



# **Aderbal Freire-Filho**

**Entrevista a Antonio Guedes, Fátima Saadi e  
Walter Lima Torres, com participação de  
Dudu Sandroni  
Folhetim 15 – 2002**



# Aderbal Freire-Filho, o coreógrafo da palavra

*Entrevista  
a Fátima Saadi, Antonio Guedes e  
Walter Lima Torres, com a participação  
de Dudu Sandroni\**

Aderbal é um diretor eclético, que transita com facilidade por diferentes formas de produção de espetáculos. A qualidade dos trabalhos que cria, com companhias estáveis, elencos ou grupos se deve tanto ao vivo interesse que demonstra pelo trabalho do ator, quanto ao talento na composição rítmica da cena e à sua profunda compreensão da riqueza e da multivalência da palavra no teatro. Das galerias do metrô ainda em construção aos palcos de outros países da América Latina e da Europa, Aderbal

---

\* Dudu Sandroni é ator e diretor. Seus últimos trabalhos foram *Mão na luva*, de Oduvaldo Vianna Filho (direção e atuação) e *Ludi vai à praia* (direção). Foi Assessor de Artes Cênicas da Secretaria de Estado de Cultura/RJ (2001) e atualmente é diretor artístico do Teatro Gonzaguinha, da Prefeitura do Rio.

**Foto de Guga Melgar:** Aderbal Freire-Filho, 2002.

tem uma trajetória instigante, sustentada pela certeza de que o que caracteriza o teatro é a possibilidade de criar uma relação muito especial entre a realidade e a ilusão, sempre mediada pela palavra concreta que a cena não só possibilita como exige.

**Fátima Saadi** A idéia de companhia teatral sempre pareceu a você a melhor solução para quem quer fazer um trabalho de continuidade nessa área. Depois de diversas tentativas, com o Grêmio Dramático Brasileiro, na década de 70, com o Centro de Demolição e Construção do Espetáculo, entre 89 e 93, você voltou a se dedicar a seu trabalho como diretor convidado, em produções avulsas ou em companhias como El Galpón e a Comédia Nacional, de Montevideu. Quais os prós e os contras de um trabalho em companhia, hoje, no Brasil?

**Aderbal Freire-Filho** Eu tenho a impressão de que os contras são só econômicos. Tudo é pró. Hoje é difícil manter uma companhia; antigamente tudo era companhia. Uma das últimas grandes companhias dos anos 60, o Teatro dos Sete, o próprio Teatro dos Quatro que, de início, pretendia ter trabalho continuado, como o de algumas companhias que mantêm três ou quatro membros fixos e convidam outros a cada espetáculo, enfim, todos eles foram vencidos pelas dificuldades de mercado, por essa equação sem solução que é o teatro no mercado. As companhias são uma fábrica de teatro. As peças avulsas são uma aberração, uma fábrica montada para fabricar um único produto; esse produto vende ou não e a fábrica acaba depois. Se vendeu, ótimo, se não vendeu, o que é a maioria dos casos (a maioria das peças é um fracasso), a fábrica “pirata” fecha com aquele prejuízo único. Então, essa fábrica verdadeira que é a companhia, ou o grupo, e que vai querer viver no mercado, lançando produtos permanentemente, depende de uma dose muito grande de idealismo. O Centro de Demolição, por exemplo, se manteve enquanto todo mundo era idealista, jovem, coisas que são mais ou menos sinônimas, ou seja, os jovens viviam na casa dos pais, os idealistas velhos, como eu, assumiram viver mal um tempo, e depois foi difícil resistir aos apelos dos credores...

**Foto de Guga Melgar:**  
*Turandot ou O congresso dos intelectuais*, de Bertolt Brecht. Direção de Aderbal Freire-Filho, 1993. Gillray Coutinho e Maurício Grecco.



**Fátima** Nessa equação que você estruturou, qual seria o papel do apoio estatal na possibilidade de existência das companhias?

**Dudu Sandroni** Você usou a palavra estatal, e eu queria observar que hoje em dia todo o teatro, no Rio de Janeiro pelo menos, é estatal, na medida em que é feito com dinheiro público, porque o próprio teatro comercial já não se sustenta mais nesse pseudo-mercado.

É, sim... As pessoas captam o dinheiro público para fazer um produto, o papel do Estado seria o de pensar nas fábricas, não nos produtos, mas nas companhias, pensar em como seria manter as companhias. Mas é tudo tão difícil... eu perguntaria: que Estado? Esse, brasileiro, vergonhoso, que ocupa o quarto lugar no mundo em pior distribuição de renda?... perde para três países africanos... quer dizer, qualquer país da América Latina, onde o Brasil se orgulha de ser líder, é melhor que o Brasil em distribuição de renda, o Brasil é pior do que a Bolívia! Lembro de uma peça do Flávio Márcio, *À moda da casa*, escrita nos anos 70, em que o filho vem de um país superdesenvolvido, que é a Bolívia, para o Brasil, onde se passa a peça, atualíssima, a realidade copiando o teatro com atraso. Que Estado é esse? Que classe política, que ministérios da cultura são esses? Como eles poderão ter sensibilidade para uma questão tão íntima e que ao mesmo tempo necessita de uma visão de mundo tão



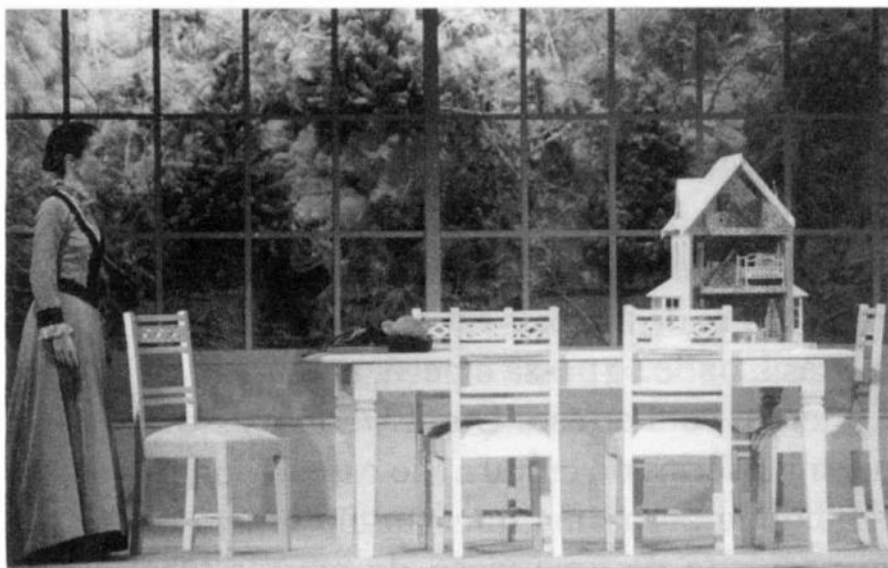
arguta, tão sensível, tão séria? Que esperança eu posso ter de que o Estado seja capaz de resolver esse problema?

**Fátima** Acho que está havendo uma demissão do Estado em relação a projetos culturais: ele passou a bola adiante quando instituiu a lei da renúncia fiscal.

**Antonio Guedes** O que o Aderbal está falando, na verdade, é mais abrangente. Não há projeto no Estado e, em consequência, também não há projeto nas empresas privadas que resolvem investir o dinheiro, que é público, na cultura. Como você vê exatamente esse investimento da empresa privada com dinheiro público na produção de teatro hoje?

Olha, não sei, às vezes eu acho que tem que ser pragmático e tem que procurar fazer... porque senão é morte. Acho que os grupos teatrais são as utopias do século XXI. Mas também fico tentando viver fora desses “lugares nenhum”, fora dessas utopias, dessas ilhas. E tenho conseguido, graças aos patrocínios. Então, todo o meu teatro no mercado, que eu considero vivo, está sendo feito assim. Se o Estado não tem capacidade de enxergar essa necessidade concreta e é levado pela onda, por uma demanda criada até pela maioria de nós, artistas de teatro, que estamos sempre captando, buscando,

pedindo apoio à Lei, então, eu também vou participar desse processo e vou fazer



**Foto de Guga Melgar:** *Casa de boneca*, de Henrik Ibsen. Direção de Aderbal Freire-Filho, 2001. Silvia Buarque.

aqui o meu melhor teatro, teatro vivo, nesse território injusto, nesse Brasil injusto. Essa Lei num país mais politizado do que o Brasil, na Argentina, por exemplo, teria aspectos considerados escandalosos, como o fato de as empresas decidirem quem vão patrocinar: então, com um dinheiro que não é delas, patrocinam os artistas que representam o melhor retorno publicitário para elas, usam em publicidade um dinheiro que não é delas, é um dinheiro de imposto... Há, claro, empresas que são exceção a essa regra. Poucas.

