



Zé Celso Martinez Correa

**Entrevista ao Folhetim nº 12
realizada por
Edelcio Mostaço e Fátima Saadi
Em 10/12/2001**



Zé Celso: o anarquista coroadado

*Entrevista
a Edelcio Mostaço
e Fátima Saadi*

Um dos fundadores do Teatro Oficina, em 1958, Zé Celso virou o teatro de ponta cabeça, transformando o que era um movimento de universitários na mais prestigiada companhia dos anos 60. Exilado nos anos 70, volta ao ataque nos 80, à frente do Uzyrna Uzona, fazendo um teatro fora dos padrões. Entre os novos lances, a gravação em DVD dos últimos espetáculos realizados com o grupo. Nesta entrevista exclusiva, Zé Celso fala de temas poucos explorados e diz a que veio: encarnar a revolução permanente de *Os sertões*, sua próxima montagem.

Foto de Mira Petrillo: *Ela*, de Jean Genet, direção de José Celso Martinez Corrêa, 1997. José Celso Martinez Corrêa e Walney Virgílio.

Fátima Saadi – Para estabelecer um elo entre o presente e o passado, vamos começar por *O rei da vela*, que foi montado recentemente no Rio, com a Companhia dos Atores e direção de Enrique Diaz. O que você achou do espetáculo e de sua inserção no momento que estamos vivendo no país?

Antes de responder, eu queria falar de um espetáculo lindo de *O rei da vela*, feito pelo pessoal do Carandiru. Maravilhoso! Eu fui assistir (foi a primeira manifestação de emoção pública e de descoberta do teatro que vi depois do 11 de setembro) e convidei eles para fazerem no Oficina. Foi extraordinário. A maioria dos atores era homicida, policiais homicidas, um negócio assim barra pesada. Eles sacam o crime, então não são inocentes, não são cabaço quanto ao assunto de *O rei da vela*, que é a bandidagem do capitalismo. Eu acho que a peça para eles tinha um sentido de descoberta do teatro, literalmente – não estou falando só do ponto de vista da importância de fazer teatro nas prisões –, o que é um pouco diferente do que aconteceu com o grupo do Kike, que é um grupo de teatro que talvez não precisasse tanto das palavras do Oswald de Andrade quanto aqueles prisioneiros que descobriram que através do teatro eles poderiam falar de tudo. Evidentemente o grupo do Carandiru fez uma hiper-atualização de tudo, trocou os nomes todos, uma coisa assim supercontemporânea, inclusive falando de si mesmos, parodiando as rebeliões da prisão etc. Era muito comovente e eu achei que a peça falou com eloquência enorme; já no grupo do Kike a peça foi escolhida por um grupo de teatro e, como eles não tinham necessidade *daquele* texto, eles não viram a peça de um prisma político-existencial, político-carnal, político-desejante. Eles não acreditam tanto, não estão preparados ainda, pela situação mesmo de classe, para serem tocados pelo momento político, eu acho. Talvez seja até uma certa rejeição a se deixar penetrar pela política, que é, hoje, numa época assim de violência, de força, de brutalidade, uma coisa super necessária. Eu achei a montagem do Kike muito rica, o trabalho do grupo dele é sempre extraordinário,

especialmente como jogo de atores, mas eles ficaram com receio de pegar no texto do Oswald: a palavra do Oswald foi substituída pela improvisação, que era muito interessante mas que desprestigiava, desvalorizava o verbo. O Oswald fala com a mesma eloquência poética do Nelson, do Shakespeare, então é preciso passar pela palavra, pela emoção e pela vivência política que o Oswald coloca nas palavras dele. No momento em que escreveu o texto, ele estava saindo do Partido Comunista, estava falido, vivendo a situação da corda no pescoço, e compreendendo, por ser de origem burguesa, com muita força, a bandidagem de sua classe, o país e o mundo. Eu acho que o Oswald é um revolucionário, não só na forma como em tudo, o teatro dele é revolucionário e, quando você fala em Oswald, você precisa precisar dele, senão ele fica impreciso e você tem a impressão que o texto fica assim meio atirado no chão, como um tapete obsoleto. Mas mesmo coisas que hoje soam como já ditas e superadas são escritas por ele numa tal língua que repolitizam... O próprio comunismo dele tem um sentido absolutamente contemporâneo porque é bíblico, arcaico, ele é dos índios, do manifesto antropofágico, é o comunismo de Eisenstein, que fazia filmes comunistas, esteticamente maravilhosos, belíssimos, que os comunistas detestavam, porque queriam fazer filmes iguais aos dos americanos... O jargão político soa falso, realmente, quando não é necessário, mas o jargão retrabalhado por poetas como Oswald, como Maiakovski é outra coisa, tem perenidade. Não acredito que a humanidade possa dispensar o teatro, sobretudo agora, nesse momento, nesse caos político. O teatro é essencialmente da pólis, da comunicação com a cidade, e com o outro, com o mundo, mas o teatro só vai retomar o poder dele se se compreender como teatro político, não político-partidário, mas como realidade política. A existência do teatro hoje depende de uma consistência política enorme. Por exemplo, uma das coisas que mais têm possibilitado a existência do Oficina, por paradoxal que pareça, é a própria ameaça constante de ele desaparecer urbanisticamente, é o cerco que o Silvio Santos estabeleceu contra ele. Isso, por incrível que

