao lugar, se você vai à fonte. Agora, se você se dispersa, como dizia Decroix, se você está mais interessado pela embriaguês boêmia que existem em torno da arte, a crise existencial e a crise criativa são inevitáveis. Porque nos bares, nas ruas, encontrando pessoas, a gente coleciona vivências sim, e isso serve ao teatro sim, mas isso não é teatro. E quem mergulha no próprio teatro descobre que não existe crise para ele, para pintura, não existe crise para a música, existem caminhos novos e pessoas mergulhando, quer dizer, encontrando vetores e caminhos, e direções a partir de suas escolhas e em função de como elas fizeram esse mergulho. Mas quem mergulha vai para o fundo não tem jeito. É uma condição física e ao mesmo tempo mística. Eu li recentemente Capra, aquele...

A. B.: *O Tao da Física?*

N. T.: Não. Depois desse.

A. B.: *Ponto de Mutação.*

N. T.: Esse. *Ponto de Mutação.* Ele fala sobre isso. É no *Tao da Física* que ele faz a ponte. É o próximo que eu vou ler. Eu leio ao contrário, detesto ler na época em que todos estão lendo. Não leio por me sentir obrigada, se eu li e perguntam, minto. Digo que não li. Detesto ter que conversar porque está na moda ler aquele cara. Outro dia eu disse para uma amiga: leia o *Ócio Criativo* de Domenico De Masi, mas não admita jamais porque está super na moda (risos). Sim, mas voltando para o

teatro, o que eu acho é isso, sabe Alex, na verdade a sensação que eu tenho é a seguinte: as respostas do teatro estão no próprio teatro. Quando eu digo para você que a cultura das artes plásticas me interessa muitas vezes mais do que a própria cultura do teatro, aí entra uma questão absolutamente subjetiva, eu não acho que as pessoas para fazerem teatro precisem ter cultura de artes plásticas, eu pessoalmente tenho essa cultura e gosto. Eu tenho muitos livros de artes plásticas aqui. Visitei realmente muitos museus e adoro, sempre faço isso quando posso. Acho que aqui na Bahia nós temos outros museus naturais maravilhosos que é do tipo a Chapada da Diamantina, um museu da natureza, o museu de Deus, das cachoeiras e ali você percebe certos ritmos, certos volumes e tal. Que podem ser maravilhosos de você trazer para o teatro. Mas eu não acho que o teatro esteja em crise, eu acho que a polissemia e a polifonia como você falou é típica da contemporaneidade, tanto isso é verdade no teatro, como é verdade na música, como é verdade na dança, na literatura, em todas as artes.

A. B.: Na vida.

N. T.: Na vida, exatamente. Porque a gente está vivendo o tempo da internet, isso Domenico de Masi também fala, não vou me atribuir, pois é um raciocínio dele e eu acho que ele nisso tem razão, a cultura digital tem um lado que é sempre interessante atentar, ela democratiza o conhecimento através da rede, e ao mesmo tempo ele (o autor) nos diz assim: olha tudo está ligado a tudo meu irmãozinho, não pensem que ao ferir determinada coisa você está ferindo apenas ela. Você está ferindo toda uma rede e isso tem conseqüências de conseqüências. Então de certa forma isso torna os homens muito mais comprometidos entre si. Essa interdisciplinaridade é algo do qual a gente não pode escapar. Agora se isso é verdade, é verdade também que o teatro não precisa das outras artes para existir. Ele tem todas as respostas nele mesmo. A Mímica Corporal Dramática é, como diz Decroix, arte dilatada. Quer dizer, é o teatro que admite como ponto de partida a fisicalização, ela dilata esse princípio que para Decroix é o princípio do teatro e com o qual eu também concordo. Porque as palavras soltas elas não dizem nada, quando você se senta numa cadeira de teatro para ver, você está vendo alguém fazer alguma coisa, quanto mais coisas esse alguém pode fazer com o seu corpo, com a presença física dele ou com as metáforas, ou com os símbolos (e aí a gente entra de novo no domínio da idéia), mais o espectador vai ser capturado. Isso é teatro. O teatro é o

discurso tornado ação. Enquanto Clarice Lispector diz lá: “Ela não sabe que é feita de matéria de sonho e eu para não magoá-la não digo.”. Se você ler isso é uma coisa, se você ver um ator de óculos, olhando para sua cara, em cumplicidade com você ao lado de uma personagem lá em cima, querendo saber o porquê ela existe, dizendo assim: - Ela não sabe que é feita de matéria de sonho e eu para não magoá-la não digo. Isso é outra coisa. Essa é a redenção do teatro. O teatro tem outro poder, assim como a literatura tem outro poder. Por exemplo, quando a gente ler alguma coisa, a cabeça da gente fica/está livre para a gente criar a imagem que quiser. O teatro já não te deixa tão livre, o teatro te oferece alguma coisa, e o teatro contemporâneo ou o teatro moderno sobre o qual fala Decroix se encaixa aí, ele cria certas fissuras no discurso para que você complete essas fissuras com a sua cultura pessoal.

A. B.: E aí entra o papel do leitor?

N. T.: É. E aí entra o papel daquele que vai fazer a edição. O cidadão que ao ver “Clarices” não entende nada. - Ih! Não entendi nada. Tudo bem, nenhum problema.

A. B.: Você falou da interferência. A apropriação/adaptação de uma obra literária para o palco no caso do livro *Um Sopro de Vida* mais especificamente. Na sua opinião isso provoca um maior desafio nesse leitor-fruidor, nesse leitor-adaptador, na relação leitor-texto, direção-cena? Você acha que é mais desafiador do que a encenação de um texto da dramaturgia clássica ou que já tenha uma forma dramaturgicamente elaborada?

N. T.: Clássica?

A. B.: Clássica, não. Elaborada, diferente do texto de Clarice que não foi criado visando uma encenação. Porque *Um Sopro de Vida* não foi criado para ser teatro.

N. T.: Não, jamais.

A. B.: Assim como *Sarapalha* de Guimarães Rosa, no caso da encenação de Luiz Carlos Vasconcelos, não foi. O próprio *Macunaíma: Herói sem nenhum caráter* de Mario de Andrade.

N. T.: Não, o *Macunaíma* foi, é um texto de teatro na origem.

A. B.: Não ele é uma rapsódia na origem. Mas na encenação do Antunes os elementos teatrais foram buscados, como você buscou. Houve um aprofundamento e redimensionamento sobre o texto.

N. T.: Como provocações cênicas.

A. B.: Isso. Essa relação de abertura e de busca por parte do leitor-fluidor é complicada, isto é você como leitora que interfere e que elabora; aquele que busca os elementos concretos da teatralidade, aquele que dirige a obra à cena. Aquele que estabelece uma conexão de si mesmo com a obra e com o palco, que passa pela obra não só porque vai passar por ela, mas que vai lê-la porque irá vivenciá-la e redimensioná-la até a cena que seria, em última instância, aquilo tudo que eu vi lá na Sala do Coro do Teatro Castro Alves e que me foi oferecido antes mesmo de ter qualquer contato com você e suas experiências. Isto é, o resultado.

N. T.: Exato.

N. T.: Vamos apresentar novamente em outubro.

A. B.: Ótimo. Eu vou ver novamente. Resultado é para mim parte de um longo processo cênico. Essa relação entre processo e resultado para você é complicada? Essa relação de você com o texto, você com você, você com a cena, você com a adaptação/apropriação que é o processual. Isso é complicado para você? O esforço é o mesmo entre um texto dramático e um texto literário não direcionado, num primeiro momento, para o palco?

N. T.: Eu nunca dirigi um texto dramático para o palco, isso nunca me aconteceu. O que aconteceu foi *Um sopro de Vida* de Clarice, os escritos de São Francisco de Assis, escritos de Sófocles, enfim...