**Dudu** A impressão que eu tenho é que o Estado é incompetente para gerir as verbas para a cultura, por motivos próprios ou alheios. Uma coisa engraçada: uma das únicas coisas que estão funcionando nesse momento no governo do Estado do Rio, que herdou uma crise financeira grave e está enfrentado muitas dificuldades, é a Lei de Incentivo, porque é um dinheiro que não existe, a burocracia abre mão dele com mais facilidade porque ele ainda não entrou. Mas, do dinheiro que entra, nada vai para a cultura, vai para a segurança, para as escolas, para os hospitais. A mesma coisa ocorre a nível federal: o orçamento é mínimo, não tem dinheiro nenhum, então a burocracia, a Fazenda, os economistas até concedem usar um dinheiro que eles ainda não viram, mas se chegar na mão deles... para a cultura é que não vai.

**Antonio** Desculpa, mas isso é uma forma de não funcionar. (risos)

A discussão descambou para a questão econômica porque eu falei dos contras do trabalho em grupo, mas, se eu falasse nos prós, então nós falaríamos de teatro e das coisas boas do trabalho em grupo. Das coisas óbvias, a melhor é a criação de um terreno de comunicação, uma gramática interna do grupo, um vocabulário próprio, um aprofundamento do conhecimento mútuo de possibilidades: uma coisa que aflorou no fim do processo de um espetáculo, pode ser retomada no seguinte, pode ser um filão. Nos trabalhos avulsos, tem um período que você perde voltando ao princípio, criando uma maneira de se

comunicar com as pessoas que vai ser jogada fora depois e tudo vai recomeçar com a equipe do próximo espetáculo. O trabalho em grupo também favorece a criação de uma identidade junto ao público, a criação de expectativas, que você cria até para contrariar alguma vez. Quer dizer, tudo é pró, tudo é a favor. Na minha vida artística, sempre estive em grupo ou querendo estar em grupo. Quando estive em grupo, eu me vali dessas vantagens e, quando não estive, tendi a isso, ou seja, busquei uma ética de grupo na relação com os meus atores. Eu não renuncio ao teatro vivo em nome da idéia de produto. Numa das minhas estréias, o Domingos Oliveira me disse uma coisa que me encantou: que eu conseguia conciliar tudo que eu queria de teatro com uma coisa que tinha, digamos, possibilidade de assimilação de mercado. E essa possibilidade eu não busquei, ela acontece porque acredito que o teatro feito na sua mais autêntica qualificação é profundamente comunicativo e, portanto, profundamente de mercado, profundamente consumível.

**Fátima** Você se considera um coreógrafo-diretor, de tal modo lhe interessam a partitura do ator e a construção de uma cena que poderíamos chamar de rítmica. Como você encara a inserção da palavra no conjunto dos elementos de seus espetáculos? Como você trabalha o texto com os atores?

Busco perceber o máximo de significados que a palavra tem e tento oferecer a ela o máximo da capacidade expressiva da cena. O *Hamlet* que o Peter Brook fez aqui agora me encanta, porque encontro ali um trabalho que oferece a cena para a palavra. A palavra fica viva, frase por frase, instante por instante. Nenhuma daquelas palavras é puramente literária, são todas vivas, no sentido de que estão expressando naquele momento uma ação. Muitas pessoas – umas não gostando, outras gostando – comentavam: “Que incrível, como é simples”, e eu queria acrescentar a esse comentário que Peter Brook é simples há trinta anos. *Timão de Atenas* era igualmente simples, em 1974, mas só agora a simplicidade do Peter Brook é visível para muita

**Foto de Pedro Carvalho:** *A mulher carioca aos 22 anos*, de João de Minas. Romance em cena de Aderbal Freire-Filho. Marcelo Escorel e Suzana Saldanha.



gente... Mas a palavra como ação ainda não é (daqui a trinta anos, talvez). Eu dou esse exemplo para dizer também qual é a minha relação com a palavra: procuro semear a palavra em outro território que não o papel e dizer que a cena é isso, a cena também é território da palavra. Quando fiz *A mulher carioca aos 22 anos* e chamei de romance em cena e não adaptei o texto, eu estava intervindo na discussão a respeito da palavra que, naquele momento, opunha o teatro da palavra ao teatro da imagem, e parecia que, para ter imagem, não podia ter palavra. E eu queria mostrar um teatro que fosse extraordinariamente teatral e cheio de palavras. Então, *A mulher carioca* era uma torrente de palavras, as personagens diziam o que estavam fazendo, comentavam como estavam fazendo, negavam o que estavam dizendo com palavras, enfim, era pura palavra e puro teatro. Por que o gesto, a expressão do olhar, o andar, a dança, o ritmo podem ser teatrais e a palavra não? A palavra pode ser teatral e eu trabalho sempre a partir dela. Frequentemente fui acusado por alguns críticos de infiel aos autores que fiz, mas as minhas alegadas infidelidades nascem de uma fidelidade profundíssima, que me faz ir até a raiz da palavra, do significado, na busca do que a palavra tem de potencial de ação. Especialmente no século XX, os autores de todas as épocas incorporaram em novos cavalos, que são os





**Foto de Guga Melgar:**  
*Anônima*, de Wilson Sayão.  
Direção de Aderbal Freire-Filho, 1997. Gracindo Júnior, Stella Feitas e Pedro Paulo Rangel.

diretores; quando faço Brecht, considero que eu sou o Brecht, quando faço Shakespeare, eu sou o Shakespeare. E como o palco expandiu-se e como eu já escrevi essa palavra há 500 anos, já estou livre dessa parte da criação teatral, isto é, da criação do texto, e tenho uma possibilidade enorme de cuidar da poética cênica, usando as palavras que eu já escrevi antes. Quando estou fazendo *Casa de boneca*, que eu escrevi em mil oitocentos e tanto, eu sei como é aquilo, porque fui eu que escrevi, então, vou cuidar agora da maneira de dizer aquilo ainda melhor do que quando eu escrevi em mil oitocentos e tanto. Portanto, quando vem alguém dizendo que aquilo é infiel, não sabe nada, porque como eu vou ser infiel a mim mesmo?

**Fátima** Além de ter montado uma série de textos de dramaturgos brasileiros contemporâneos – *Apareceu a Margarida*, de Roberto Athayde; *Réveillon*, de Flávio Márcio; *O vôo dos pássaros selvagens*, de Aldomar Conrado; *Crimes delicados* de José Antônio de Souza, na década de 70, passando pelo *Vianinha de Moço em estado de sítio* e *Mão na luva*; por Leilah Assunção, Alcione Araújo, Mário Prata, Luís Alberto de Abreu, Wilson Sayão, até Nelson Rodrigues – você também é autor de, para lembrar apenas alguns de seus textos, *Lampião, rei diabo do Brasil*, *O tiro que mudou a história* e *Tiradentes*, os dois últimos em parceria com Carlos Eduardo Novaes. No momento, há como que uma retomada do interesse pela criação da dramaturgia, com uma



**série de seminários, publicações, leituras dramáticas e encenações de textos de autores como Bosco Brasil, Samir Yazbek, Mário Bortolotto, Aimar Labaki, Fernando Bonassi, João Batista. Qual a contribuição que a dramaturgia nacional pode dar ao nosso teatro?**

Em primeiro lugar, a contribuição da atualidade: colocar todas essas possibilidades do teatro a serviço do Brasil de hoje e falar da gente como o cinema americano de hoje fala da América de hoje. Sempre faço um paralelo entre teatro e cinema sob vários aspectos e um é esse da dramaturgia: enquanto o teatro procura nas bibliotecas as peças que vão ser montadas, o cinema procura na imaginação, chama um roteirista e diz: “Eu quero fazer um filme sobre tal coisa, você escreve?” – quando não é o próprio diretor o roteirista. Os roteiros são escritos a partir de uma vontade, de uma necessidade, de uma idéia, um tema que você elege. Acho que no teatro também podia ser assim, sempre falo nisso quando, nos congressos de sociedades de autores, os autores se queixam de que ninguém os monta, e os produtores se queixam que não há autores. O que há é uma falta de encontro, de trocar telefone, de dizer assim: “Eu quero fazer uma peça sobre tal assunto”.

**Fátima E quais são as características de um texto cenicamente interessante, quer dizer, um texto que dá a você vontade de trabalhar sobre ele?**

Que ele seja um texto sem medo, que não pense em limite para o teatro: o palco pode tudo. E nem todos os autores sabem disso. Nada, absolutamente nada, é impossível no teatro! Duas pessoas se jogando do 25º andar de um edifício não é impossível ao teatro. Pode ser impossível ao cinema, à televisão, pode ser impossível a esses meios mais pobres (*muitos risos*) mas ao teatro nada é impossível. Porque o teatro é do tamanho da imaginação, e você não tem limites para sua imaginação. Os textos cenicamente bons são os mais ousados, os mais delirantes, os que menos se prendem, se amarram. Acho que a dramaturgia mais arriscada é a melhor dramaturgia. Disse

que nem todos os autores sabem disso e, em defesa dos autores, eu diria que nem todo teatro sabe disso. Quando ouço, por exemplo, dizerem: “Não precisa de cenário, a gente pode fazer essa peça aqui com luz”, acho que é a mesma coisa. Se você acha que pode substituir cenário pela luz, você continua dependendo de um meio externo, técnico, para mostrar tal coisa. O que eu quero dizer é que não precisa nem de pano, nem de madeira, nem de luz. Você precisa é da capacidade do ator de provocar a imaginação do espectador para vê-lo caindo do 25º andar das torres gêmeas. Então, o que eu quero dizer é que esse poder absoluto do teatro existiu desde sempre, desde Shakespeare que fazia *A tempestade*, imagine, com tudo o que acontece, não só onde acontece mas aquele tipo de personagem inesperado, fora dos padrões humanos... Por muito tempo, o caminho que levou a arte para o realismo, para o naturalismo, foi excluindo a imaginação. Parte da história recente do teatro é a história da recuperação da imaginação: um, o teatro não pode mostrar o mar; dois, um lençol azul representa o mar; três, tira o lençol, o ator diz: “Estou no mar”. Fazer teatro é ter essa capacidade de dar ao ator a chave, o interruptor da ilusão e dizer assim: “Liga!” E ele liga, o espectador acende a sua imaginação e aí pode tudo.