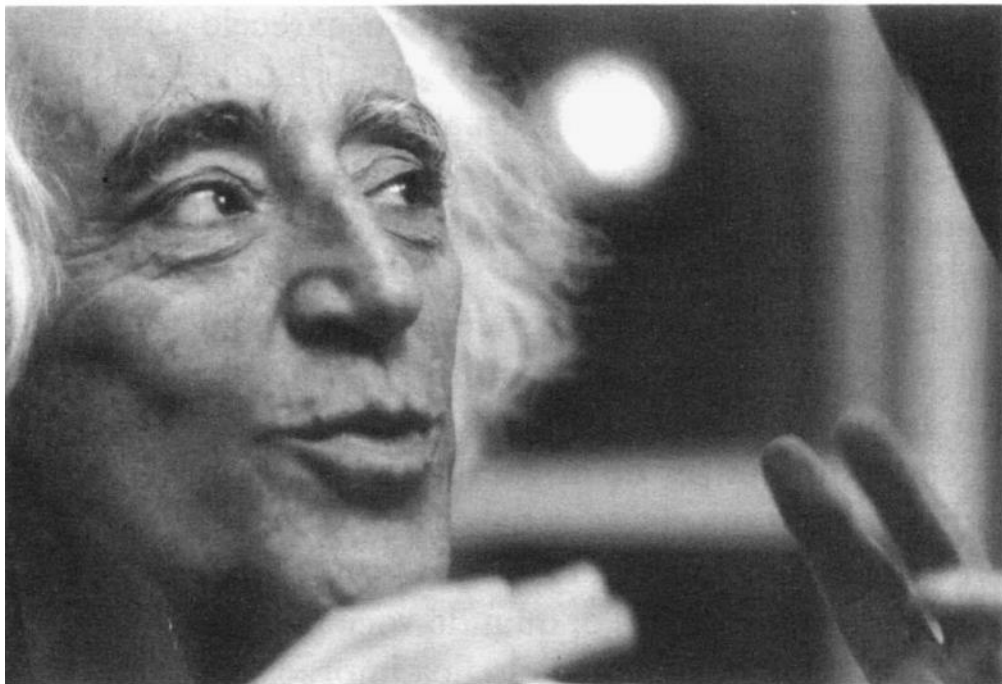


Foto de Lenise Pinheiro para o livro *Primeiro ato*, de Ana Helena Camargo de Staal.

pareça, te põe no mundo, te põe em situação, é musa, num certo sentido, porque é uma situação da qual você não pode fugir. O Teatro Oficina é uma coisa muito estranha porque não é mais nem uma metáfora: eu comecei não querendo entregar o teatro, quando voltei do exílio, por uma questão até de birra, porque saí de lá à força, com a polícia invadindo etc. e, de repente, eu me vi pensando: “não, eu podia fazer exatamente tudo que eu faço em outro lugar, como posso fazer todas as peças que faço noutro lugar, mas, se eu fizer *nesse* lugar, eu vou ter mais problemas e, conseqüentemente, esses problemas vão me inspirar mais, porque se trata realmente de ver até que ponto existe um poder na cultura e na arte e qual é o confronto que elas estabelecem com as forças reais da sociedade, até que ponto o teatro tem algum poder.

Edalcio Mostaço – Quando o Oficina começou, ele era um sanduíche, um espaço com duas platéias laterais e a cena no meio. Na primeira reforma, transformou-se num teatro à italiana, com palco giratório. Hoje o Oficina voltou a ter platéias frontais e a cena se dá no meio. Como você se relaciona com esse espaço no sentido da visibilidade do espetáculo?

Este espaço corporifica uma experiência de teatro pé na estrada, por isso queremos derrubar a parede do fundo para se conquistar um espaço onde se pode fazer um estádio de teatro cercado de verde, que ocuparia o lugar onde hoje tem o estacionamento do Silvio Santos. E isso para relacionar cada vez mais o teatro com a cidade, com o urbano – e este é um conceito poético que vem de Oswald de Andrade, de *A morta*, que eu adoro e que um dia vou fazer. Ele diz: “eu quero a ágora, eu quero abrir minha ferida, sair do abscesso fechado e abrir minha ferida em praça pública”. O Teatro Oficina quer experimentar isso. Num certo sentido, ele pressupõe a formação de um outro público, uma reeducação do público. Na verdade, o objetivo, que ainda não consegui nesta remontagem do *Hamlet*, mas consegui com as outras peças todas e vou conseguir também com o *Hamlet*, é fazer com que o elenco estabeleça uma tal concentração que ela aconteça em todo o espaço cênico, que durante o desenrolar da peça não haja camarim e o ator esteja o tempo todo construindo um enredo, estabelecendo uma escuta, uma sensorialização que se concentra pelo espaço todo. Quando o elenco incorpora a peça, quando a energia da peça vem, você assiste a um espetáculo não somente com os olhos, ele te envolve sensorialmente, então cada pessoa vê de uma maneira diferente. Além disto, tem aqueles monitores que ampliam a visibilidade, às vezes tem telões maiores, projetores... aquele teatro pede isso. Como o Oficina, mais que um teatro, é um terreiro eletrônico, ao lado da visibilidade, do assistir ao espetáculo, tem o estar envolvido numa onda de energia. Essa relação direta com o público é, normalmente, muito complicada, mas, para nós, é um ponto central e a gente vem criando uma tradição de trabalhar com ela. Pro espectador habitual do teatro, branco, de classe média, é extremamente difícil sentar naquele teatro pra assistir a uma peça porque ele não tem esse código; para ele, o código é o sentar, assistir confortavelmente ao espetáculo que se passa na frente dele, no palco italiano. No Brasil, houve um momento em que isso tudo se desmantelou e uma outra prática avançou bastante, mas houve depois uma retomada do palco italiano, inclusive

com o brilho de Gerald Thomas, principalmente, que foi o primeiro a rejogar beleza no palco italiano e depois vieram outros que também jogaram beleza no palco italiano. A pesquisa de um teatro que chega até a multidão passa por esse processo complicado, mas eu não desejo voltar atrás. Não é que eu só queira essa forma, eu me adaptei super bem a outros espaços: ao anfiteatro, ao italiano, ao cais do porto no Rio, ao teatrinho de arena do SESC Copacabana... Na verdade, eu gosto de qualquer espaço, só não gosto de ficar preso... E estou interessado em desenvolver uma coisa de envolvimento e uma arte muito mais próxima ao carnaval, ao candomblé, ao futebol, a uma relação em que o corpo todo entre, mais do que uma relação em que o corpo veja.

Edelcio – Como é que você dirige uma peça? Como é o teu processo? Por que você escolhe um texto?

Eu raramente escolho uma peça, acho que nunca escolhi; no meio de outras coisas, de repente, acontece: eu jamais esperava fazer *Esperando Godot*, não esperava fazer *Ham-let*, jamais esperava fazer *Boca de Ouro* no momento em que fiz.

Edelcio – São as circunstâncias que escolhem?

As circunstâncias escolhem, e as circunstâncias são muito misteriosas... Quer dizer, existe uma maneira de viver e de ser que é minha, do Oficina, de quem vem trabalhar comigo mas, de qualquer maneira, ela está sujeita, como tudo, a milhões de possibilidades, às vezes econômicas, às vezes de elenco... só sei que, de repente, aparece uma peça para eu fazer e eu tenho que fazer naquela situação, com aqueles atores, aquele dinheiro ou aquele não-dinheiro, *Boca de Ouro* foi feito sem nenhum tostão, foi feito com R\$1.500, numa semana: decorou, fez. São as circunstâncias, o tempo, as pessoas que estão em volta... Uma coisa eu tenho impressão de que o Oficina já tem: uma certa filosofia que eu mesmo desconheço, que me possui, que me transcende, embora eu tenha lucidez quanto a ela,

saiba falar a partir dela, e que é uma rede de teatro da qual eu sou um engenheiro, um criador também...