A. B.: Não apenas um teatro fora do eixo, mas textos fora do eixo dramático.

N. T.: Exatamente, um teatro fora do eixo. Ah! E antes que eu esqueça “Todas as Horas do Fim” que é um espetáculo que eu estou fazendo agora como atriz. No qual fizemos também uma colagem: Artaud e Janis Joplin. Aí, as pessoas perguntam o que é que Artaud e Janis Joplin têm a ver um com o outro. Você vai assistir ao espetáculo e você percebe como eles tinham tudo a ver, e a ver no discurso e

somente no pensamento, inclusive nas frases. O que eu acho é o seguinte Alex, eu não tenho a experiência de partir, por exemplo, como Antunes Filho de um clássico ou de uma forma dramaturgica já elaborada. Agora se eu fizesse, se algum dia eu dissesse – eu estou querendo montar *Antígona* ou eu estou querendo montar, sei lá, *Medéia* – qualquer um que fosse, eu tenho a sensação que esses grandes textos eles foram feitos para serem relidos quando eles preexistem ao espetáculo. Porque no nosso caso a gente foi fazendo simultaneamente. A gente teve um pré-texto, esse texto foi sendo re, re, re, re-elaborado ao longo de toda a feitura, já que estávamos fazendo uma adaptação. Então, ao longo de toda a peça a gente ia cortando, mudando, inserindo, trazendo, levando, tirando, botando. Então esse texto foi assim. Mas digamos, se eu pretendesse respeitar um texto, de cabo a rabo, no que ele propõe no sentido mesmo da palavra. Ainda assim, eu acho que quando a encenação aparece, ela é uma outra camada de sentidos. Então, você tem o sentido da palavra e da idéia abstratamente e até na rubrica: (então Medeia levantou pegou o facão e matou os dois filhos...), mesmo quando você tem a rubrica indicando a ação, o que você tem não é a ação ainda. E quando você diz: “Na ação”, você já se comprometeu com o teatro e você já se descomprometeu com algo pré-estabelecido.

A. B.: Nesse sentido é releitura, recriação.

N. T.: É releitura sempre. Shakespeare ao pé da letra, ou Shakespeare como o último *Romeu e Julieta* do cinema.² Nele, por exemplo, tem uma cena das *gangs* rivais, na qual eles dizem Shakespeare exatamente ao pé da letra, elisabetano quase, tudo. E ao mesmo tempo são *gangs* dos dias de hoje dando tiro em um posto de gasolina e um deles dizendo: “saque sua espada” e o outro ator tira uma pistola automática, americana, moderníssima. O texto completamente brigando com a cena. Eu acho aquilo de uma ousadia e ao mesmo tempo de uma simplicidade. Porque na verdade o diretor fez e pensou: - esse homem (Shakespeare) disse, escreveu essas coisas, mas eu posso fazer o que eu quiser, eu posso fazer o que quiser com isso aqui. Contanto que ao fazer o que eu quiser eu tenha uma lógica interna. E ele (o diretor) tem uma lógica interna de cabo a rabo no filme, você vê que ele não se trai. A lógica da ação, a lógica do espaço, aquela parte do travesti. Todos os fenômenos contemporâneos que aparecem ali, Shakespeare evoca no texto original, quando ele

² Trata-se do filme “Romeu e Julieta” estreado em 2000 com direção e adaptação de Baz Luhrmann.

fala as coisas que ele fala, só que ele fala no seu tempo, e nosso tempo é um outro tempo. E o diretor do filme quis fazer uma quebra justamente na unidade de tempo. E eu acho esse encaminhamento maravilhoso. Então eu acho que o texto sendo pretexto para o teatro, ele vai sempre sofrer modificações. Por exemplo, Aninha Franco é uma autora que eu gosto muito, “gosto” no presente porque ela está viva e ela é de uma generosidade e ao mesmo tempo de uma abertura de espírito. A gente diz assim: - mas Aninha e esse final aqui agora, (eu dirigi “Três Mulheres de Aparecida” que foi ela que escreveu, espetáculo com Rita Assemani e tal)³, e no final ela (a diretora) fez opção por um enfoque: dar ênfase ao diálogo entre a Mendiga e a Santa, ambas personagens da peça. E eu disse: - E o caldeirão Aninha, ele é o centro da minha concepção, o caldeirão é a materialização, é para onde está indo tudo que estas mulheres estão fazendo. Elas estão todas cozinhando, e uma vem cozinhar, a outra vem cozinhar, cada uma vai completando a ação da outra, elas cozinham o tempo todo. Uma índia que não consegue cozinhar porque está enterrada dentro de um buraco, vai morrer, mas consegue botar uma pedra na fogueirinha; depois, a portuguesa que está cozinhando tripas e uma negra que cozinha galinhas, todas no mesmo caldeirão que passou a ser o centro da ação, ao redor do qual se reúnem todas essas mulheres ao longo do tempo. Eu falei, a gente tem que voltar no final para o caldeirão. Elas têm que dialogar com esse caldeirão. E tem uma cena que é meio quixotesca na qual uma das personagens pega a tampa e a colher-de-pau, usando-as como um escudo e uma lança e ela exorta, através de uma “Ave Maria”, o povo, o público. Como se ela fizesse uma exortação ao povo... Ela fala aquela “Ave Maria” (esquece), e eu sou péssima de cultura católica, aquela (tenta rezar) “Mãe de misericórdia...”, linda, é uma reza linda.

A. B.: Eu também sou péssimo de cultura católica.

N. T.: Essa oração é linda e ela faz isso assim, diz essa oração de uma forma super viril, assim máscula. Eu até brincava porque eu dizia assim que essa cena era a cena de Quixote. Aí Rita dizia assim: - mas é uma cena de mulheres e você está usando um símbolo masculino. E eu disse: Não! Quixote era uma mulher de barbicha, nada disso, só porque tinha barbicha e bigode, vai ver que era mulher e tal. Ela morria de rir. (risos). Então a gente transforma os dois objetos (a colher e a tampa). Então, é

³ Rita Assemani, premiada e conhecida atriz baiana. Entre os anos de 1997 e 1999 pude conferir na qualidade de espectador vários dos seus trabalhos.

nesse sentido em que autor (vivo) e encenador podem dialogar ali. Então ela disse está bom, na maior simplicidade. E um dia tínhamos um texto lindo com a Santa e no outro um texto lindo com o caldeirão. Pra ela não tinha importância, do ponto de vista dramaturgico. Era um jogo de perguntas e respostas. Enfim, assim, eu acho que não é complicado, para lhe responder mais diretamente. Não é complicado, é só uma questão de você priorizar. Se eu sou um encenador, minha prioridade é a ação, é a metáfora concreta, é o que dizer ao ator para enchê-lo de imagens mentais que ele possa configurar em ação, e que essa ação tenha sempre um subtexto. Eu me lembro que em “Clarices” tinha uma ação em que Maria Marighela tinha que descer daquela estroenga. Ela tinha que descer daquilo porque eu queria que ela andasse no chão. Nesse momento, ela diz o seguinte texto: “Se eu tocar pedaços de estrelas”; eu disse, eu quero que você desça e que você tema pisar nesses cacos de estrelas, entendeu? Como se isso fosse machucar seu pezinho. No dia que eu disse isso para ela, que é uma imagem, é uma metáfora porque não tem estrela nenhuma, não tem pezinho machucado nenhum, não tem nada disso ali. Mas com isso eu consegui que ela tivesse exatamente o tipo de suspensão física que eu gostaria que ela tivesse na voz. Era sobretudo na voz que eu pretendia chegar. Então, ao levantar tudo como se ela temesse pisar nos cacos de estrelas, ela conseguiu dar ao tom da voz exatamente o timbre que eu queria para a cena. Porque é um texto muito profundo e trabalhar com ator jovem é muito difícil às vezes você conseguir chegar. Não é que elas não entendam, elas entendem o que eu estou querendo, mas...

A. B.: É porque às vezes falta um conjunto de referências.

N. T.: Exatamente. Na própria vida, na própria vivência. Todo mundo ficava espantado delas duas estarem dizendo aquilo. Mas foram elas que quiseram, não fui eu que propus. (risos).