**Fátima** O jogo entre a ficção e a quebra dela parece ser o eixo de suas encenações. Como você compreende as relações entre a realidade e a cena teatral em seus espetáculos?

Eu identifico minha relação entre realidade e ficção no teatro com os conceitos do Brecht, sem a leitura acadêmica do teatro épico. E, especialmente, na discussão da ilusão. É impossível trabalhar a ilusão no teatro sem considerar o real. Tanto que, quando a gente fala no que distingue o teatro, o que faz o teatro permanecer vivo na era do cinema, a gente cita o ator vivo, o que é óbvio, mas não é o conhecimento singelo e único desse bem que vai fazer o teatro permanecer vivo. No teatro, digamos, morto, para usar a melhor designação, que é a do Peter Brook, o ator também está vivo...

**Fátima Vivíssimo, aliás (risos).**

É. Eu considero que característico do teatro é a possibilidade de o ator presente jogar com a ilusão, tendo o espectador como parceiro. Esse jogo é o que me interessa, diferente do cinema que cria uma nova realidade.

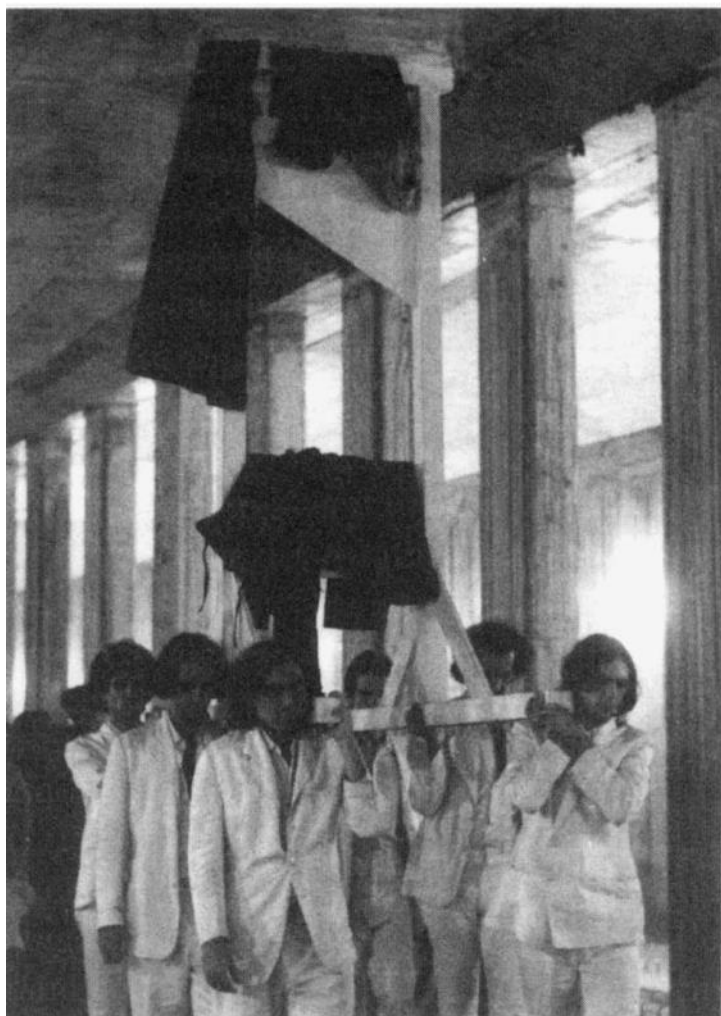
**Fátima** Você faz esse raciocínio de forma muito interessante e prática em *O tiro que mudou a história*, em que você tem o lugar onde Getúlio se suicidou, o Palácio do Catete, no qual acontecia o espetáculo, e constrói ali uma história que traz essa idéia da alegoria, da ilusão, materializada na personagem da morte.

É ótimo o que você diz do *Tiro*, porque era quase uma demonstração disto, às vezes até meio didático. Antes mesmo de as pessoas entrarem no Palácio, uma personagem abria a porta e, estabelecendo um jogo com o tempo e com a realidade, dizia: “Vocês estavam sendo esperados, vocês vão viver uma noite muito especial nesse Palácio que um dia vai ser provavelmente um museu, em...”, aí dizia o dia presente como um dia do futuro, “daqui a, portanto, quase 40 anos, talvez vocês passem por aqui e não lembrem dessa noite”. A noite presente era como uma noite futura, e o lugar presente como um lugar futuro, e o lugar passado como um lugar de hoje. Então, esse jogo, que já estava no texto de propósito, como introdução, era um jogo de dizer “a gente vai brincar disso, jogar isso”. Lembro que na cena do Getúlio sozinho no final, antes de ele se suicidar, eu brincava de outro jeito com a realidade, neste caso com a realidade histórica. Quando o Novaes e eu começamos a trabalhar esta cena, o público ouvia o tiro, entrava no quarto e encontrava Getúlio morto. E eu disse assim: “Novaes, não vou perder essa oportunidade de escrever o que a História não falou; se a História não entrou no quarto e não viu, eu entro e vou dizer o que eu quiser!” Aí apareceu aquela menina, que dá o revólver pra ele; e entre as ações que precedem o suicídio, por exemplo, ele olha para o quadro em que está rindo, com Roosevelt, e que até hoje está lá na parede

do quarto, e comenta sobre sua alegria, enfim, entre essas ações, incluímos a seguinte: ele abre um pouquinho a porta do quarto que dá para uma sacada sobre o jardim, olha, se despede do jardim e, como era a última vez, ele tem quase a sensação de ver o mundo girando a partir daquele jardim; de repente, ele percebe que alguém no meio do povo está vendo e fecha rapidamente a porta. E quando você inventa, a realidade vem atrás: não faltou quem me aparecesse para dizer assim: “Quem olhou na hora em que ele abriu a porta foi meu tio.” (risos)

**Fátima** As críticas desfavoráveis à sua encenação de *A morte de Danton*, de Büchner, realizada em 1977 no metrô da Glória, então ainda em construção, espantaram de tal modo Sábato Magaldi que ele diagnosticou um “equivoco generalizado da crítica”. Você mesmo, em entrevista a Léa Maria Aarão Reis, para a revista *Domingo*, do *Jornal do Brasil*, em novembro de 98, diz que

“em alguns momentos os críticos não só pretendem me aposentar como talvez até me matar”. A que você atribui leituras tão desfocadas de seus espetáculos por parte da crítica jornalística no Rio?



---

*A morte de Danton*, de Georg Büchner.  
Direção de Aderbal Freire-Filho, 1977.



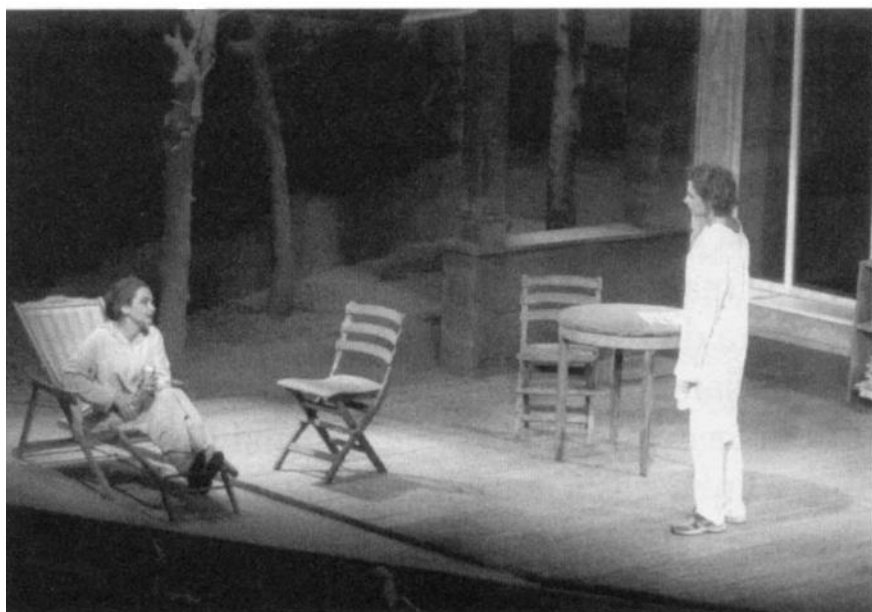
Eu tenho vontade de ter um bom diálogo com a crítica, porque acho que é desigual esse conflito, na medida em que a crítica teatral vai durar mais do que a obra criticada. *A morte de Danton* acabou há muito tempo, mas a crítica está aí para quem quiser ler, diferentemente do que acontece com os livros, os filmes do Nelson Pereira, do Glauber Rocha, a música de fulano, enfim. Eu fiquei sempre alimentando essa briga, chamando a atenção para os lados negativos dos críticos. A essa altura, tenho vontade de chamar a atenção para os lados positivos desses críticos, que existem realmente, e até para estabelecer um diálogo, oferecer algum material fora do espetáculo, para que eles entendam um pouco mais meu trabalho.