Fátima – Você vê diferença entre o seu modo de dirigir atualmente e o seu modo de dirigir no início dos seus trabalhos, antes do exílio, por exemplo, ou antes do *Gracias Señor*?

Acho que eu cresci muito muito muito muito muito. Evidentemente que antes eu fazia um trabalho circunscrito a um espaço e a um modo mais tradicional de fazer teatro, mas sempre com um desejo físico, necessidade sexual de quebrar com a asfixia da tradição, que começou pelos atores. De início, era como se eu aceitasse uma certa situação e o Oficina era, por assim dizer, uma mistura de Arena e TBC: tinha a proximidade do público e tinha cenário. E o público era o mesmo, com um acréscimo característico daquela época, que foi o público estudantil, que praticamente *precisou* do teatro e fez a gente se desenvolver, os teatros todos cresceram muito naquela época, conheceram o poder. Eu me concentrava no ator e investia num trabalho coletivo, de equipe. Só que eu não sabia nada de teatro, nunca tinha feito curso nenhum mas gostava muito de ler e estudar – eu sempre preciso de muito estímulo de leitura quando faço uma peça, eu preciso encher minha cabeça – então, evidentemente, fui estudar Stanislavski, tinha o Sartre, que eu lia muito, a *Crítica da razão dialética*, daí fui inventando um trabalho de ator baseado neste livro em que a filosofia começa a se libertar da dialética. Mas era principalmente um trabalho para desmontar uma coisa que eu não aceitava nem no Arena, nem no TBC, que era a representação – eu queria desbancar a representação, para fazer sair do clichê e fazer brotar exatamente essa relação emocional que, naquela época, ficava restrita à cena e que, num certo sentido, agora eu tento estender pelo espaço todo, como se ela pudesse transcender o espaço teatral e ir pro espaço urbano, contaminando tudo que ela tocar. Por isso eu acho importante a própria plugação agora na internet, no DVD,

porque o teatro precisa de um campo contemporâneo para poder existir com todo o poderio que ele é capaz de ter. Porque o poderio do teatro é determinado pelo ator-autor, pelo autor, pelo diretor, pelo artista criador, estimulador da vontade de poder. A casa de espetáculos do Oficina, por exemplo, é como nós queremos, claro, respeitando as limitações do espaço de que dispúnhamos, que é estreito e tal, mas ela não estava dada, não: fomos nós que quisemos daquelas várias maneiras. Isso determina já uma outra situação, fora do padrão, e as várias línguas do teatro ficam mais livres. Na televisão, se faz teatro do século XIX, a novela, o folhetim, mas o ator não está com a potência toda lá, então eu sempre tive muito essa preocupação: tem que existir um espaço em que o ator tenha a possibilidade de fundir o prazer que ele tem de estar no tempo presente, o prazer que ele tem de ter a imagem dele multiplicada no espaço e no tempo e o prazer que ele tem também na sofisticação do cinema: por isso o primeiro e o segundo DVDs que documentam os espetáculos do Oficina foram filmados pelo Dib Lutfi, pra terem uma linguagem totalmente cinematográfica. E são lindos. Misturam cinema, teatro e televisão. Então aquele trabalho que eu fazia em micro com os atores se ampliou. Além disto, tive uma sorte enorme, porque desde o primeiro teatro eu tive o Joaquim Guedes como arquiteto e depois o Flávio Império, saudosérrimo Flávio Império, ele faz uma falta enorme porque, além de excelente cenógrafo, era arquiteto, então trabalhava a noção do espaço físico do teatro, não era um cenógrafo-decorador, e ele era também um excelente figurinista, eu sinto uma falta enorme do alegorista que pegava o figurino no detalhe... ele faz muita falta, tanto ele como Hélio Oiticica fazem uma falta enorme nesse sentido e não apareceram ainda sucessores nesse trabalho. Gosto muito do doce Gringo Cardia, que também é arquiteto, da Laura Vinci que é escultora, do Hélio Eichbauer que é um artista. Eu tenho muita dificuldade de trabalhar com cenografia, porque quero sair desse ambiente do teatro que eu acho que é ambiência de casulo, de incubadeira; o meu desejo é botar o teatro no mundo, plugado, nas mídias, envolvido com as lutas, paixões urbanas,

com as lutas sociais, com tudo. E trazer o que ele tem de mais importante, que é a questão do político, a questão do poder. Que poder tem o ser humano para não se submeter totalmente à imposição da máquina, seja ela qual for, a máquina do capitalismo, a máquina da tecnologia, do que é dominante? Que poder ele tem de contracenar com isso e com o meio, e não ser comido por isso? O poder do anarquista coroado precisa de um tablado, de uma paixão e de um ator, mas hoje ele está num mundo em que ele precisa também das extensões disso porque, como diz o Shakespeare, o circuito da alma se amplia, quando o corpo se põe de pé e, realmente, o teatro tem que estar plugado no mundo contemporâneo, que é também potencializado na realidade virtual e às vezes broxado por ela.

Fátima – Voltando à questão da direção de ator, como Eugênio Kusnet trabalhava com vocês e como era o processo de trabalho antes de ele se juntar ao Oficina?

Houve uma fase inicial em que a gente fazia uma espécie de laboratório maluco, Renato Borghi, eu, Albertina Costa, que hoje é socióloga, Dora Miari e mais umas pessoas de que não