A. B.: Eu vi o espetáculo na sua primeira temporada lá na Sala do Coro. E eu senti um teatro muito dentro do teatro. Uma linguagem metateatral, uma discussão sobre teatro, onde se discute a própria cena. Isso foi uma primeira impressão que eu até anotei em um pedaço de papel que eu tinha na hora, inclusive esse pedaço de papel eu ainda tenho. Esse recurso você vê já na leitura de Clarice ou foi um recurso que você optou? Em outras palavras, o teu teatro busca apreender inclusive essa questão existencial, pegando até a sua preocupação com a falta de experiência, vivência das

atrizes. Claro que elas tiveram vivências e isso é relativo no sentido de tempo, mas é determinante no sentido de ação, de mecanismo teatral. De onde partiu a metateatralidade e como você a vê?

N. T.: Acho que tudo veio da história inicial. Da questão: que história a gente vai contar? Vamos partir de uma coisa quase primária, quer dizer o ator, o artista é um contador de histórias. Seja através de que linguagem for. Um contador de história e essa história pode ser absolutamente sentimental, abstrata, ela pode ser absolutamente concreta, com começo, meio e fim. Que você veja “Vau da Sarapalha” ou que você assista “Buena Vista Social Club”⁴, são pessoas contando histórias de outras pessoas, histórias de outros países, histórias de outros tempos. Quer dizer alguém dizendo alguma coisa para outra pessoa. Então, nesse sentido, foi o que eu falei brincando: o meu corte epistemológico. Foi assim, existe tudo isso aqui, mas vamos pegar isso como ponto principal ou o que para gente foi o detonador de tudo, isto é: o diálogo entre o criador e a criatura. Ao partirmos desse ponto, cheguei à idéia da mesa-teatro (estrovenga). Quando a gente saiu de uma coisa para outra, a gente construiu a metalinguagem, sem ter pensado nisso *a priori*. Sem ter dito: “Eu quero fazer metalinguagem”, não. E eu pude perceber essa metalinguagem ainda quando estávamos ensaiando em cima de um salão de cabeleireiro, na Barra, foi lá que nós construímos a estrovenga e lá mesmo nós ensaiávamos. Então lá era um espaço só da gente, então pudemos ficar muito isolados, naquele sentido que você falou de criação do Croce. A gente pôde pensar muito, refletir muito, elaborar muito cada passo, cada coisa e ter tranqüilidade para isso, não está naquele vai-e-vem da Escola de Teatro nem das salas de dança, não, nada disso. Então quando passei a assistir, eu percebi que a gente acabou traduzindo Clarice Lispector como alguém cuja inquietação foi a criação e a obra, e no espetáculo “Clarices” a gente está chamando essa obra de teatro. Porque eu não sei se a obra que inquietava Clarice era o teatro, acho que não, acho que era a própria literatura, obviamente. Quando ela coloca esse criador para dialogar intensamente com ele mesmo, ela está falando de alguém que está pescando as palavras no ar. Só que no nosso caso, a nossa transposição foi, esse cara pesca palavras que se traduzem em outra pessoa. Nós tínhamos duas atrizes e queríamos que elas

⁴ Refere-se ao filme “Buena Vista Social Club”, documentário musical sobre artistas da música cubana, dirigido por Win Wonders e estreado em 2000.

dialogassem. Então agente chamou para o palco tudo aquilo que, talvez, para Clarice Lispector, fossem os princípios da literatura, os princípios do encadeamento do pensamento, da arte literária etc., etc., etc.. A gente transformou tudo isso em uma personagem que rebate o criador e que provoca esse criador etc., etc., etc.. Então nesse momento a gente acabou criando a metalinguagem porque a gente está no teatro, lançando uma discussão sobre o teatro, sobre o próprio ato de criação, no sentido mais amplo, mas que ali, traduzido na figura de uma personagem acaba se tornando metateatro. Tanto é assim que ela diz no final: “Eu fui feita para morrer”. Uma Clarice fala para outra Clarice, a que se encontra dentro da figura do escritor, aquele escritor arquetípico. E então ela descobre que é uma mulher escritora. Você lembra que tem essa transposição também? Ela é o escritor protótipo, de óculos, gravatinha, a gente quis fazer o clássico, o Rimbaud vamos dizer assim.

A. B.: É nesse sentido que entra o recurso de optar por duas atrizes, ainda que tenham sido elas que tenham te convidado? Isso facilitou, claro, o custo da produção (montagem), mas possibilitou também a criação dos simulacros e das projeções. Quer dizer, o tempo todo no espetáculo existe um diálogo entre simulacro e personagem, é como se fossem mais de um personagem discutindo com eles mesmos, e ao mesmo tempo com as próprias atrizes no palco.

N. T.: Que são elas mesmas, as atrizes.

A. B.: E o próprio nome do espetáculo no plural, “Clarices”. Fale um pouco mais sobre essa relação.

N. T.: Tudo veio um pouco, Alex, é o que eu lhe digo, para mim, teatro é concretude. São duas meninas querendo fazer uma peça. Então eu tenho duas pessoas para fazer o espetáculo. Elas me trazem o texto de Clarice Lispector, no qual eu consigo perceber, ali dentro, o diálogo entre um criador e uma criatura, era a única coisa de concreta e de teatralizável que eu vi dentro de *Um Sopro de Vida*, porque tinham milhões de outras coisas lindas, maravilhosas, mas eu não via como essas outras coisas poderiam se tornar teatro. Depois me veio a idéia da mesa-teatro que é (bate na mesa) a tradução concreta de uma metáfora e que já é um passo que a mímica me faz dar sempre: traduzir física e concretamente tudo que é do domínio do pensamento, da abstração, da sensação, da emoção etc., etc.. E depois eu vi no jogo

das duas que eu poderia exacerbar mais tudo que o público já estaria tendo como provocação. Ah! São duas atrizes discutindo a própria condição do ator, a própria condição da criação, a própria criatura, a personagem que evoca outras personagens, o criador que evoca outros criadores. E tem uma parte do texto em que um dos personagens diz: “Eu fui ao encontro e descobri uma mulher e aí eu me revele inteira”. É ela Clarice que está dizendo, eu só fiz colocar na boca da personagem Criador (Débora Moreira). E aí surge Débora como mulher e como mulher de fato. Ela não é um homem. Depois que você toca na raiz de alguma coisa é como se o mundo aparecesse dela mesma. Você entende?

A. B.: Entendo.

N. T.: Depois de um certo ponto é como se você não estivesse mais fazendo nada. A gente comentava isso, eu com elas duas e mais George Mascarenhas que foi meu assistente e Alexei Turenko que fez toda a trilha sonora. Porque o espetáculo de fora é uma espécie de operetazinha, ele tem, de fora a fora, intervenções sonoras. É música, é som, é barulho.

A. B.: Quem?

N. T.: Alexei Turenko. É meu irmão e ele é diretor musical de todos os meus espetáculos. Ele se formou em música, ele é compositor, passou sete anos na Escola de Música e ele conhece muito. Para você se formar em composição, você precisa conhecer as vozes de todos os instrumentos, é por isso que leva tanto tempo. E no final do curso, seu trabalho de conclusão é o de compor uma música para uma orquestra sinfônica. Então os naipes de metal, as cordas, o piano etc. Você acaba tendo uma informação musical muito grande e ele foi sendo direcionado para o teatro pela vida, porque ele recebia muitos convites de minha parte e de outras pessoas para fazer trilhas, trilhas, trilhas sonoras de espetáculo e ele desenvolveu uma sensibilidade muito especial para isso. Então, eu sinto que tem momentos no espetáculo que a música, a ação e o texto são uma coisa só, é como se nunca tivessem existido separados. Entende?