**Fátima** Mas você, de alguma forma, fez isso em alguns dos espetáculos, elaborando programas extremamente interessantes e ricos: *Luzes da boemia* tinha um programa soberbo. Os *Cadernos de espetáculos* traziam um dossiê sobre os trabalhos em foco. Então, volto a perguntar: do ponto de vista estético, o que é que a crítica não percebe nos seus trabalhos?

Eu acho que a crítica do Rio tem um determinado padrão ao qual meu espetáculo não atende; seria preciso o crítico se deslocar de um sistema para outro, criativamente, para entender meus espetáculos. Porque acho que não só não são entendidos dentro dessa expectativa, digamos, da vanguarda efetista de ontem, como até parece que os críticos algumas vezes se sentem agredidos por meus espetáculos. O caso da Bárbara Heliodora com *Senhora dos afogados* é típico. Devo dizer que *Senhora dos afogados* teve críticas muito boas, a do Sábado Magaldi, por exemplo, e lembro de uma crítica muito arguta do Sérgio Augusto, que devia escrever mais sobre teatro. *Senhora dos afogados* estreou numa véspera de Natal, por razões de lei etc. e faria temporada a partir de janeiro. Poucos dias depois, na noite de Natal, eu estava em casa quando chegou o jornal do dia 25, antecipado; eu abri, e tinha a lista dos piores espetáculos do ano, entre eles *Senhora dos afogados*, que só tinha feito uma pré-estréia; podia até ser pior do ano, mas não daquele.



Foi um choque. Certamente, com a Bárbara Heliodora, pode haver uma coisa difícil de... é sempre polêmico quando se fala nisso... mas de antipatia pessoal ou, ao menos de antipatia artística, todas as pessoas têm os seus gostos e suas antipatias pessoais, tem gente que, mal comparando, odeia Brahms. E, depois, eu também comecei a agredi-la, enfim, já escrevi muito contra ela, mas acho também que ela tem mesmo dificuldade de entrar no universo da cena, especialmente no meu caso. Como minha cena não é feérica, como o meu espetáculo, digamos, é mais cru – vou me comparar –, como o do Peter Brook, (*risos*) então, talvez ela não perceba. Vou citar o exemplo de *A prova*, que está aí, é fácil de ser comprovado. Ela diz o seguinte sobre *A prova*, que ela adora e sobre a qual fez uma crítica altamente positiva: “A direção do Aderbal é simples, seguindo as indicações do autor.” Então, se ela só viu isso da direção, ela, realmente, não teve o mínimo de percepção da encenação. De fato, é simples como resultado, mas é uma das minhas direções mais sofisticadas. Porque, como eu quis dialogar com o realismo americano, fiz um exercício de estilo e de linguagem, de que me orgulho muito. Por exemplo, o cenário tem, num lado, na cozinha, um realismo gritante e, no outro, um vazio – os atores passam naquele vazio, fazem, para sair, um trajeto que é uma espécie de coreografia, uma dança, quando poderiam simplesmente sair pela porta dos fundos.



**Foto de Guga Melgar:** *A prova*, de David Auburn, direção de Aderbal Freire-Filho, 2002. Gisele Fróes e Andréa Beltrão.

**Fátima** É uma terra de ninguém aquele pedaço da esquerda...

Eu quis buscar um artista americano que trabalhasse com o realismo mas fosse além dele, aí escolhi o Edward Hopper como inspiração visual. E pedi isto tanto ao Castanheira, que é o cenógrafo, quanto ao Maneco Quinderé, que criou a luz, e à Rita Murinho, que fez os figurinos. A movimentação dos atores é realista, mas é, ao mesmo tempo, uma dança de citações. O crítico deveria perceber isso, as referências mais explícitas de um espetáculo. E um último exemplo dessa relação entre o realismo e a teatralidade é a cena, quase um monólogo, do pai, em que ele liga uma maquininha na parede, ela faz um barulho, bruuuu, e ele fica consertando um violino, reminiscência de um matemático tio da Heloísa, minha mulher, que tinha como diversão nas horas vagas fazer violinos. Uma coisa bem real e, ao mesmo tempo, de fortíssima teatralidade, um jogo de sons, de contraponto, um efeito teatral, mas um efeito buscado numa ação realista, aliás típica do americano, do “faça você mesmo”, e não um efeito externo, gratuito.

**Antonio** Eu queria voltar àquele jogo da crítica, você falou uma coisa que me intrigou, você diz que quer estabelecer um diálogo com os críticos que estão aqui e diz também que essas pessoas estão enclausuradas numa determinada maneira de olhar para o teatro e se recusam a sair dela. Entendo que a relação é desigual, sim, porque o que eles fazem fica, e é a referência que existe do trabalho que a gente faz hoje mas, por outro lado, não me parece que exista essa possibilidade de diálogo com eles. Além disto, há novos espaços surgindo: novas revistas, teses etc. e, no futuro, haverá também a crítica à crítica.

Uma outra coisa que tem que ser falada é o poder da crítica. A Bárbara Heliodora tem muito poder sobre uma parte importantíssima da cultura carioca; na classe teatral há uma divisão, talvez até a maioria esteja a favor dela, mas há uma divisão. No entanto, na imprensa e em outros campos da cultura

aonde só chega a fama dela e não o seu valor real, ela tem um poder de decisão quase unânime, o que ela diz, é. Quando uma peça teve boa crítica dela, eu vejo lá os escritores, os compositores, os pintores, digamos, a elite intelectual da cidade. E, quando a Bárbara fala mal, eu não vejo essas mesmas pessoas. Quero chamar a atenção dos escritores, dos pintores, dos cantores, dos compositores, dos poetas para o teatro brasileiro, dizer que ele é tão bom quanto a poesia, a música, as artes plásticas, a literatura brasileira. Ele foi considerado assim, pela última vez, nos anos 60 e 70, na época do teatro político e, hoje, uma certa imprensa insiste em que o teatro naquele tempo era melhor. Não, o teatro é melhor hoje.

**Fátima** Isso é saudosismo.

Eu sei, mas a crítica tem parte da culpa nisso.

**Fátima** Você desenvolveu um intenso trabalho como diretor artístico dos teatros Glaucio Gill, Carlos Gomes e Ziembinski, procurando diversificar a programação, promover o intercâmbio com grupos de fora do Rio, ampliar o público, com eventos a preços ultra-populares, implantou projetos como o Teatro de Câmara e o Seminário Permanente de Teatro para a Infância e a Juventude, criados por Dudu Sandroni, entre outras iniciativas, como a publicação da revista *Cadernos de espetáculos*. O que você considera um bom modelo de gestão de teatros públicos? Quais as condições indispensáveis ao bom funcionamento de um teatro?

Em primeiro lugar, uma coisa que devia ser superada, pelas secretarias, pelas administrações culturais do Brasil no tocante às gestões de teatros públicos é o cinismo. O cinismo de dizer que a melhor forma de movimentar o espaço é a distribuição das temporadas por editais. Eles apenas fazem isso para dizer que estão sendo democráticos, mas cedem os teatros de forma clientelista. Eu proponho que estatisticamente olhem para as administrações dos teatros federais e estaduais nos períodos em que eles estiveram submetidos a essas concorrências –