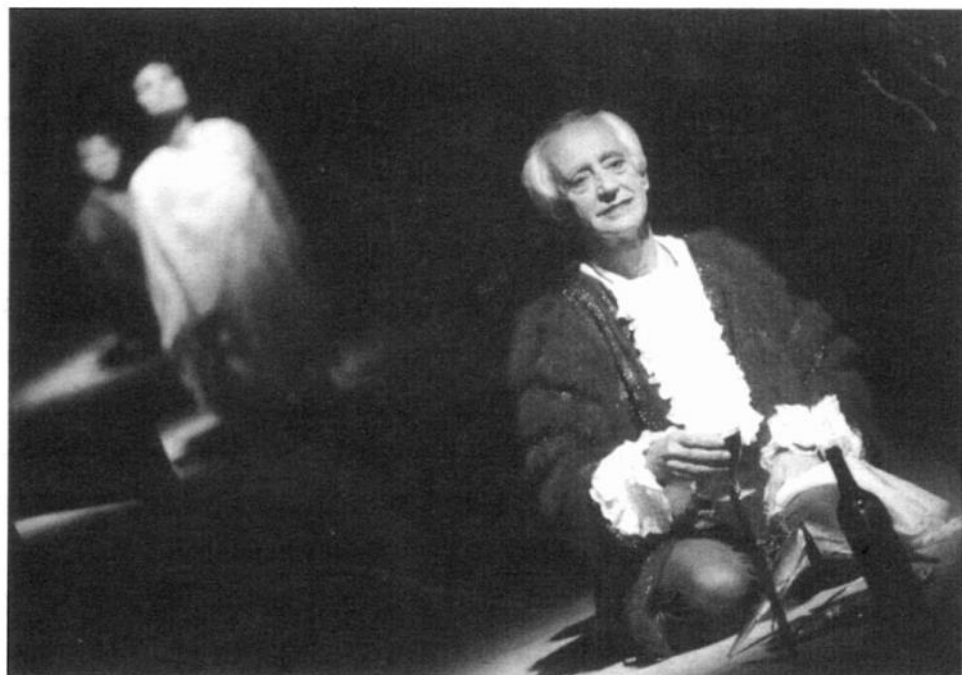


Foto de Lenise Pinheiro: *Cacilda!*
Texto e direção de José Celso Martinez
Corrêa, 1998. José Celso Martinez Corrêa,
Flávio Rocha e Luciene Adami.

me recordo bem agora, mas era uma espécie de masoquismo: a gente ficava sofrendo e se emocionando e trabalhando Stanislavski, fazendo laboratórios num lugarzinho pequeno, na rua Santo Antônio, ficava experimentando situações, como cobaias. Depois vieram a Célia Helena, o Fauzi Arap. Bom, a mania era mundial, a partir do Actor's Studio... e, de repente, veio o Kusnet que adorava ensinar – ele atuava magnificamente bem mas adorava ensinar. Houve uma época em que acho que ele gostava mais de ensinar que de atuar. Bom, nós tínhamos uma tendência mais emocionalista, vitalista, já meio maluca, e o trabalho do Kusnet era muito mais brechtiano do que stanislavskiano num certo sentido. Ele, por exemplo, detestava improvisar, tanto que a gente improvisava escondido. A gente dizia pra ele: amanhã não vai ter ensaio, fica em casa e tal, e aí a gente improvisava à vontade, porque ele ficava horrorizado com as nossas improvisações porque chegávamos à histeria, quebrávamos coisas, mas precisávamos daquele descontrole. O Kusnet era Apolo e nós éramos Dioniso, ele dava uma forma, principalmente na ação na fala, a grande contribuição do Kusnet era na ação na fala, é um trabalho que parece mínimo mas é essencial e inesgotável, você nunca chega lá. Eu ainda não cheguei e é o que mais quero agora que vamos phalar (com ph) Euclides da Cunha.

Fátima – Nessa época Kusnet já tinha escrito *Ator e método*?

José Celso – Não, ele escreveu concomitantemente ao trabalho que fazíamos no estúdio e do qual participavam muitos atores profissionais, que traziam cenas de outras peças que estavam fazendo e com as quais tinham dificuldades e todo mundo dava opinião, discutia. Eu sinto muita falta disso, porque hoje, se você faz uma crítica, o ator não ouve, acha que é pessoal. Não há mais o costume de uma exposição sobre o trabalho, às vezes até dá barraco mas é importante, faz parte da relação teatral, que inclui uma franqueza muito grande: as pessoas se dizem na cara coisas terríveis mas essa franqueza é muito bonita.

Agora tudo é mais difícil, tudo é mais melindroso, porque como o artista ganhou poder de imagem com a televisão, um poder da televisão, ele tem um certo medo de se submeter a essa anarquia do teatro, na qual a imagem, o ego, se desvanecem, porque o teatro em si é anárquico, o teatro trabalha em forma de conselho, em equipe, eu trabalho muito bem coletivamente, eu gosto de muita gente, gente de vídeo, figurino, de cenário, de luz, todo mundo dando palpite em tudo. Orgia.

Edelcio – Como o Uzyna Uzona é organizado hoje?

Ela é uma sociedade que se chama Associação de Teatro Oficina Uzyna Uzona, que foi criada inspirada em um texto do Brecht, *A importância de estar de acordo*, que é a importância de se estar de acordo na transformação, no movimento, não é nada burocrático, é a liberdade da loucura.

Fátima – Quantos vocês são?

Não tenho noção.

Fátima – Vocês têm um núcleo básico?

Isso também vai se transformando. Essencialmente o Marcelo Drummond e eu somos uma coluna do trabalho a partir da primeira montagem do *Ham-let*, em 93, embora o Marcelo tenha chegado antes. E o Marcelo trouxe a geração dele, o Paschoal da Conceição, a Leona Cavalli, a Denise Assunção, na época, o Alexandre Borges e a Júlia Lemmertz. Além disto, ele tem um sentido muito grande de produção, de dinâmica, e ele mais a diretora e iluminadora Cibele Forjaz conseguiram abrir o Oficina, porque são mais pragmáticos que eu, em certo sentido. Foi o Marcelo quem conseguiu esse projeto de gravar todo o repertório em DVD. Nós somos antagônicos em muita coisa, brigamos demais, mas isso permite um equilíbrio que dá a possibilidade de as pessoas que participam do teatro terem uma vivência muito democrática e muito maluca. Minha função

como diretor é dirigir desejos. Quase como um cafetão. Atualmente estou com a direção das peças e com a direção geral mas temos uma máquina maravilhosa, grande porque as peças que temos feito exigem máquinas de desejo grandes. Inclusive quisemos gravar este ano as peças mais complicadas: *Cacilda!*, *Bacantes* e *Ham-let*. Nós temos, por exemplo, uma diretora de cena maravilhosa que é a Elisete Jeremias, e ela vai ter que formar outra porque ela já não dá conta daquilo tudo... Temos, na produção executiva e na administração, o Henrique Mariano, que é maravilhoso. Há alguns anos, a gente não tinha nada disso: eu me lembro que, no dia em que a gente estreou a primeira montagem do *Ham-let*, a gente não tinha quem fosse ficar recebendo os bilhetes, o Paschoal, que fazia o Polônio, tinha que se encarregar do borderô... Depois do investimento da Petrobrás, nós conseguimos lubrificar a máquina que fomos criando desde 93 e estamos prestes a nos tornarmos uma companhia que realmente pode funcionar muito bem.

Fátima – De onde vem o dinheiro do Oficina?

Agora é o dinheiro do patrocínio da Petrobrás; nosso primeiro grande patrocínio em 40 anos de atividade. Bilheteria, mesmo com as peças lotadas, não paga o espetáculo. Você só pode viver disto se for uma peça de dois, três atores e se você viajar muito... mas, pra fazer teatro, é inevitável, investimento ou um sacrifício pessoal heróico de quem quer fazer. Pra você fazer novela, você precisa de investimento: se você não tem patrocinador, você não tem anúncio e não tem novela.