A. B.: Como espectador eu também tive essa sensação.

N. T.: Como se tivesse uma integração. Sabe por quê? Ele acompanha todos os ensaios. No final, ele dizia: - “Não, mas essa cena não está com o ritmo muito lento?” Ele já entendia toda a lógica. Aí nós dávamos risada. Nós tivemos um astral muito bom, a equipe de criação foi muito bacana, foi muito legal. Tem uma cena que a atriz (Maria Marighela) veste a máscara e diz o texto: - “Você não tem medo de você mesma?” A personagem-criatura indaga para a personagem-criador: - “De noite os mortos andam pelas alamedas e ninguém ouve os seus sinos”. Aí ela vai falar de morte e de criação. Ela diz ainda: - “Um violino toca surdo e mudo”. Aí eu já tinha pedido a ele (Alexei Turenko) para criar a voz da personagem-criatura como um violino e a voz da personagem-criador como um violoncelo (grave, denso, profundo); enquanto a da personagem-criatura (leve, solta, como se ela estivesse sempre em cima da montanha, na luz do sol e tal). Então ele trabalhou isso com os dois instrumentos e foram dois instrumentistas ao vivo que tocaram as composições que ele fez em cena. Nessa hora tem um diálogo entre o violoncelo e o violino, e aí o violino solta um agudíssimo (tenta reproduzir o som do violino). Cara! Eu acho aquilo de uma junção. E se você me perguntar assim; você teve controle sobre absolutamente tudo, todos os encaminhamentos? Não Alex. Tinham coisas que vinham delas mesmas, Alex. É como se nós tivéssemos batido numa porta, tivesse aberto essa porta e de repente várias coisas que a gente achava que iríamos encontrar atrás dessa porta, nós encontramos mesmo; e outras tantas que nós não esperávamos vinham até a gente como respostas a nossa procura.

A. B.: Como se a obra fosse agregando e se desdobrando por ela mesma. Quando você tem um *insight* correto, correto no sentido de encontrar o ponto de partida, de vivo, orgânico.

N. T.: Vivo, orgânico, exatamente. Diferente daqueles que tentam aprisionar e diz: agora vai ter que ser assim, aí se corre o risco de matar, de perder essa organicidade e vivacidade. Quantas vezes a gente não percebeu e disse: mas isso só pode ser assim. Como se a natureza e a vida já tivessem entendido a nossa obra antes da gente e mostrasse para gente: é assim oh! É assim que é.

A. B.: O Michelangelo tem um pensamento muito interessante, ele diz que as esculturas em mármore que ele fazia, na verdade não era ele que fazia, já estavam lá, dentro. Ele só ia buscá-las.

N. T.: É lindo isso. Eu acho que as pessoas que fizeram esses mergulhos, a gente goste delas ou não, enfim, esteticamente, elas chegam a certas conclusões comuns. Ontem, por exemplo, a Maria Bethânia falou assim para um jornalista que lhe perguntou: - E o seu próximo disco? Ela disse: - o meu disco está aí em algum lugar, ele vai me encontrar, ele vai chegar até mim. Quais as músicas que eu irei cantar, qual vai ser o fio condutor entre elas, qual o nome desse disco... Eu não estou procurando assim desesperadamente, eu quero falar dessa idéia aqui, elas vão chegar até mim de alguma maneira. E eu tenho sentido, Alex, que de uns quatro ou cinco anos pra cá, todos os meus trabalhos tem sido assim. “Clarices” foi assim. Primeiro de cara não foi o meu ponto de partida, daí você já percebe o quanto realmente eu o recebi. E aí você pensa no resultado, a gente teve uma aceitação incrível. No início, meu irmão disse assim: - eu acho que quinze pessoas vão entender e cinco vão agüentar ficar até o final. Tem uma hora que a gente ria muito porque a personagem-criador diz assim: - “Eu não estou entendendo nada”. E o meu irmão dizia que alguém da platéia iria retrucar: - Não é só você que não está entendendo, pior sou eu que não estou entendendo desde o início. (risos). No entanto, nós não estávamos angustiados e tensos com a recepção, fazíamos nossas próprias provocações acerca da desgraça que poderia ser aquilo no final. Sei lá! Quando veio o espetáculo, logo de cara nós fizemos uma temporada de quatro meses no Sesi com um público super bacana e as pessoas gostando, tendo referências, tivemos prêmios, indicação como melhor espetáculo, imagine! Realmente nós não tínhamos pretensão. Não é charme e nós podemos dizer isso *a posteriori*, até porque o prêmio já foi ganho mesmo E prêmio quer dizer alguma coisa? Não. Não diz grande coisa não. Mas não deixa de ser uma referência social. O grande público se interessa mais. Eu acho inclusive que premiação, concorrência é anti-arte. A arte não é relativa, é absoluta; então, como posso comparar uma coisa com a outra se cada uma delas é absoluta. Entende? Mas eu acho que o prêmio é uma estratégia de mercado para aquecer um pouco, para chamar a atenção, para vender mais porque é produto também e nesse sentido é válido. Mas o artista que se sente realmente numa condição de competição ele está equivocado porque meu espetáculo não pode ser melhor do que o seu, não pode ser equiparado ao seu. Minha vivência, meu processo é uma coisa o seu é outro. Aí os críticos estabelecem critérios de consonância, aí diz que esse é bom, aquele é médio, aquele é mais ou menos, mas a mim não diz nada. Essas coisas nunca me dizem nada. O prêmio é só uma forma de chamar atenção sobre algo. Hoje três anos depois

da estréia você me liga e diz: eu fiz entrevista com Luiz Carlos Vasconcelos que é uma pessoa que admiro muito em teatro, e que eu gostaria de entender melhor a sua concepção, eu me sinto extremamente honrada pela sua iniciativa e pelo fato de que “Clarices” tenha tido ressonâncias mesmo. Nós estreamos em 1997, 1998, 1999, 2000... E nós ainda estamos em cartaz, agora fomos selecionados para o Festival de Guarapiranga, vamos voltar para uma temporada em outubro. Eu acho que por isso, porque a gente tocou numa tecla que era viva e que se reproduziu depois, tipo geração espontânea e eu tenho com relação a “Clarices” essa sensação que os eventos estão vivos e que eles caminham sozinhos... A gente vê alguns filmes assim, aquele sobre Rimbaud que tem ele e Paul Verlaine. São eles dois falando sobre o processo criativo de Rimbaud. Débora assistiu várias vezes esse filme, ela ficou completamente apaixonada pelo filme e ele observou muito essa personagem interpretada pelo... (tenta lembrar) Leonardo Di Caprio.⁵ Eu esqueci, na verdade Geórgia é minha memória porque quando eu e ela damos aula de mímica, nas aulas públicas é ela quem diz as referências históricas, o ano, as pessoas, tudo. (risos). Já está virando *talk show*.

A. B.: Débora Moreira faz uma personagem masculina na maior parte da peça. Onde você localiza essa androginia no trabalho de atriz? No texto de Clarice? Em você? Nas suas leituras? Tudo bem que a primeira idéia foi discutida no grupo, mas poderiam ser duas mulheres no palco, poderiam ser dois homens. Então essa escolha da androginia, ou seja, porque um personagem masculino para uma atriz, uma mulher? Isso faz diferença no espetáculo? Porque como espectador faz diferença. Eu senti uma diferença.

N. T.: É uma outra máscara.

A. B.: É uma outra máscara e é uma outra máscara que no caso de Débora caiu muito bem. Porque como eu tive oportunidade de conversar um pouco antes com ela, na época eu estava concluindo meu projeto de encenação, já que meu trabalho de mestrado teve a parte prática e pudemos conversar um pouco. E ela é extremamente feminina, delicada e ali você tem um trabalho de corpo muito preciso. Então fez a diferença para o espectador. Quero saber se no teu processo criativo fez diferença? Como você vê esse traço de androginia que identifico no espetáculo?

⁵ Referência ao filme “Eclipse de uma Paixão”, dirigido por Agnieszka Holland em 1995.