nos últimos vinte anos – e vejam se a cessão não é clientelista. Quando cheguei no Glaucio Gill desta última vez, para uma gestão que resultou inútil e fracassada, as pessoas que ficaram da administração passada disseram: “Diretor artístico aqui? Aqui é democrático, edital e tal”. A primeira coisa que fiz no Glaucio Gill foi ver qual era a programação até o final do ano: tinha 29 coisas programadas, entre peças adultas, infantis, horário alternativo, horário principal, café do teatro, cursos e tal. Tinha três coisas por edital de concorrência, as outras 26 eram cedidas de forma clientelista, mas as pessoas diziam que o regime era de editais, concorrência. A diferença é que os diretores artísticos dão a cara a público: “Eu estou escolhendo a companhia tal e digo por quê.” E por que o sistema de editais não funciona, por que é mentira? É tudo uma mentira porque esses teatros não têm estrutura econômica para que as companhias concorram, ganhem e ocupem. Concorrência só funciona num lugar, o Centro Cultural Banco do Brasil, porque ele faz o edital, dá o teatro e o dinheiro. Abolir o cinismo é a primeira coisa, feito isso, está meio caminho andado. Continuo apoiando a política de diretores artísticos, concordo que essa política tem que ser aprimorada. Pensou-se que, para aprimorar, era preciso diminuir o poder deles; eu acho que deve ser o contrário, o poder deles deve ser aumentado. A mais feliz das nossas direções artísticas foi quando a gente teve todo o poder no Teatro Carlos Gomes, a gente fez tudo isso que você disse e ainda mais, por exemplo, o Teatro Carlos Gomes Vai à Praça, em que a gente contratou quase todos os grupos de teatro de rua, para fazer, durante um ano, apresentações na Praça Tiradentes. Acho que os teatros públicos deviam avançar na direção da criação de companhias, com o pagamento dos atores previsto no orçamento, como está previsto o pagamento de porteiro, bilheteiro. Cada teatro público deveria ter uma companhia. Poderia até ser algo diferenciado, em um existiria uma companhia permanente, noutro não haveria elenco permanente, mas estrutura. Não se deveria contar só com a boa vontade do Moacir Chaves ou do Domingos Oliveira de fazer uma companhia no teatro, eles direcionam a



verba deles para uma companhia, mas podiam usar de outra maneira. A idéia de teatro público como uma sala que compete com os teatros privados é uma deformação carioca. O Estado aluga como os donos de teatros alugam as suas salas, só que mais barato. E o espectador não se beneficia desta situação. Só muito recentemente estão fazendo preços especiais para o público. E as companhias ficam até putas porque o ingresso tem que ser mais barato, então teatro público aqui virou sinônimo de um teatro subvencionado para a companhia, o que é um erro.

**Walter Lima Torres** No momento você está criando um espetáculo com os atores da escola de Luís Melo, em Curitiba. Durante vários anos você foi professor da UFRJ e lá ajudou a criar o programa de um curso de direção que, com muitas modificações, funciona hoje na Escola de Comunicação e já formou suas primeiras turmas. O que você considera um processo interessante de formação de profissionais nesta área?

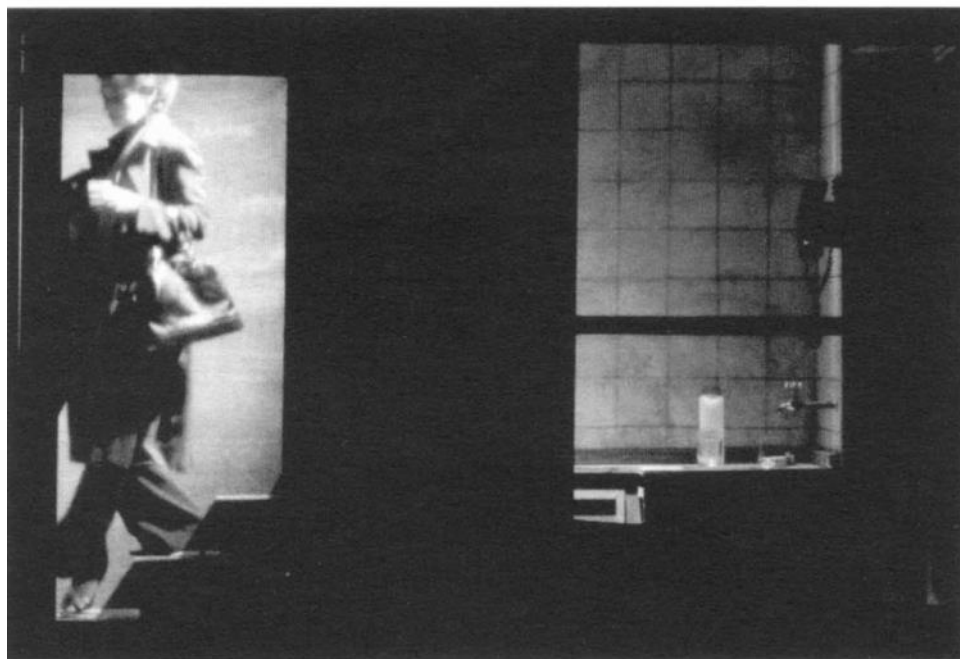
Minha grande esperança foi mesmo na criação do curso de direção que existe hoje na ECO, eu fui o coordenador da comissão que fez o projeto. A gente passou por várias opções que, muitas vezes, esbarravam na rigidez da estrutura acadêmica. O primeiro projeto foi o melhor, porque era um projeto mutante: num determinado semestre você tinha uma cadeira que podia não ter no próximo. E nem todas as turmas teriam as mesmas cadeiras. Então, as objeções eram do seguinte tipo: se um aluno é reprovado, como faz para repetir a cadeira se ela está extinta? Ora, não precisa repetir, faz outra. Mas assim não dava certo, não cabia no computador. Depois tentamos nos adaptar e propusemos coisas como Poética do Espetáculo, que era uma forma de dar um nome genérico a uma disciplina cujo conteúdo a gente podia variar. A idéia era formar o artista de teatro, uma coisa mais geral, e a gente chamava de diretor por achar que era um nome bem vago, bem amplo, afinal ninguém sabe bem o que é um diretor de teatro. Podia sair dali um cenógrafo, um ator, mas com um conhecimento abrangente do universo do teatro. Quase



pensando na origem do teatro, no primeiro poeta que diz seus versos, canta, resolve como fazer, e resume nele o autor, o ator, o diretor, o cantor e o dançarino. Eu quis também incluir algo que, entre nós, é mais comum na pós-graduação, que é a pesquisa e, mais, que o espírito do curso fosse o mesmo que existe em um curso de pós-graduação. Minha sugestão para o lugar das aulas era uma mesa, poucos alunos em volta, o número de alunos foi determinado a partir disto, quantos cabem em torno da mesa. Teve um curso meio piloto, enquanto a gente fazia o projeto, uma pós-graduação *lato sensu*. Um belo dia, levei lá o Barba, que estava por aqui. Era esse o espírito que eu queria para a escola. As aulas que eu tentei dar no primeiro semestre, que foi o período que eu agüentei ficar, eu tentei dar com esse espírito, mas me defrontei com a realidade, que me esmagou. A interna e a externa: quem vinha do vestibular (pessoas muito jovens e inexperientes) e a política da universidade. Eu pensava: “Quando o curso ficar pronto, vou me transferir da Letras, pra cá”, eu era do departamento de Ciência da Literatura, onde eu dava umas cadeiras de Literatura Comparada e Teoria da Literatura. Mas, depois de seis meses, eu disse: “Ai, quero ficar na Letras, me dói essa transformação que está acontecendo, e com isso eu não consigo compactuar”. Não sei como é que anda hoje, espero que ande bem, fico contente de saber que germinou. Depois, eu saí



**Foto de Guga Melgar:** *A prova*, de David Auburn, direção de Aderbal Freire-Filho, 2002. Andréa Beltrão e José de Abreu.



**Foto de Guga Melgar:** *A prova*, de David Auburn, direção de Aderbal Freire-Filho, 2002. Gisele Fróes.

também da Letras, eu sou um caso raro de professor na universidade brasileira que pediu demissão. Quando me demiti, eu tinha vinte anos ou mais de casa e todo mundo dizia: “Ah, a sua aposentadoria por tempo de serviço ou por velhice”... Bom, espero não precisar dela. Acho muito complicado o tema do ensino institucionalizado das artes. O ideal seria que se começasse uma experiência de uma graduação com o espírito que existe na pós-graduação: horários flexíveis, trabalhos individualizados, buscas. Fora dela, vejo como experiências fecundas o ACT, Ateliê de Criação Teatral, que o Luís Melo criou em Curitiba, e a formação oferecida pelo Galpão Cine Horto, derivativo do Galpão, em Belo Horizonte, para o qual estou coordenando o Núcleo de Direção, e o Luís Alberto de Abreu o de Dramaturgia.

**Antonio** Há quanto tempo o ACT existe?

Esse é o segundo ano, começou em janeiro de 2001. E já foi muita gente para lá, para a Oficina multimídia, o ACT convida especialistas de diferentes áreas ligadas às artes cênicas e promove encontros intensivos. As turmas novas entram por meio de audições e as pessoas da primeira turma dão aulas

regulares para as turmas que chegam. O *Cãocoisa*, que estou escrevendo e dirigindo, é o primeiro espetáculo deles. Eles propuseram, e estão trabalhando há seis ou oito meses. Ao chegar, passei a primeira semana vendo o que eles tinham, mais quinze dias oferecendo material para improvisações e vendo o que resultava e, depois de tudo isso, quando eu estava absolutamente perdido, comecei a buscar um rumo. No *Cãocoisa* não trabalham apenas os alunos, mas o próprio Melo, que é o coordenador geral do projeto, e outros atores profissionais de Curitiba, como a Nena Inoue, que é, aliás, a sócia do Melo, junto com o cenógrafo Fernando Marés. O ateliê funciona num galpão, que já está super sofisticado, o passado de galpão está cada vez mais disfarçado, inclusive, recentemente, para arrematar, foi feita uma nova cobertura, uma proteção térmica e acústica, porque quando chovia você não ouvia nada. Agora o barulho diminuiu 60%, e a temperatura melhorou muito, às vezes lá dentro era mais frio do que fora. Então, tem o galpão grande, uma salinha de administração e um galpão menor que eles alugaram esse ano. A gente vai fazer o espetáculo no galpão maior, a Sala Kazuo Ohno. Aí, você sobe uma escada por fora e dá num lugar onde tem biblioteca, videoteca, uma cozinha e um centro de reunião, de estudos teóricos e tal. E, no terceiro andar, o estúdio de cenografia, a cargo do Fernando Marés e que também tem turmas de alunos.