Fátima – Desde quando vocês têm apoio da Petrobrás?

Muito recentemente. É o primeiro da história do Oficina. Eu fiquei contente porque sempre lutei pela Petrobrás, tinha que vir da Petrobrás, e aconteceu de ter um conde Essex lá, que é o Alexandre Machado, que é um músico, uma pessoa nobre. É uma sorte tremenda; depois, quando ele sair, não sei o que vai acontecer. Teatro tem essa coisa, depende muito de uma pessoa de poder

Foto de Lenise Pinheiro. *Bacantes*, de Eurípides, direção de José Celso Martinez Corrêa, 1996. José Celso Martinez Corrêa.



que esteja no lugar certo... Faz falta atualmente uma pessoa como o Paschoal Carlos Magno, que entendia de teatro, porque hoje em dia não tem um negociador do teatro junto ao poder.

Fátima – Vocês têm, no Oficina, ao menos um núcleo assalariado, que recebe regularmente?

Quando tem um patrocínio recebe, quando não tem, não recebe. Divide-se a bilheteria.

Fátima – E aí todo mundo se vira em outras atividades?

Aí é difícilimo. Mesmo com o salário do patrocínio, tive que me adaptar a trabalhar de madrugada. Porque as pessoas são obrigadas a fazer milhares de coisas e o teatro passa a ser uma coisa difícilima para o diretor, que vira um driblador, um guarda de trânsito. Eu gosto de tudo junto, de ensaiar tudo junto e com rapidez. Teatro para mim é o seguinte, é como feitura de cabeça: durante quarenta dias você se atira naquilo, se dá inteiro, menos de quarenta dias é impossível.

Fátima – Vocês sempre ensaiaram rapidamente as coisas, não?

Roda viva eu montei em 18 dias, mas tinha tudo em cima: produção do próprio Chico Buarque, diretor musical, banda, ator, Flávio Império... aí se faz uma coisa rápida, porque não depende só de você, mas de uma conjunção favorável. A máquina do desejo do primeiro *Ham-let*, por exemplo, foi legal porque o Danilo Miranda, do SESC, entrou e patrocinou viagens pelo interior em que íamos apresentando o que ia sendo montado: aprontava o primeiro ato, fazia o primeiro ato e, se tivesse que levar cinco horas, levava cinco horas. Fazia uma oficina na cidade e depois o público assistia a uma ou duas horas da apresentação e ia embora. Não tínhamos a intenção de segurar o público. Às vezes ficávamos sozinhos entre nós, terminando o ensaio. Isso era muito livre porque você ensaiava, exercitava, ensinava, aprendia. Isso fez muita falta na remontagem do *Ham-let* que acabamos de estrear, porque eu sempre faço vários ensaios com público convidado, faz parte. Em *Ham-let 2002* tivemos que estrear ensaiando, sem nunca ter ensaiado com o público.

Fátima – Eu queria que você falasse um pouco mais a respeito das relações que você vê entre o teatro e a vida, porque você não trabalha na representação, na mimese, na imitação, você trabalha num outro patamar, que você está chamando de máquina desejante: o desejo despertado naqueles que fazem teatro deve poder contaminar aqueles que assistem...

No Oficina, tem uma travessia. Ele é, literalmente, um teatro de passagem. Por exemplo: a Lina [Bo Bardi] nunca quis que o teatro fosse um lugar com uma cúpula fechada assim no centro. Não, não tem centro, tem que atravessar. O Oficina não é como o Globe Theatre, que é um teatro redondo perfeito, que é o mundo. Não. Aqui é a estrada, e não é só por causa da arquitetura, é que a gente é, nietzschianamente, uma espécie de trasbordamento da condição do teatro, um salto. Quando gravamos os espetáculos em DVD, cobramos um real de ingresso. E aí vem um público que eu acho que é o grande público de teatro, que é exatamente o público que não tem o

hábito de ver teatro, mas está acostumado a ver o carnaval, que está acostumado à umbanda, então não estranha, aceita, participa. E eu acho que é todo mundo muito desejoso do teatro, o povo quer fazer teatro. Eu acho que existe muita resistência contra isso no teatro estabelecido. O teatro estabelecido se fecha, ele quer se manter, quer se preservar. *Bacantes*, por exemplo, foi um sucesso absoluto, absoluto. A pista estava repleta de pessoas, era um *Gracias señor* colorido. Não é questão de participação, mas de a teatralidade contagiar.

Fátima – Qual o poder do teatro em relação à nossa vida cultural?

Não sei, porque eu projeto alguma coisa que acontece comigo e comigo ele tem um poder absurdo. Por exemplo: agora eu estou exausto, mas estou falando de teatro, então esqueci o cansaço; eu estou com todas as dores, entro em cena, não estou com dor nenhuma; eu vou dirigir, tenho uma vitalidade que eu desconheço, é uma coisa que eu acho que é do teatro. E eu tento também chegar a uma coisa que eu consegui mais em *Bacantes* do que no *Ham-let*, mas que eu tenho como ideal, que é fazer o teatro cada vez mais ser música, eu estou tentando fugir da prosa e ir cada vez mais para a música.

O poder do teatro é também o fato de as pessoas se sentirem juntas e juntas se sentirem poderosas. Elas voltarem a se apaixonar pelos mortais. Então, numa época como a nossa, de extremo ceticismo, de extremo niilismo, o teatro tem uma função de reapaixonamento, e se o teatro reapaixona, ele contagia, ele é forte. Eu acho que o teatro, essa comunicação direta, tem necessidade, especialmente no mundo de hoje, de interpretação, da leitura da interpretação. O mundo atualmente é virtual, o século XXI é totalmente virtual, as relações são virtuais, e isso é uma realidade, a realidade virtual é uma realidade. Você viu as torres caindo, elas estavam caindo mesmo, mas, apesar disto, você viu aquilo como uma virtualidade. E você vive um pouco virtualmente. É difícil você

estar aqui e agora, só quando você está apaixonado numa cama com uma pessoa, aquilo acontece. Mas o que acontece na cama quando uma pessoa está apaixonada pode acontecer no teatro. O teatro é uma grande cama, o teatro é um lugar de caírem as máscaras, de lembrar esse poderio que o ser humano tem. Shakespeare chama muito a atenção para isso, ele parece sempre estar dizendo que com o Renascimento foi redescoberto que a gente pode muito mais do que a gente pensa, que nossa imaginação, nossa inteligência, têm muito mais poder do que a máquina que nos domina, seja ela a dos reis, a da roda da fortuna, a da tecnologia, a do capitalismo, a do teatrão ou a da universidade. O teatro tem que tocar nesse poderio mas, para tocar nesse poderio, ele precisa ser lido, interpretado e, para isto, ele precisa demais da teoria do teatro. Daí o enorme valor de uma revista como a *Folhetim*. Durante muito tempo, houve um desprestígio muito grande dessa coisa de pensar o teatro, a não ser nas companhias como o Latão (talvez pensem demais) e poucas outras, mas a maioria dos atores, principalmente quem vai muito pra televisão, tem uma rejeição pela teoria, pela reflexão. E, para o teatro poder ser recebido, é necessária uma atividade crítica... a crítica joga luz no que você faz.