N. T.: A questão da escolha em ser um personagem masculino, um homem, veio de escutar Clarice Lispector. No texto, ela se refere ao escritor, todo tempo. Ela é uma escritora, mas ela fala “o escritor”, o “criador”, e ela se fala todo o tempo no masculino, todo o tempo. Eu disse e pensei: - isso não é por acaso, eu acho que ela está querendo falar da célula *pater* e não da célula *mater*. Eu consulto muito *o I-Ching*, e o primeiro hexagrama, o hexagrama número um, que é o hexagrama da criação, é um hexagrama *yang*, masculino, viril, ativo, criativo, etc. Eu acho que está mexendo-se ali com energia mesmo. Quer dizer no sentido da configuração dessa energia. Não que o homem seja aquele que cria. Não, inclusive, o espetáculo é todo feito por mulheres e escrito por uma mulher. Eu brinco que meu irmão e George são mulheres, são homens-mulheres, graças a Deus. São, nesse sentido, homens maravilhosos e sensíveis, não na questão sexual, mas na questão do *Yang*.

A. B.: No sentido da *anima* você quer dizer?

N. T.: Exatamente. Da *anima* mesmo. É diferente: os homens que recusam isso dos homens que aceitam e que incluem isso na sua maneira de ser e tal. Eu acho bacana. E também uma mulher mais viril, eu me considero uma mulher mais assim, eu acho que a Débora é uma mulher assim e Maria também. Ambas poderiam ter feito esse personagem. Débora foi escolhida porque foi ela quem escreveu (organizou) o texto. Eu gostaria que ela fosse o escritor. Eu gostaria que ela juntasse as duas experiências numa só. Ou seja, a experiência dela estar realmente intervindo na palavra e dela estar realmente em cena dizendo: “E a palavra, e a palavra, e a palavra...”. E a gente escolheu que fosse um homem-escritor, quer dizer, isso também não foi pré-determinado. Eu nem me lembro o dia em que a gente disse: “Então vamos fazer um homem-escritor”. Eu tenho até um caderninho ali que tem esses passos. Mas nunca mais eu olhei para ele. Em algum momento a gente disse: “é um escritor.”. Clarice Lispector falava em escritor, “o escritor”, “um escritor”. Se ela fala no masculino vamos ouvir isso. Decroix uma vez relatou que um aluno chegou até ele e disse: - Bom dia Decroix! Enfim isso é uma forma de *politesse*. - Bom dia Decroix, como vai? Isso é uma coisa. – Bom dia *Mecier* Decroix, como o senhor está? É outra coisa. Ao ouvir a segunda pergunta, ele sentou e passou 45 minutos dizendo como ele estava. Porque ele ouviu a pergunta e ele respondeu a isso durante 45 minutos. Não menos, ele não disse só: “Bem, obrigado” como é esperado. Que é a fórmula. Ele respondeu de fato a pergunta. Eu tentei fazer

exatamente isso com o livro, eu vou dialogar com o que essa mulher está propondo. Afinal, não é dela que a gente está partindo? Ela está chamando de criador, de escritor. E também porque ela diz depois: “Eu fui ao encontro e descobri uma mulher”. No espetáculo isso corresponde à cena final que ela (Débora) aparece de camisolinha e que ela está extremamente feminina. Inclusive teve um fato muito interessante quando o espetáculo começa em cena aberta, ela (Débora) está olhando para o texto, pensando, procurando as palavras e tudo, e ela está lá vestida de homem e a mãe dela entrou no teatro. Isso demora... o público demora a entrar, um bocado de gente entrando, um bocado de gente entrando. Aí a mãe comentou com a amiga: “coitado daquele rapaz, está um tempão esperando em cena e essas pessoas não entram.”. O “rapaz” era a Débora. Ela não tinha percebido por causa da posição talvez, da luz, mas por causa, sobretudo, da atitude que era uma atitude diferente da de Débora (mulher). Com relação a essa androginia, eu acho que é um fenômeno contemporâneo, a androginia. Tanto é assim no sentido de que as mulheres estão absorvendo valores que outrora eram valores ditos masculinos. Quais são esses valores? A produtividade, a produção mesmo no sentido de trabalho, de ser responsável por determinadas funções, de ganhar dinheiro, de brigar no mercado de trabalho, de tomar conta da própria casa, de dirigir seu próprio carro, uma série de coisas que antes eram atribuições masculinas. Então ao assumir determinadas funções, seu corpo se adéqua a essas funções. Por exemplo, as atletas, você já observou como elas têm o jeito às vezes másculo de se comportar? Por quê? Porque elas fazem muito esforço e o esforço conduz a musculatura e o corpo para reagir dessa maneira que a gente associa ao másculo porque é o homem que faz mais esforço físico em sociedade. Então na nossa sociedade essa divisão do trabalho está se diluindo, ou seja, todo mundo faz tudo. Então, o que aconteceu? Também certas tarefas que eram femininas em princípio estão sendo absorvidas pelos homens e eles estão também adotando maneiras e processos que são de um universo, entre aspas, tipicamente feminino: a sensibilidade, a maneira de se dirigir às coisas e de falar com as pessoas, de estar, de ser e tal. Está havendo essa mistura. Então quando eu vejo um ator ou uma atriz e isso na mímica também é um princípio, eu vejo eles portadores de equivalências, certo, de máscaras. E essas equivalências são: ser um homem, ser uma mulher, ser alguém mais velho, alguém mais novo. Contanto que eu tenha uma convenção, ou um pretexto, ou uma lógica que justifique aquilo, que é o nosso caso em “Clarices”. Por exemplo, em “Todas as Horas do Fim”, eu faço

Artaud e faço Janis Joplin. Aí outro dia, eu saí de cena e o segurança do *Rock in Rio* que não acompanha exatamente o conceito, mas tem uma curiosidade, ele se interessa, toda vez ele assiste. Ele chegou pra mim e disse: - engraçado a senhora parece um homem e depois parece uma mulher”. Ele não estava se dando conta que eu sou uma mulher, eu não pareço uma mulher, mas aquilo ali, na verdade não sou eu para ele. Então eu pareço um homem e pareço uma mulher, entende? Então ele falou exatamente o que veio na cabeça dele, assim natural, “a senhora parece um homem”, e é óbvio dizer que eu pareça um homem, no espetáculo, quer dizer eu convenci ele de que é um homem quem está em cena, mas não que eu pareça uma mulher. Eu escolhi Débora por sua formação e tal, eu sabia que ela podia trazer essa equivalência e também por ver o temperamento dela. Eu tenho assim, eu não sei se também porque os meus processos de encenação foram sempre com atores autores, ou seja, atores desejosos de falar uma determinada coisa e me pedindo para que eu agencia-se esse discurso na forma de uma peça. Sempre foi isso. “Clarices” e “Francisco” com George Mascarenhas também foi a mesma coisa, “Três Mulheres de Aparecida” com Rita Assemani foi a mesma coisa. Eu acho que todo ator é capaz de tudo em princípio, eles são portadores de equivalências, então, na medida em que eles dizem: eu quero fazer isso dessa maneira, eles vão fazer. É só eu daqui de fora dar o mote. Isso aí é que é importante entende? Eu tenho que dar um mote para essa pessoa, eu tenho que dar uma imagem, eu tenho que suscitar uma..., lançar um desafio, fazer uma proposta que os convença e que faça com que eles tenham esse desejo, que o desejo seja despertado. Débora ficou desejosa de trabalhar essa masculinidade nela mesma, ela cortou o cabelo na época, bem curtinho, e a gente foi fazendo toda a caracterização.... E essa transformação que ela faz no final, que ela volta mulher, as pessoas ficavam abismadas porque quão feminina ela volta ali, naquele final.

A. B.: A criação do texto é de Débora, ela assina o texto, mas há enxertos de textos de Clarice, literalmente.

N. T.: É como se ela fizesse uma livre adaptação. Quer dizer, ela pega passagens de Clarice mesmo, assim. Só que como ela engendra tudo de outra maneira, isso é chamado de “livre adaptação”. Não podemos dizer que o texto não é de Clarice.

A. B.: Eu digo isso por uma questão de referência, a composição, a organização desse texto em outra dimensão é feita pela Débora.