**Walter Qual é a ponte que você faz entre seu trabalho de ator e o de diretor?**

Se eu tenho algum arrependimento no direcionamento da minha carreira, é ter me afastado do trabalho de ator. Quando comecei a dirigir, me envolvi tanto, me encantei tanto, me realizei tanto, me expressei tanto, que a direção passou a ser a minha vida e eu me afastei do trabalho como ator, embora eventualmente eu substituísse um ator doente, em alguma peça minha e tal. E, depois, quando comecei a me dar conta, porque acho que todo mundo é um pouco assim, acha que ainda vai

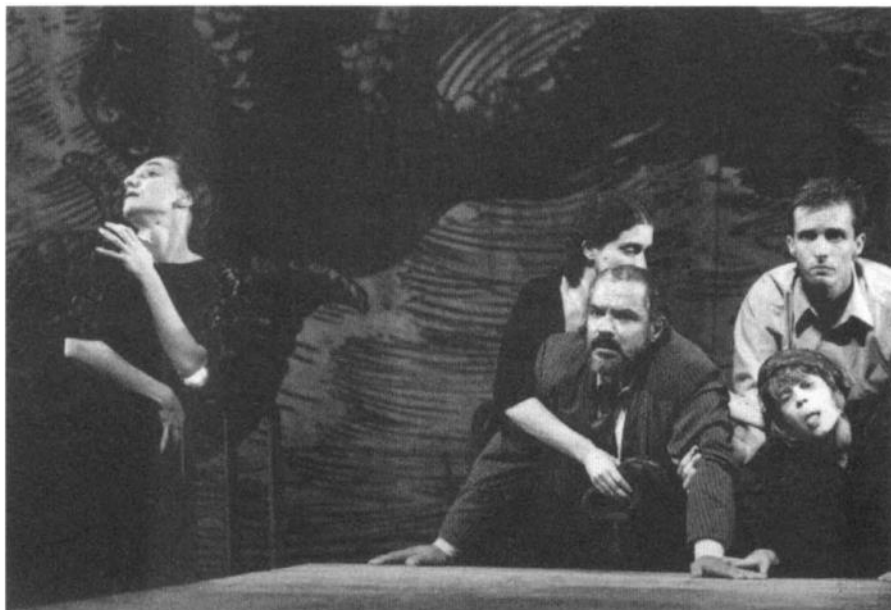
fazer tudo, todo mundo é “quando eu crescer”, enfim quando eu fui caindo na real, comecei a querer voltar a fazer umas coisas de ator, a me dizer: “Quando eu crescer quero ser ator de novo”. A propósito da velha questão diretor *versus* ator, eu não tenho dúvidas de que o ator é o centro do teatro, é o dono do teatro, mas discordo de que isso implique num tipo de falsa liberdade e diminuição da importância do diretor. Quanto mais o ator é o centro do teatro, mais importância tem o diretor, para melhor oferecer, abrir o teatro para o ator. Claro, quando o teatro velho e morto deu lugar ao teatro novo e vivo, tudo o que estava ligado àquele teatro parecia velho e morto, dentre outras coisas o diretor dizer: “Você vai para lá e você para aqui”. Parecia que o pacote todo era velho, mas o pacote não era todo velho, nas coisas que vêm da tradição, vem também o saudável, o bom. O pleito por uma não forma, do tipo “faça de qualquer jeito”, é uma estupidez, porque sempre haverá uma forma...

**Antonio Confunde-se expressão com espontaneidade, e são duas coisas distintas: expressão é uma idéia formalizada para criar sentido.**

E o espontaneísmo tende sempre a levar ao naturalismo, que é uma forma de expressão velha, que até tem seu espaço e tal. O *Prêt-à-porter*, por exemplo, do grupo do Antunes, é curiosíssimo porque parece que eles estão expiando uma culpa, um grupo que sempre se pôs na vanguarda, e agora radicaliza apresentando o naturalismo como sendo a única coisa boa, como se, fora do naturalismo, não houvesse salvação e, ao mesmo tempo, eles se justificam loucamente, fazem naturalismo com culpa. Eu tenho o maior respeito pelo Antunes, é um dos diretores que mais me encantaram; mesmo num mau espetáculo do Antunes, eu vejo um grande diretor, mesmo quando ele erra, eu vejo por trás que ele sabe tudo. Então, o que me preocupa agora é o messianismo e o discurso salvacionista enorme e cheio de vazios e de lugares comuns. Bom, há lugar para tudo, eu procuro não ter preconceitos e, quando falo, por



**Foto de Guga Melgar:**  
*Senhora dos afogados*, de  
 Nelson Rodrigues. Dire-  
 ção de Aderbal Freire-  
 Filho, 1995. Eleonora  
 Fabião, Roberto Bonfim,  
 Gisele Fróes, Cândido  
 Damm e Carmen Frenzel.



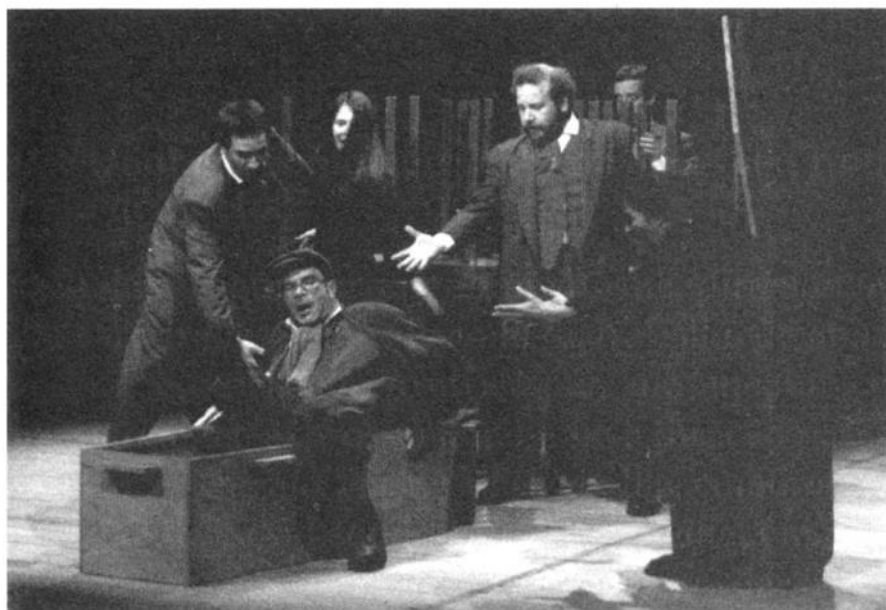
exemplo, em assinar a coreografia dos meus espetáculos, sei que estou assumindo o risco de ser acusado de velho, de autoritário. O que eu proponho e que vou chamar de coreografia das palavras em nada “amarra” o ator: quando eu chego a uma forma, a um movimento, eu chego mostrando junto de onde vem o significado, e por que isso aqui importa e por que é preciso fazer isso agora. Bem, acho que tenho a meu favor o testemunho dos atores com quem trabalhei. Dou um exemplo desse processo num texto sobre minha encenação para *Senhora dos afogados*, publicado no primeiro dos *Cadernos de espetáculos*, mas posso dar também o exemplo de *A morte de Danton*, para citar outro espetáculo: quando a mulher de Danton, Júlia, morria, ela subia as escadas e saía do metrô, onde montamos a peça. Seria possível, um dia, depois de a atriz fazer várias improvisações, chegar a isso. Em tempo e circunstâncias normais, ela tomava o veneno e caíria morta; 99,9% das chances eram de que isso acontecesse. Mas ela tomava o veneno, subia pelas escadarias e saía. Então esse é um exemplo de sentido do movimento que dificilmente se obtém com espontaneísmo. Prefiro oferecer os meios expressivos inesgotáveis da cena para dar suporte aos diálogos e às ações dos personagens a fazer com eles efeitos entre uma cena e outra.