Foto de Lenise Pinheiro. *Ela*, de Jean Genet, direção de José Celso Martinez Corrêa, 1997. José Celso Martinez Corrêa.

Só que hoje a crítica é serviço, é uma crítica de empregados, que tem que servir o seu rebanho. É uma crítica que não te dá nada, com a qual você não aprende nada. O Rio de Janeiro é um drama... se se for contar a história do Rio de Janeiro, se essa história for se basear no que está escrito pelos dois imbecis que são os críticos de lá, ninguém vai saber o que aconteceu e acontece realmente. São pessoas que frontalmente tomam partido contra qualquer coisa viva que se manifeste. São verdadeiras *chaperons*, são tias que mantêm a ordem. E eu acho que faz muita falta uma leitura crítica do teatro. Isso não se encontra mais nos jornais, a não ser o caso de Mariângela Alves de Lima, no Estadão... Daí também a universidade ter uma importância enorme no que está acontecendo com a geração de vocês, porque eu acho que é necessário ler a comunicação direta e estabelecer as extensões dela, que ela vá para o computador, que ela vá para o vídeo. Eu sinto que, pra muita gente, meu trabalho não tem leitura: a pessoa pode estar de corpo presente ali mas está com os preconceitos dela e aqueles preconceitos não foram trabalhados e ela não vê, não está aqui e agora. Eu sinto muita falta disso, de mais pessoas como o Mário Vítor, a Mariângela, o Nando Ramos que escreveu um livro muito bonito sobre Cacilda, e fez uma crítica linda sobre o *Esperando Godot*.

Fátima – Como você caracterizaria as críticas que conseguem ler o seu espetáculo? Que instrumental elas usam para isto? Elas lêem seu trabalho prioritariamente do ponto de vista estético, político, cultural...?

A própria língua do teatro tem que ser lida, tem que ser decifrada. Eu acredito que ela fale por si. Houve um tempo em que eu não tinha tempo de fazer nada, não tinha tempo de fazer propaganda, não tinha tempo de procurar pessoas que gostam de parar para pensar teatro, eu tinha que fazer teatro. Pensei: eu abduco de tudo mas vou tentar fazer o que eu quero em cena. Mas eu sabia que eu conseguiria me comunicar muito mais se houvesse menos preconceito, se houvesse mais leitura

daquilo que eu estava criando em cena, a compreensão do público seria acelerada se aquilo fosse acompanhado por uma coisa que nós tínhamos nos anos 60, quando mesmo críticos conservadores como o Décio eram cúmplices do teatro, não eram vendedores. Participavam das lutas... hoje eles têm que ter isenção, não podem chegar perto porque têm que prestar um serviço e tal. Machado de Assis foi crítico, Oswald de Andrade foi crítico, Goethe foi crítico... por Dioniso é importantíssimo! Sempre que pude, escrevi sobre minhas encenações; aprendi que uma prática nova corresponde a uma nova maneira de pensar, de ver. E sei que está se formando uma geração de excelentes críticos que experimentam a sensorialidade dos que estão fazendo teatro hoje.

Fátima – Como você está vendo o panorama teatral brasileiro neste momento?

Eu acho muito bom. Muito melhor do que antes. Aqui em São Paulo, principalmente, o teatro tem uma continuidade que não tinha uns anos atrás. Os grupos estão se reunindo e fazendo amor com o teatro. O Rio eu conheço bem menos.

Fátima – No Rio também há vários bons grupos trabalhando.

Faz uns dois anos surgiu o movimento Arte contra a barbárie, que é mais ligado às questões da produção, à relação com o estado. É bom, mas não basta. É preciso um movimento de ligação das ilhas todas que são os teatros. Porque realmente um dos fatores da riqueza do teatro nos anos 60, além da plugação da classe média toda com a vida política do país e do fato de a classe estudantil ter puxado o teatro para uma coisa super ilegal, havia um intercâmbio muito grande entre os atores de companhias, cama, mesa e até em assembléias. Isso eu vi acontecer novamente ano passado: o Arte contra a barbárie trabalhou muito no Oficina, fizeram lá uma assembléia maravilhosa; também o Movimento dos Sem Terra fez

assembléia lá... o Oficina virou uma espécie de ágora, um espaço público para essas coisas. Com essa questão do Silvio Santos, muitos jovens arquitetos se reuniram lá. Enfim, o que eu quero dizer é que esse tipo de vida coletiva é muito importante para o teatro. Como havia muita dificuldade de fazer teatro nesses últimos anos, cada companhia ficou muito isolada. Nunca trabalhei tanto na minha vida como ultimamente... antes eu trabalhava e dava tempo para fazer uma porrada de coisas, agora, para você conseguir alguma coisa, você tem que trabalhar tanto que você meio se exclui do movimento em torno. E é muito importante essa reunião de tudo. Eu sinto que aqui em São Paulo existe uma cumplicidade entre toda uma geração, que constitui esses grupos: Parlapatões, Tapa, Vertigem e muitos outros, fazendo teatros muito diferentes entre si. Acho que é um momento muito interessante. Aliás, a situação internacional propicia um crescimento muito grande para o teatro, essa situação de crise torna evidente que todo esse movimento de blindagem da sociedade não dá certo e que é preciso se ligar novamente no humano e o teatro é o lugar disso, é o lugar onde se reinventa o ser humano de cada época. Eu encontro muita vitalidade nesse momento para fazer teatro, muita inspiração no que acontece. Fui este ano trabalhar o *Esperando Godot* no Rio de Janeiro, fiquei apaixonado pelo Beckett, mas tive uma certa dificuldade, apesar da produção deslumbrante da Monique Gardenberg, que é uma pessoa inteligentíssima, uma artista e um luxo de produtora mas, evidentemente, lá tudo acontece dentro do universo da corte e é um pouco difícil porque a corte tem regras estabelecidas: eu não consegui nunca brigar com os atores, eu não tive um barraco sequer com os atores, não tive um porre com os atores... Existe uma cerimônia na corte do Rio de Janeiro, uma coisa assim: “esse projeto me interessa”. Eu até pus isso na peça: as pessoas vão pelo interesse, não pelo desejo. É a corte dos atores globais, e tem atores extraordinários mas, quando eles vão para o teatro, eu sinto que eles não se entregam, não se permitem o luxo da liberdade.