N. T.: Foi feita pela Débora, exatamente. E aí nós fomos juntas. Porque aí é o que eu digo para você, se o autor está vivo e o encenador está fazendo junto com o autor, claro que um interfere no trabalho do outro. Do mesmo jeito que de alguma forma ela condiciona a minha encenação, em algum momento eu digo: - Não Débora, mas aqui o texto...”. Como eu fiz com a Aninha: “Mas Aninha aqui você jogou o foco todo em cima da Santa e eu quero o foco no caldeirão para concluir minha peça”.

A. B.: Você se apaixonou mais pelo texto de Débora ou pelo texto de Clarice?

N. T.: Ah! Eu não sei cara.

A. B.: Ou você vê tudo muito intimamente interligado?

N. T.: Eu vejo tudo muito intimamente interligado. É difícil para eu separar, mas assim, ambos mexem com a minha fantasia. Eu fui uma criança que li muito, minha mãe sempre me deu livros. Ela me dava, por exemplo, *Servidão Humana* de William Somerset Maugham, que é uma coleção dela, que é antiga. Isso quando eu era pequena, quando eu tinha uns doze ou treze anos. Eu ficava absolutamente perplexa porque o livro é muito complexo, do ponto de vista que ele trata. Enorme! Enfim. Então, o que acontece, Clarice Lispector, ela tem esse poder de esbofetear a gente com a literatura, eu adoro isso. Decroix dizia que o teatro segura o público pelo colarinho e (Pá!), dá um tapa na cara dele. Quer dizer, que desperta as pessoas para alguma coisa, e defende que tenha certa violência na criação. Eu acho que a criação artística ela tem que ser avassaladora. Que seja literatura, dança, teatro, música, o diabo. E eu acho que Clarice tem esse poder e eu acho que esse texto (o texto da peça) acabou respeitando esse traço clariciano, por isso que as pessoas que gostam de Clarice gostam da peça. Se não elas se sentiriam... Por exemplo, foi uma amiga minha que é jornalista, que é assim especialista, não porque ela se institucionalizou especialista, mas porque ela adora e ler sempre e como ela é jornalista e tal, a Rita Borges. Ela é uma pessoa muito sensível, muito discreta, muito tranqüila e ela adorou o espetáculo. Ela disse para mim: - espero que muita gente veja esse espetáculo porque é um espetáculo que diz muitas coisas importantes às pessoas. E nós a convidamos para um debate que teve e nesse debate ela falou

isso, ela falou assim: - o que mais me intriga nesse espetáculo, o que mais me afeiçoa ao espetáculo é que ele é absolutamente próprio de um teatro e que ele absolutamente respeita Clarice Lispector no que ela tem de essencial, que é essa abertura para uma coisa nova. Minha mãe é psicanalista e ela é apaixonada também por esse espetáculo e nesse dia, nesse debate, ela também estava. E ela falou que quando ela lia Clarice Lispector tinha a sensação de que ela não mais podia controlar os pensamentos dela, mais, de que ao ler Clarice Lispector existia um mote contínuo que era quase uma espécie de um inconsciente do divã, que é o momento que quando você deita e vai associando idéias e tal, e que Clarice tem esse poder, e que ela achava que esse espetáculo fazia a mesma coisa com a imagem, com a forma, com o encadeamento. Ela dizia assim: - tem espaço ali para muitos universos como dentro de um livro de Clarice, existiam muitos túneis dentro daquilo que está visível, dentro da pontinha do *iceberg*, a gente vislumbra o *iceberg* na obra. E eu tenho a mesma sensação no espetáculo.

A. B.: Como se cada interstício da linguagem gerasse outros mundos.

N. T.: Outras milhões de possibilidades e nisso entra aquilo que você falou logo no início, esse público, isso me interessa fazer com o teatro, fazer com que o público costure o espetáculo do jeito dele. A gente fez esse espetáculo na rua, lá no “Pelourinho Dia e Noite” e elas (as atrizes) ficaram muito temerosas. Elas disseram: - como é que vai ser? Porque as pessoas são pessoas com menos, digamos assim, elaboração intelectual, com menor nível de escolaridade.

A. B.: O público de rua, ele é imponderável, não é?

N. T.: Ele é implacável. Ele é absolutamente espontâneo. Eu assisti a primeira apresentação, fiquei emocionadíssima, mas a praça ainda não estava cheia, porque é sempre assim: uma, duas, três. Na quarta apresentação! A quarta eu estava em Belém, era dezembro, meu pai é de lá, mora lá e eu sou de lá e aí George que é meu assistente, que acompanhou elas duas e é o namorado de Débora também me disse que a praça estava apinhada e que se ouvia o bater de asas de uma mosca. Que era silêncio absoluto e que todos aplaudiram de pé no final, e que elas duas ficaram assim em pranto de emoção, porque ali sim o espetáculo foi testado na sua razão de ser, porque eu não quero fazer teatro para uma meia dúzia de pessoas que pode ter

acesso, para uma meia dúzia de sentimentos, não é isso o teatro. Para mim, não é isso a comunicação eu acho. Eu acho que quando você vê “Vau da Sarapalha”, você sente coisas que nem você sabe que você tem dentro de você. Esse despertar que uma obra pode lhe dar não precisa que... Eu acho, por exemplo, as pessoas no Brasil não têm acesso, por exemplo, se você coloca Milton Nascimento na praça ou música erudita na praça... A TV Bahia já teve essa iniciativa e algumas pessoas disseram: - Ah! Não vai ninguém, as pessoas só gostam de axé. É mentira! O povo só consome axé porque só toca axé no rádio, no dia que o rádio tocar música erudita, as pessoas também vão ouvir música erudita. Quem me disse isso foi Sérgio Siqueira que peitou dizer: - vamos fazer um show com Bebé Camargo e Ton Zé. Tudo bem que não tem o mesmo público de, sei lá, Skank e Márcio Melo. Mas gente, nem toda obra de arte tem que se orientar para a humanidade inteira. É óbvio isso. Tem especialidades, claro. Mas eu acho que não é pelo nível intelectual que uma obra chega nas pessoas, entendeu? É pela sensibilidade. Por exemplo, esse cara da portaria do *Rock in Rio* que me diz: - você se parece, a senhora, me tratando assim formalmente – a senhora se parece com um homem, se parece com uma mulher. Ele foi tocado por alguma coisa, pode não ter sido exatamente na compreensão, porque o texto aparentemente tem como mote inicial a droga, porque por uma lado tem Artaud defendendo o direito de usar ópio e Janis Joplin, dizendo que está aqui para se divertir, e se picando enfim, coisas desse tipo. Mas tudo que está dentro do discurso deles é o direito à liberdade, o direito ao livre arbítrio, o direito de ser diferente e de ser respeitado como tal. Quer dizer, aí a gente sai aprofundando o discurso à medida que a gente tem material para ir fazendo um aprofundamento. Mas se a gente pára aqui não tem problema, não tem problema. Quem disse a você que tem que ser até lá. Quem disse a você que não pode ser até mais superficial ainda do que eu possa imaginar, ou mais profundamente ainda do que eu tenha estimado atingir, entende? Às vezes eu acho que vou atingir até aqui e aí alguém me diz coisas às vezes que eu digo: eu nem pensei nisso.

A. B.: Essa abertura que você fala no teatro como um todo, mas que no espetáculo “Clarices” eu vejo que pode ser disposta através de dois ícones no palco, parte do cenário que eu acho que traduz muito bem essa idéia de abertura, que são: a janela e a porta, abertas para o nada. Não sei se para o nada, mas soltas, sem apontar para uma referência.