**Fátima Quer dizer, o efeito é um surto, e o seu trabalho é estrutural.**

Exatamente. Então, eu tenho com o ator um diálogo permanente, e acredito que a liberdade de sentar ou levantar é mínima, comparada com a enorme liberdade de expressão que ele tem. Eu faço espetáculos que considero um todo expressivo, mas faço isso com o ator a partir do ator; não é a luz, não é a fumaça, não é o cenário. Eu faço com o ator. Quando eu atuo, quero ser esse ator consciente, porque fico trabalhando com esse jogo da ilusão, como, por exemplo, no papel do Máximo Estrela, que fiz no *Luzes da boemia*, do Valle-Inclán. Estou o tempo inteiro entregue à ilusão daquele poeta cego e velho e, ao mesmo tempo, a cada momento, percebendo o jogo da ilusão, o sentido, a ação das palavras. Acredito que agora, apesar do arrependimento de ter abandonado a carreira de ator, é que eu estou mais preparado. A direção me preparou para ser ator.

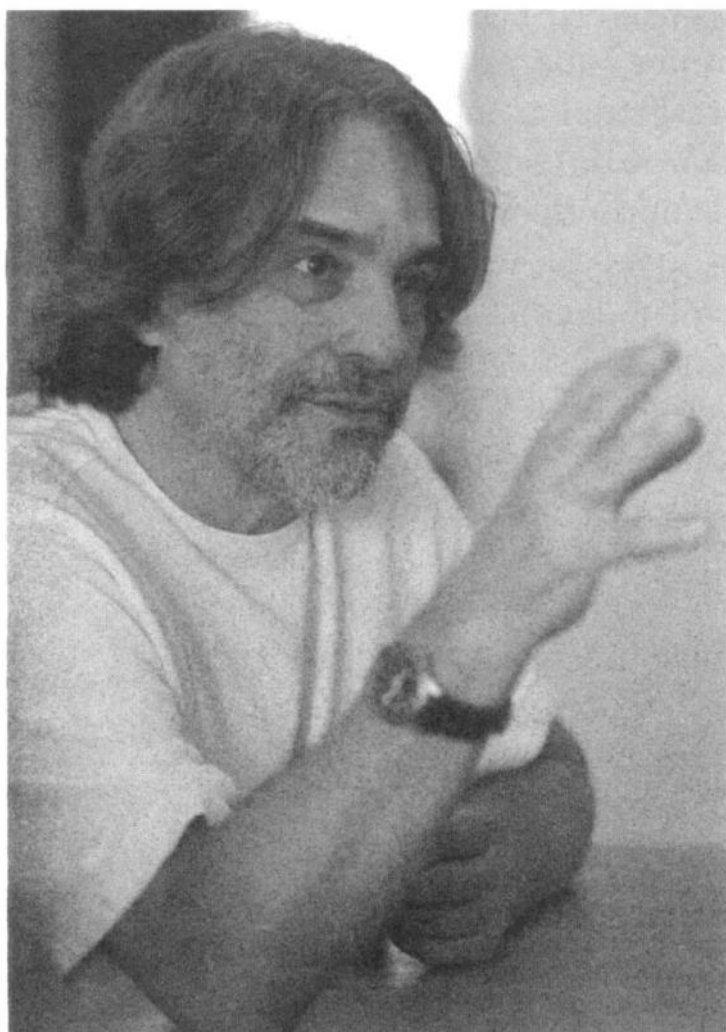
**Walter Antunes Filho, Flávio Rangel pertencem a uma geração formada pelo TBC, pelo pessoal que veio da Itália; você já é de uma outra geração. Quem são os diretores que você admira, aqui no Brasil e no estrangeiro?**



**Foto de Guga Melgar:** *Luzes da boemia*, de Ramón del Valle-Inclán. Direção de Aderbal Freire-Filho, 2000. Ricardo Blat, Roberto Lobo, Carmen Frenzel, Charles Paraventi e Dadá Maia.

De fato, a minha formação é vaga. Vi Flávio Rangel dirigindo o *Édipo rei*, mas não posso dizer que ele me influenciou. Eu tive uma influência, num certo sentido, mágica, digo mágica porque uma das primeiras cenas de teatro de que me lembro é uma cena que eu assisti na infância: um cara que descia uma escada botando sangue pela boca, e esse mistério do cara botando sangue pela boca me entusiasmou pelo sentido de espetáculo, de cena, de tragédia, de circo, de falsidade, aquela sangueira me trazia um sentido de ilusão... Era um grupo amador de fundo de quintal mesmo, era uma casa onde eles faziam teatro, tinha um palco de alvenaria, e a platéia era entre as árvores, você trazia sua cadeira e sentava, uma caixa construída no meio da natureza e onde acontecia essa mágica. Depois tem umas coisas de circo que eu me lembro de ter visto, a paixão de Cristo na semana santa, uns teatros de fora, o Teatro de Amadores de Pernambuco, que era o TBC do nordeste (o próprio Ziembinski foi dirigir o TAP). E havia também o teatro popular, do Barreto Júnior, que era um comediante fascinante. Esse velho teatro brasileiro foi muito marcante para mim. Tem também os diretores da minha terra que me dirigiram, B. de Paiva, cujo sentido de tradução cênica me informou e Waldemar Garcia, que era um velho ensaiador sábio. Quando cheguei aqui no Rio, vi uns espetáculos do Zé Celso que me impressionaram muito. Fiz a temporada carioca de *As três irmãs* e fiquei encantado com a capacidade do Zé Celso de ordenar o caos. Na cena do incêndio, todo mundo com tochas na platéia do Glaucio Gill, correndo, vinham pela rua... e o espetáculo contava a história com perfeição; sempre fico querendo essa vitalidade. O Amir Haddad é outro mestre, uma figura admirável, com um sentido de teatro histórico, de festa, que passa pela veia dele. *Tango*, do Mrozek, que ele montou nos anos 70, foi marcante. O que eu discuto hoje com ele radicalmente é a questão da autoria, que ele confunde com autoritarismo: o que o diretor oferece é semelhante ao que o autor oferece com palavras. Se o ator já admite o autor, ele admite o diretor que é, na verdade, o parente mais próximo do autor... Na verdade, o diretor é o autor: originalmente um

cidadão escreveu *Édipo* e encenou. Aí outro cidadão quis encenar *Édipo*, escreveu e encenou. Ninguém, na Grécia, pegou o *Édipo* do Sófocles para encenar. Então o diretor original é o autor. Por isso eu falei que já escrevi aquelas palavras há muito tempo. Eu sou a parte do autor que continua viva e essa parte vai se transformando, porque o mundo vai se transformando. Quando escrevi o *Édipo*, não existia refletor, hoje que eu já duro há 2500 anos, eu vou usar refletor, mas isso é só um detalhe técnico, um recurso; o homem, a natureza continuam, mas as relações, as sociedades, as circunstâncias históricas e um milhão de detalhes mudaram e, para meu texto de *Édipo* continuar atual, tenho que refazer a cena. Voltando a minhas referências: Amir, Zé Celso, João das Neves, Antunes, Boal, cada um deles me mostrou, me ensinou muito. Dos diretores estrangeiros, sem dúvida, Peter Brook. Quando eu vi, em 1974, *Timão de Atenas*, completei minha formação; eu me identifiquei



imediatamente e disse: “Como essa é a minha língua, ver um mestre me informa muitas coisas, me responde a dúvidas sobre o idioma que creio compartilhar...” O pensamento e a prática do Eugenio Barba, embora não me ponham no campo

Foto de Guga Melgar: Aderbal Freire-Filho, 2002.

dos seus seguidores, me serviu muito também. Alguns mestres do teatro latino-americano – destaco meus queridos Atahualpa del Cioppo (com quem tive a alegria de conviver em seus últimos anos de vida) e Santiago Garcia – são referências que cultivo, especialmente quanto à relação entre ética e estética. E, finalmente, foi marcante para mim, uma verdadeira influência no começo da minha carreira, o Claude Régy, diretor francês com quem fiz como ator, aqui no Rio, *A mãe*, de Witkiewicz, produzido pela Tereza Rachel. Um louco extraordinário, pouco conhecido fora da França, onde continua trabalhando. Um dos aspectos interessantes do Claude Régy é que ele considerava o teatro como um pesadelo. Um dia ele me contou que tinha mudado, como diretor, depois de sofrer um acidente de carro, numa estrada da França; quando ele acordou, estava cercado de uns camponeses, ele não sabia onde estava e, a partir daquele dia, passou a ser outra pessoa. Quando fui a Paris, nos anos 90, andei atrás dele, até marcaram um encontro meu com ele num bar; soube de um espetáculo seu, recente, numa árvore, os atores ficavam em cima de uma árvore.

**Fátima** Já que estamos falando de coisas de fora do país, eu queria perguntar a você, que sempre se preocupou em estreitar nossos laços teatrais com países da América Latina e da Espanha, o que mais lhe salta aos olhos na comparação entre o nosso modo de criar e produzir teatro e o dos países estrangeiros onde você já trabalhou?