Fátima – Mas essa entrega não é uma coisa que se consiga de uma hora para outra, não é só uma questão de decisão...

Não. É uma circunstância social e, inclusive, não dá nem tempo porque acontece um fenômeno super interessante no Rio de Janeiro: quem faz televisão, além de fazer televisão, tem que tirar férias na Ásia ou na Grécia, e depois tem que ter uma vida social intensa, uma vida de corte, de sala de visitas...

Fátima – Acho que não é uma vida de corte, é de balneário mesmo...

É preciso ir no casamento de fulano, no aniversário de sicrano porque senão você dança, você passa para a maldição, porque há no teatro brasileiro uma divisão absurda entre quem faz televisão e quem não faz televisão: quem faz televisão tem dinheiro, porque tem nome, tem público, então o investidor

investe lá. O investimento no Oficina é um milagre, porque eu acho que o nosso projeto é muito bom e está fazendo sucesso. Mas é necessário uma coisa trepar com a outra, uma coisa antropofagiar a outra. Não é possível esse estado de separação, não é natural uma

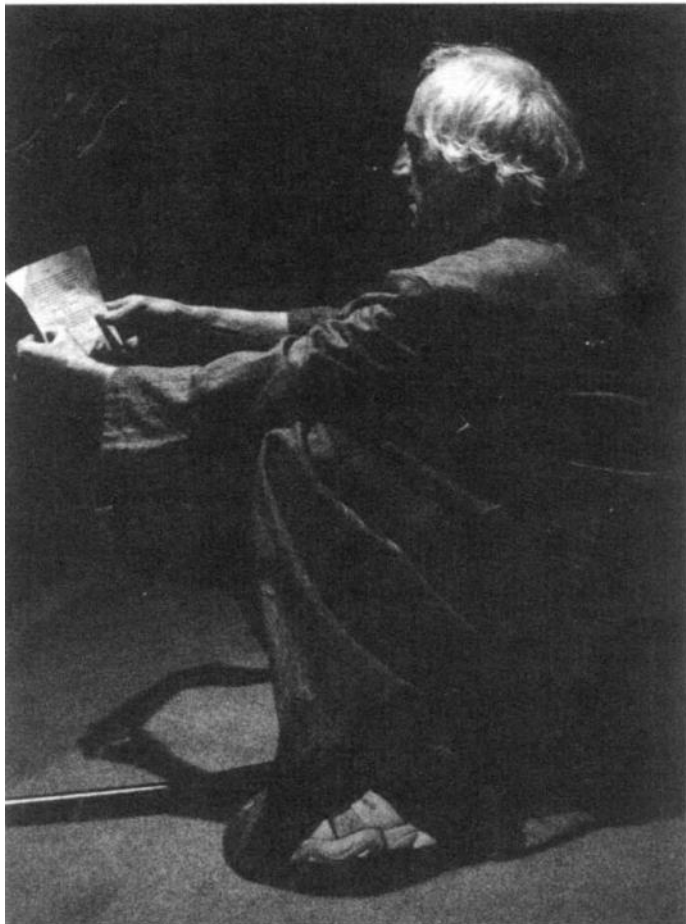


Foto de Lenise Pinheiro. *Ela*, de Jean Genet, direção de José Celso Martinez Corrêa, 1998. José Celso Martinez Corrêa.

coisa como essa no mundo de hoje, dizer “nós somos de dentro da Globo, eles são de fora da Globo” ou da Sbt, não importa. O teatro tem que comer isso. Daí ser importante essa coisa de gravar os espetáculos em DVD: o ator quer renome, quer se perpetuar, quer ficar, isso é normal. É que a maneira de ficar que existe atualmente exige que o ator se submeta a uma engrenagem que é difícil para o teatro. Aí a gente fica nesse negócio de “esse projeto me interessa”, essa mediocridade de não fazer os autores brasileiros, não fazer os clássicos, fazer só essas coisas que estão aí na moda, na Broadway, sei lá onde, em Londres...

Fátima – O que o exílio ensinou a você em relação à nossa cultura, o que você viu lá fora que tornou mais salientes certas características do Brasil? O que o exílio te deu?

O exílio me deu tudo, tanto que eu vou me exilar de novo, numa praia qualquer aqui mesmo no Brasil, para poder escrever um livro sobre teatro que vai se chamar *Merda*. Antigamente eu viajava mais, depois fiquei sem dinheiro. Durante o período do exílio, viajei por Angola, Moçambique, Portugal, França, Inglaterra, Grécia, Turquia... E lá de fora eu vi que o Brasil tem mais possibilidades de fazer um teatro forte do que a Inglaterra, do que a França, a França ainda é mais internacionalizada, vai coisa do mundo todo, mas existe um padrão muito forte e dominante no teatro mundial, que é um padrão mercado, mesmo nos festivais internacionais, quando aparecem coisas de toda parte... Não retomamos ainda no teatro brasileiro uma coisa que aconteceu nos anos 60, quando se conquistou um corpo a corpo, um circuito internacional muito forte, estávamos acontecendo no teatro do mundo inteiro, as pessoas estavam mais interessadas e o teatro tinha um certo poder, não só aqui no Brasil. Aí tinha uma relação que transcendia festival e essas coisas mais mercantilizadas, mais burocratizadas. Não sou nacionalista, mas acho que o teatro brasileiro tem um lado profundamente vanguarda,

profundamente internacionalista. Tanto que o tropicalismo hoje em dia é vanguarda na música pop internacional. Acabei de ler um livro americano maravilhoso sobre o tropicalismo, *Jardim da brutalidade*, de Christopher Dunn, que tem na capa *O rei da vela*. O Brasil, num certo sentido, precedeu o transculturalismo, só que descaradamente misturado, sem o politicamente correto e com uma universalidade impressionante. E eu acho que de lá de fora dá para ver isso com muita clareza. Eu vi na África, por exemplo, um teatro extraordinário, quando acompanhei o presidente Samora Machel numa viagem pelas zonas libertadas do interior de Moçambique. Eu me lembro que vínhamos na comitiva de carros, um curso no meio da selva, e chegamos numa cidade onde tinha havido um massacre, e parou tudo porque a população toda ficou deitada na frente dos carros, fazendo o teatro do massacre, e aí toda a comitiva teve que levantar e assistir ao massacre teatralizado. Um teatro como nas manifestações de agora contra a globalização, que foram interrompidas por causa do 11 de setembro. Nas manifestações brasileiras, você vê uma teatralidade enorme, coisas engraçadíssimas, ótimas, acontecendo. Acho que a sociedade do espetáculo dá ao teatro um papel muito grande e nós de teatro não temos ainda a consciência do nosso poder. A maior parte do teatro brasileiro se vendeu para a televisão, todo mundo teve que se vender, enfim, tem que sobreviver e era uma oportunidade enorme, só que os atores passaram da categoria social de artista, da vida de artista – que é uma maravilha, não quero abdicar disso – para a vida de alta classe média. Esse sucesso enorme que os artistas têm e que é investido exatamente em marketing, poderia ser investido no teatro mesmo. Porque o ator hoje é tão poderoso quanto um jogador de futebol, quanto um político, um capitalista, mas ele raramente investe o poder dele na liberdade, inclusive a liberdade de espatifar com a imagem que fazem dele. Mesmo os grandes atores, quando vão para o palco, são praticamente empregados deles mesmos, fazem um papel subalterno em relação ao que poderiam fazer: eles poderiam desencadear