N. T.: Soltos assim, completamente soltas.

A. B.: Fale um pouco disso para mim.

N. T.: É aquilo que eu te falei Beigui. Meu ponto de partida para a concepção foi a estrutura, o espaço. Como é que essas duas pessoas iam se relacionar em termos concretos? Porque eu tinha um texto completamente abstrato, como eu lhe disse, com uma única idéia de história que é o diálogo interior de um criador, ou seja, o embate entre ele e sua criação, no caso, uma personagem. A partir daí veio a idéia da mesa-teatro etc. etc.. Tudo foi se configurando. Essa contribuição da porta e da janela veio do meu cenógrafo. Ele trouxe duas grandes contribuições que foram: a idéia da mesa-teatro e... Ele disse assim: - Mas você me quer para quê, se você já fez o cenário? Eu disse, não é verdade. Os alemães, os diretores alemães têm muito essa característica, eles pensam onde e depois eles fazem como. Não por nada, isso se chama estruturalismo, você pensa na estrutura, primeiro. Porque vem dessa necessidade de concretude, que a mímica puxa, por isso, vem daí. Não é porque eu acho bonito e que eu queira me meter a fazer cenário, não é nada disso. É porque vem daí. Como “Francisco” veio dessa escada espiralada que é a materialização da idéia de um caminho que vai, que vai, que vai e que vai para o infinito. Isso foi a concepção de “Francisco”. Então o que é que aconteceu? Ele me trouxe duas grandes contribuições em “Clarices”. Uma foi fazer o alçapão, unir os dois universos, eu tinha o universo do escritor, do criador e da criatura, ele disse: - vamos unir esses dois universos e foi ótimo, que foi o alçapão que ele pensou e colocou lá. Sem dizer que ele foi quem fez o desenho porque eu não sei fazer nada disso. E depois ele disse assim: - eu acho que eu preciso ter um *locus* ainda que abstrato, ainda que sem forma exatamente. Aí ele colocou uma porta e uma janela e eu achei ótimo, aí eu passei a interagir com esses dois elementos. E mais, ele ainda botou umas cordas que são umas grades na verdade, meio paralelas. Que ele queria, coitado, às vezes a gente tem uns desejos assim e não consegue, ele queria que essas grades caíssem no final, sabe. Mas não tinha recurso técnico para isso. Então essas grades ficam até o final e aí eu fiz com que o escritor fosse para a porta e a criatura para a janela. Tem uma hora que ela fica vendo e dizendo: “adoro o mar e os peixes e os surfistas na praia e ela dá tchau, brincando.”. E o criador diz assim: “Que não me falem mais em civilização”, e dá uma banana, da porta para a rua. Porque é óbvio que eles têm relação com esse mundo externo, eu queria que essa personagem

(a criatura) visse os surfistas da praia e que o criador desse uma banana para a civilização através da porta. Entendeu? Então ficaram esses elementos que não cabem no nosso mundo de mesa-teatro. Então, eles estão soltos, como se navegassem. É como se tudo fosse uma projeção mental do escritor obviamente.

A. B.: Eu li tudo isso muito como um aproximar Clarice, que tem um mundo tão introspectivo, tão voltado para um “Eu” interno consciente da fugacidade do mundo palpável.

N. T.: Esse desejo de concretude, porque o teatro é concretude, o teatro é plástico, antes de ser literatura ele é plástico, o ator em cena sem dizer nada, fazendo coisas é teatro. Ele não disse nada, ele não fez uso da literatura, ele é uma existência plástica, viva, concreta em cena. Aquilo é teatro. A condição *sine qua non* para que o teatro exista é a presença do ator, por isso que o ator é por definição o teatro. Eu não acho que o teatro seja a arte do diretor. Eu me sinto coadjuvante nesse processo com essas pessoas, eu estou ali de alguma forma, criando pretextos para que elas façam o teatro materializar-se, apenas isso. Então quando alguém me dirige, por exemplo, Rita Assemani me dirigiu e eu dirigi Rita Assemani, um troca-troca., com texto de Aninha e direção musical de Alexei nos dois casos. Então, quando Rita me dirigiu, ela o tempo todo dizia: “Nadja, eu estou aqui só para lhe dar uma ajuda, ela nunca tinha dirigido foi a primeira vez e foi a mim”. Ela dizia: “eu estou aqui só para lhe balizar”. Então tem uma cena mesma que eu troco de Artaud para Jane, rodando numa porta giratória, eu entro como Artaud dizendo – “esperando que nos deixem em paz”, e aí vou desabotoando a blusa, dobro a manga da blusa, por dentro uma camiseta, a calça é a mesma e na maneira como eu ando e vou me mexendo, mudando a forma do cabelo, o jeito de andar e aí boto uns óculos, aqueles “óclões” dela, só isso e saio rindo com a bolsa cheia de coisas, que são os elementos dela de cena. Isso, só isso, as pessoas ficam... é o momento que as pessoas mais adoram, é o ponto máximo da peça. E as pessoas tendem a achar que aquilo quem inventou foi eu, porque parece uma coisa da mímica, uma idéia da mímica, mas foi absolutamente uma idéia de Rita. Porque ao me ver de fora, ela disse você é capaz de fazer essa transição visível. Porque eu vou fazer lá dentro e você vai aparecer como Janis toda arrumada aqui. Não tem graça, isso qualquer ator que não tem a sua possibilidade de, mudando de atitude, fazer a gente dizer: - meu Deus! Olha! Porque eu vou desperdiçar isso? Então isso é, digamos assim, o poder do diretor, é o de dar

poder ao ator, de fazer o ator perceber o quanto ele pode. Mas na verdade quem pode mesmo é o ator, porque está lá em cena fazendo. Então também quando eu dirigi Rita, dirigi completamente a partir do conceito da Mímica Corporal Dramática e Rita não é mímica. Ela é atriz com uma formação também um pouco atípica porque ela não fez uma escola de teatro, ela não tem uma coisa assim tradicional, então ela tem uma abertura para tudo. Ela faz coisas em cena corporalmente falando que são difíceis de serem engendradas, feitas e agenciadas. Ela bate o ritmo com o pé e diz o texto ao mesmo tempo, é uma loucura. Tinha horas que ela dizia: - Nadja! Tinha horas que ela se desesperava: “Não! Ave Maria! Não é possível fazer isso. E a gente ia, ia devagarzinho e a gente conquistava aquilo. Mas, claro, se ela tivesse um treinamento, vamos dizer físico, se ela se propusesse, ela não se propõe, ela não quer, não gosta, não quer. Eu respeito, ela é uma grande atriz assim mesmo. Mas se ela quisesse seria mais fácil para ela, óbvio, aceitar esses desafios físicos, mas ela não gosta. Ela faz outras coisas, ela faz reajustamento postural, alongamento, umas coisas assim, mas mímica propriamente não. Ela diz: “eu não tenho paciência para estudar esses negócios, então a gente respeita. Mas ela está fazendo o encadeamento de ações, dentro do conceito de concretude e de fisicalização que é uma parte da mímica. E isso é o mais importante.

A. B.: Você acha que é difícil encontrar hoje atores não só abertos, mas preparados com um conjunto de referências, tanto teóricas como físicas. Porque você como atriz e o Luiz Carlos como ator conhecem bem essa realidade.

N. T.: E que ator! Você viu “Eu, Tu e Eles”? Eu nunca o vi no teatro, mas no cinema ele é lindo, aquele personagem que ele fez, que lindo aquele filme.

A. B.: E ele diz muito isso. Quer dizer eu falei com ele sobre essa questão da dificuldade de se encontrar atores que tenham um conjunto de referências. Então isso gera um processo muito doloroso para o trabalho do ator e para a seleção do diretor. Às vezes, ele tem uma idéia que é extremamente interessante, mas que na aplicabilidade dessa idéia, você perde o fluxo por você não ter um corpo que responda a um determinado estímulo.

N. T.: Sabe o que eu sinto Alex? Que isso é verdade em tese, mas nas experiências que eu tive até agora, talvez eu tenha tido muita sorte, existe, sorte existe (risos).