Existem diferenças mesmo, grandes. Por exemplo, na Espanha, fica mais claro o que é teatro comercial e o que não é. A companhia do José Luis Gómez, o Teatro de la Abadía, não se compara com as peças que estão em cartaz nos teatros comerciais. Nem na forma de produção, nem no repertório, nem na relação com a imprensa, é tudo diferente. Esse cara esteve aqui no começo da carreira, foi quem dirigiu *Mockinpott* no Rio Grande do Sul nos anos 70; hoje ele é considerado o maior ator e diretor espanhol. Há formas diferentes de produzir em outros países; por exemplo, no México, o grande meio de



produção de teatro é a universidade, mas o teatro universitário do México não tem nada a ver com o que a gente chama aqui de teatro universitário. No Uruguai, há o *teatro independiente*, que tem origem na Argentina e depois se expande para o Uruguai, e que se distingue claramente do teatro comercial. O teatro comercial da Argentina é muito mais sólido que o nosso, tem muitas salas de mil lugares, muito mais público. Ver e viver as diferenças é muito atraente e eu estava cada vez mais marinheiro, querendo rodar o mundo. Então, quando fui dirigir em Madri uma peça sobre meninos de rua, considerei que estava dando o último passo para ir embora. E, na verdade, essas coisas que a gente não sabe na vida, eu estava dando um passo de volta pra cá. Eu vi, por exemplo, que eu não queria nenhum contato com o teatro comercial de lá. Eu prefiro o contato com o teatro comercial daqui. Aqui existe lugar para o teatro vivo no circuito comercial.

**Antonio** Lá você não pode transitar, ou você trabalha no Centro de Demolição ou no teatro comercial...

Mais, lá eu não posso trabalhar no teatro comercial, como trabalho aqui, com a ética e a estética do Centro de Demolição.

**Fátima** Quais são seus próximos projetos?

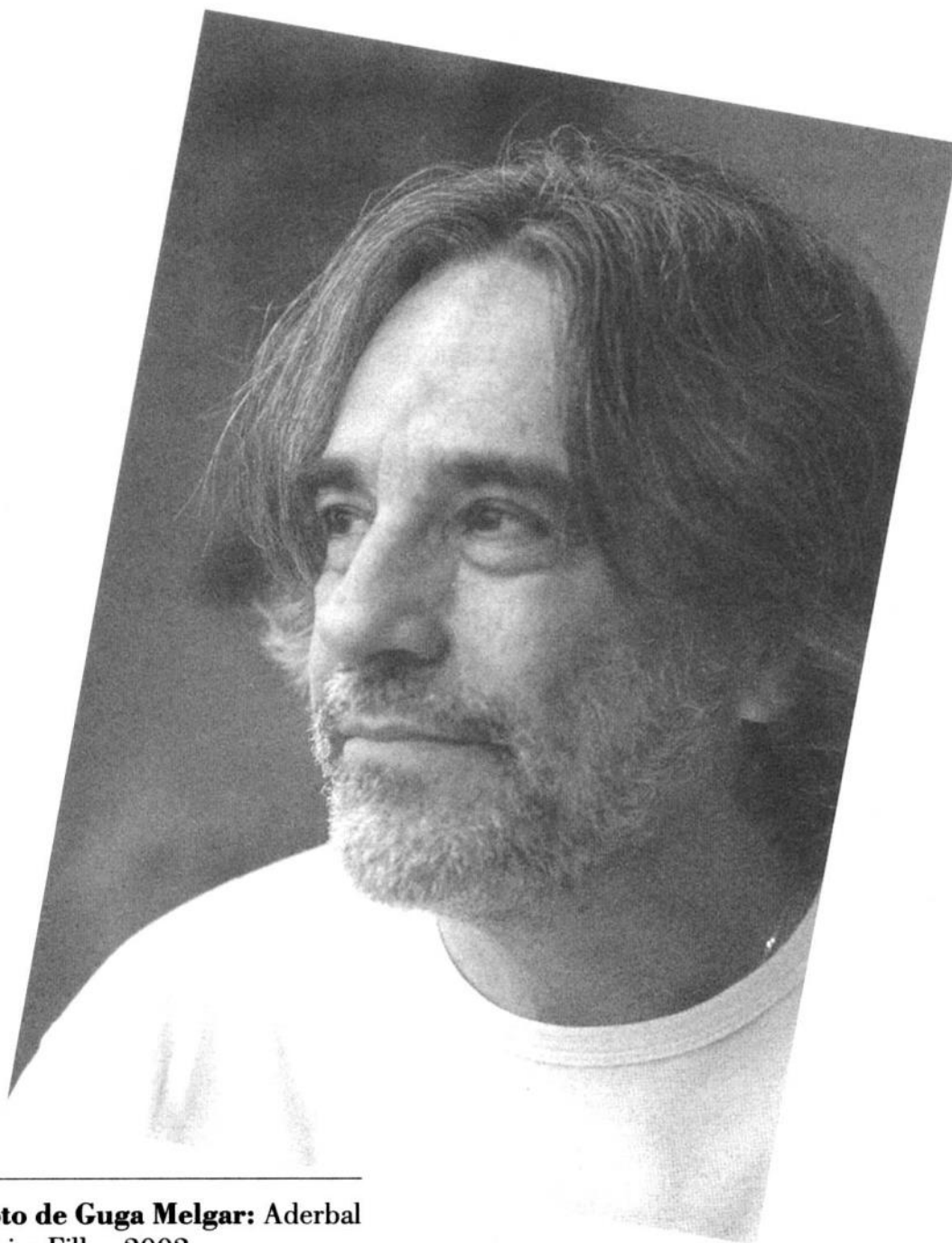
Tenho recebido novos convites do Uruguai me pedindo para ir lá de novo, mas o Uruguai ficou muito mais distante para mim desde que morreu Rubén Castillo, em julho passado. O Rubén era talvez o meu maior elo com o Uruguai. Era uma figura queridíssima, foi diretor na juventude, depois se dedicou à crítica, um crítico exemplar, gostava de teatro, adorava ir ao teatro, adorava falar com as pessoas; gostasse ou não do espetáculo, ele esperava as pessoas no fim, conversava longamente, era amigo de todo o pessoal de teatro; teve um programa importantíssimo na tv e, durante anos, um programa de rádio com crítica de teatro. Fizemos um livro juntos. Ano passado eu perdi outro grande amigo, o Omar Grasso, que foi

um diretor marcante na Argentina, mas tinha se formado no Uruguai dos anos 70, dos grupos independentes, onde tinha feito uma revolução. Quando comecei a dirigir no Uruguai, me diziam: “Você parece o Omar”. Quando a gente se conheceu, eu disse: “Ah, você é o Omar com quem eu pareço”, a gente ficou muito amigo, se encontrava pelo mundo, se telefonava sempre. No penúltimo ano de vida, ele voltou para o Uruguai, voltou à juventude, foi ser o diretor da Escola de Teatro de Montevideú; isso foi no ano em que eu estava lá dirigindo *Luzes da boemia*. No Uruguai eu me sinto em casa no El Galpón e na Comédia Nacional, sobretudo, onde tenho uma excelente convivência artística e pessoal, mas a perda desses dois amigos me afasta um pouco de lá. E, apesar do carinho pelo teatro uruguaio, que tem ótimos diretores, e diretores de excelente formação, o meu projeto é aqui mesmo. Claro, sem me afastar de vez, quem sabe reativar a Pequena Compa(nh)ia Americana, que criei com a Gloria Demassi, atriz da Comédia Nacional, com o Hector Manuel Vidal e com o próprio Omar, e que estreou com *Xambudo*, que escrevi e que Glória e eu fizemos como atores. Agora vou fazer uma peça querendo recuperar o espírito do Centro de Demolição, já estou com patrocínio. Vai ser um espetáculo baseado num romance português que eu adoro, dos anos 70, *O que diz Molero*, de Diniz Machado, e quero fazer com atores que foram do Centro,



**Foto de Guga Melgar:** *Luzes da boemia*, de Ramón del Valle-Inclán. Direção de Aderbal Freire-Filho, 2000. Dadá Maia e Aderbal Freire-Filho.

talvez com algum ator convidado. Eu ia fazer um João de Minas. Depois, pensei em fazer *A morte de Danton*, que eu pensei em chamar *Danton 25 anos*, porque esse ano faz 25 anos que eu montei. Depois, pensei em fazer *Danton ressuscitado*, com o subtítulo *Pela igreja comunista cristã científica de João de Minas*. E aí finalmente me decidi por *Molero* e vou fazer. Estou por estrear o espetáculo de Curitiba, que deve vir para o Rio em janeiro e fevereiro, depois de passar por São Paulo. E tem uns projetos em que sou convidado: tem o *Tio Vânia*, com Diogo Vilela e Débora Bloch; uns projetos com a Níssia Garcia, o Claudio Rangel e a Ana Paula Arósio, que são os produtores de *Casa de boneca*, e o Wilson Rodriguez, produtor de *A prova*, está me chamando para fazer uma peça do Albee. Este ano, em que estou completando trinta anos como diretor de teatro, tinha programado um livro, especialmente sobre direção, mas não vai dar tempo. Quem sabe ano que vem. Os projetos... tanta vontade, uns sonhos de cinema, e escrever, escrever... É isso.



---

**Foto de Guga Melgar:** Aderbal Freire-Filho, 2002.