Mas, a experiência que eu tive, primeiro eu encontrei duas atrizes..., ato..., atorizes... Eu ia dizer, a mistura de ator com atriz, a androginia da qual você fala (risos). Elas são muito jovens, muito abertas e elas são muito talentosas. Então elas podiam muita coisa. Quer dizer até hoje Maria diz assim: “Você não sabe a dificuldade que é para eu fazer aquela cena do “ventania, muita ventania...”. Porque Maria ela tem encargos físicos na peça e ela não é treinada fisicamente com a mímica como a Débora é, mas ela tem encargos físicos que me fez abstrair completamente que ela não tinha treinamento. E ela faz, e ela corresponde. Ela fica toda roxa na perna porque ela não consegue controlar direito a intensidade, ela faz o movimento do negócio que balança, ela diz o texto e ao mesmo tempo ela olha para frente, ao mesmo tempo ela sacode o guarda-chuva, a gente teve uma aula inteira de manipulação de objetos que eu dei para ela, do guarda-chuva, como pode ser, o ponto fixo, se aproximar do objeto, se afastar, fazer corpo com o objeto, respeitar a natureza do objeto e completar esse objeto de uma maneira interativa. Então tudo isso, esses são capítulos da mímica. Eu fazia ela puxar o guarda-chuva para trás, para ela manter sempre uma distância entre seu corpo e o guarda-chuva. Nada do que ela não pudesse entender ou nada do que ela não pudesse sentir nela mesma. Porque eu acho que o ator tem isso, o ator tem esse desejo de fazer corpo com as coisas. “Atore” aquele que age, aquele que faz corpo, mesmo na definição do termo. Aí vem George, George é mímico como eu, se formou na mesma escola. Aí ele faz “Francisco” todo de acordo, com todos os acordos e descobrindo coisas e evoluindo. Quer dizer tem um ano que a gente faz “Francisco”, “Francisco” foi para o Fringe em Curitiba e teve para nossa surpresa, também, aí eu lhe juro por Deus que foi surpresa mesmo, a gente não esperava a crítica do Nelson de Sá. Eu fiquei apavorada até quando eu soube que ele foi lá, porque dizem que ele é super venenoso às vezes, Nelson de Sá. Nelson de Sá falou maravilhas, comparou ao “Livro de Jó” que dizem que é uma maravilha. Tenho a maior curiosidade para conhecer o Grupo de Teatro da Vertigem. Tenho uma vontade, tenho a sensação que eu teria afinidades, assim conceituais e tal do que eu já li em revistas e tal. E ele comparou o espetáculo ao “Livro de Jó”, disse que George tinha uma atuação brilhante e que ele elaborava o movimento como mestre, mas sem narcisismo.

A. B.: Como foi trabalhar com a Rita Assemani?

N. T.: É uma atriz mais madura, é uma atriz que já pode escolher e fazer o que gosta de fazer, o que quer fazer e ao mesmo tempo não tem uma formação de mímica. Mas ela teve muita humildade de dizer: “Puxa! Eu quero! Porque ela me convidou, você pense aí, ela está comemorando vinte anos de carreira, é uma atriz conhecida. É a atriz mais conhecida da Bahia por causa da Oficina Condensada e tal. Você a conhece?”.

A. B.: Claro.

N. T.: Que diabos, para comemorar vinte anos de carreira ela convida Nadja Turenko que dirigiu duas peças até hoje. Com tantos diretores aí, de fora. Ela tinha dinheiro, ela fez um projeto, ela tinha dinheiro para chamar qualquer diretor aí do Brasil. Ela fez um projeto, esse projeto foi aprovado e ela tinha grana no final. Mas ela me chamou. Se ela me chamou, não é assim “euzinha” Nadja, pelos meus olhinhos castanhos. É alguma coisa de informação que eu tenho, de síntese de teatro que interessa a ela nesse momento. Então, vamos à síntese! Claro que em alguns momentos ela achava que eu não gostava dela. Sabe aquela coisa de ator/diretor. Dizíamos alguns desaforos uma a outra, parecia duas malucas, mas a peça ela gosta de fazer e eu gosto de assistir. Teve cinco indicações para prêmio. Eu acho isso uma loucura. São respostas, entendeu Alex? Que acontecem! Prêmios, crítica, nada disso justifica o processo pelo qual a gente passa, mas ratifica-o diante da sociedade. E o artista tem necessidade disso porque o artista vende alguma coisa para alguém. Então, por exemplo, até hoje os atores que eu trabalhei foram esses. Todos eles responderam maravilhosamente bem, ou se esforçaram, ou procuraram, ou me instigaram. Eu sou uma atriz que, quando vou trabalhar com algum diretor, procuro ao máximo possível, com Fernando Guerreiro que foi a penúltima coisa que eu fiz, “Abismo de Rosas”, que é uma comédia, uma coisa mais leve assim e tal, com Ana Kifu. Depois a gente fez “As Coisas para o Resto da Vida” que ficou pouquinho tempo em cartaz. Agora, “Todas as Horas do Fim” com Rita. Rita me disse assim, ela me deu esse retorno: - Puxa! Você é uma atriz maravilhosa porque você é disciplinada, disponível, humilde e bem humorada. Às vezes eu já me angustiei, assim já lá pelo final. “Não!” ela falou: “No final rolou uma tensão e tal, mas é normal também, insegurança do ator e tal. Não tivemos nenhum atrito sério. Ela disse: “eu vou ser muito pior para você dirigir do que você foi para mim”. Aí quem acha é ela, eu não estou dizendo nada disso, ela que acha que ela é mais difícil. Mas

o que ela achou é que foi fácil trabalhar comigo. Então eu vejo atores como Luiz Carlos Vasconcelos, que eu admiro, sou apaixonada, acho o trabalho dele lindo, maravilhoso como diretor, as peças que ele dirigiu, no cinema, no teatro dizem que é uma maravilha. Tudo. Eu vou acompanhando a carreira dele assim e eu acho a coisa mais linda do mundo. Sei que aqui na Bahia tem outros tantos atores que eu vejo por aí. Na “Máquina”, mesmo, tem três atores baianos que são: João Falcão, Wladimir Britcha, Lázaro Ramos e Wagner Moura. Eles estão se lascando todos para fazer maravilhosamente bem porque é uma coisa sempre física. Segundo Maria Marighela, ela assistiu no Rio, eu não vi ainda; disse que é lindo, que eles estão lindos e tal. Eu acho assim Alex, que na Bahia nós temos um naipe de atores muito bons mesmo: Ricardo Castro, George que eu já falei, tantas pessoas que têm tanta garra. Eu sei que isso que Luiz Carlos falou é verdade. Existem poucas pessoas que conseguem reunir referência teórica, formação, ter tido uma escolaridade. Eu ia fazer uma tese de Mestrado, não tive paciência, não tive muito tempo, que era sobre: quando a escolaridade encontra a espetacularidade; que é a instância do aprendizado e a instância da amostra daquilo, que são duas instâncias diferentes, mas que eu acho não podem deixar de acontecer. Eu não posso passar a minha vida toda só fazendo espetáculo, eu não posso passar a minha vida toda só estudando, uma coisa tem que completar a outra e essa é a vivência verdadeira do artista, não é a do ator, do artista. E isso eu sinto falta. No meu curso de Mímica Corporal Dramática tem muito poucos atores do mercado mesmo. A maioria é gente que está começando, sempre, ou então atores jovens. Entendeu? Porque as pessoas acham que não têm nada a aprender. Eu não sei o que é exatamente, ou não têm tempo, ou não sei. Isso que ele fala é verdade e ao mesmo tempo você ver tanto talento. Eu sou todo tempo chamada para fazer preparação de ator de elenco, aí todo mundo quer, mas quer para fazer aquela peça e eu toda vez que vou digo: - gente! Esse trabalho é um trabalho oportunista, é um trabalho específico, eu não estou ensinando nada a vocês, eu estou sendo um instrumento para vocês descobrirem coisas em vocês mesmos, para ser utilizado dentro desse fim específico. Não pensem que vocês estão aprendendo nada de corpo aqui. Porque é verdade, é um trabalho oportunista, direcionado. Então, eu concordo com Luiz Carlos e ao mesmo tempo vejo que existe tanto material por aí. Menino! Que horas são?