um desejo, mas fazem teatro para ganhar mais dinheiro ainda e para ter a imagem ainda mais desenhada. Eu tenho muita admiração por gente como Maradona, pela Madona, que são pessoas que pegam o poder e trabalham ele a favor do seu desejo. Madona faz o que quer e não tem problema. Aqui no Brasil os atores ficam “ai, não vai pegar bem”... têm medo.

Fátima – Você concorda com o Gerald Thomas que diz que no teatro brasileiro há uma santíssima trindade da qual fazem parte Antunes, você e o próprio Gerald?

Olha, eu não acredito em nada que seja monoteísta, acho que tem muitos deuses, eu sou panteísta. Eu acho que tem muita coisa, isso não está com nada. Isso não deixa de ser uma forma de se auto-entronar, se dar um cargo, isso não tem nada a ver com teatro. Acho o Gerald um grande diretor, acho o Antunes maravilhoso também, mas e aí, o que se faz com o Antonio Araújo, do *Apocalipse*? E com todos os outros, maravilhosos também? O pessoal da prisão que fez *O rei da vela*... Uma vez eu briguei com o Otávio Frias Filho, meu amigo hoje, diretor e herdeiro do jornal *Folha de São Paulo*, porque ele dizia que o Gerald tinha me sucedido. Eu disse: “olha, não é como na *Folha*, o teatro não trabalha com sucessão, o teatro não é monárquico nem monoteísta”, o teatro precisa de muitos deuses desconhecidos.

Fátima – Aproveitando a oportunidade deste número de *Folhetim* sobre o trágico, eu gostaria que você falasse um pouco sobre esta questão.

Eu adoro o Nietzsche. Em 2000 foi o centenário da morte dele e fui fazer uma palestra no Rio de Janeiro, então reli tudo que ele escreveu e concordo totalmente com ele: o trágico é cômico e é orgiástico, eu acredito na tragicomédiaorgia. Eu não acredito no tom trágico, no estilo trágico, eu acredito que a vida é trágica mesmo, a gente não sabe o que vai acontecer a cada instante. Para mim, a perda do meu irmão foi a

consciência da tragédia enorme da minha vida e eu senti que eu tinha que botar a boca no mundo porque eu não podia guardar aquela dor sobriamente, eu tinha que berrar aquilo. Quiseram fazer o enterro na calada, eu disse: “Não, tem que expor.” Era Natal, o corpo foi pra Laura Alvim, fizemos missa de sétimo dia, acharam que eu estava louco porque fiz uma atuação com uma faca que Bia Lessa me dava numa caixa de presente de Natal e o Grande Othelo rasgava a marca da Company da minha camisa e eu me atirava do palanque em cima da multidão. Eu não estava maluco, eu estava cantando o meu bode: a tragédia é o cantar do bode, você não pode engolir, você tem que cantar. E a função do teatro é essa, é trágica: cantar o bode de tudo o que acontece. Acho que a gente tem que cantar, as piores coisas têm que ser cantadas, têm que ser berradas, têm que ser gargalhadas. Eu acho que o Nietzsche nos fez redescobrir os gregos a partir do momento em que redescobriu essa noção da alegria e da dor da tragédia convivendo, e a ligação que isso tem com a música... a única coisa que você pode fazer diante do trágico é cantar, e o teatro é o lugar do bode. Do Carnaval.

Fátima – Você montou *Bacantes*, de Eurípides. Você concorda com o Nietzsche que em Eurípides já se observa a decadência da tragédia?

Sim. Mas, no fim da vida, Eurípides foi tomado por Dioniso, quis fazer uma peça contra Dioniso. A tragédia devia ser chamada *Penteu*, porque é sobre um rei que é aterrorizado pelas bacantes. E, na peça, Eurípides transcreveu 25 cantos que são documentos da iniciação do rito de origem do teatro, devem ter ligação com o ritual de Elêusis. Acho que, aos 80 anos, ele saiu do social, do positivismo, do racionalismo, do socratismo e caiu de novo na holística da tragédia. Nos primeiros tempos, com as tragédias de Ésquilo e Sófocles, você não sabe se aquilo é arte, religião, música... aquilo é tudo, já Eurípides traz a tragédia para um contexto mais social mas, nas *Bacantes*, ele tropeça e volta às origens trágicas. É incrível

Foto de Lenise Pinheiro. *As boas*, de Jean Genet. Direção de José Celso Martinez Corrêa, 1991. José Celso Martinez Corrêa.



porque *As bacantes* é a última peça conhecida dos gregos e *Prometeu* é a primeira, e elas são antípodas. *Prometeu*, apesar de ser uma peça do Ésquilo, anuncia a decadência da civilização grega, porque no *Prometeu* começa-se a estabelecer diferença entre homem, bicho, deus... Já Dioniso, não: ele junta planta, vinho, bicho, tudo... então está mais próximo à origem da tragédia. Na realidade, o Eurípides acabou escrevendo a origem da tragédia e o Nietzsche me fez reler *As bacantes* a partir de um rito de retomada da tragédia, através da antropofagia, porque é um ritual de antropofagia, Agave estraçalha e come Penteu, num ritual de bumba-meu-boi, que tem essa universalidade que vejo na cultura popular brasileira orgiástica. A cultura do bumba-meu-boi, do carnaval, do candomblé tem um sentido orgiástico e trágico arcaico, que se contemporaneiza muito bem com a modernidade. Por exemplo: a Bahia é o lugar mais moderno do Brasil, sempre; eles captam as coisas – roupa, cabelo, tecnologia; Bahia é vanguarda, o Caetano, o Gil, os baianos todos são muito ligados ao teatro, eu acho, eles anunciam muito a possibilidade de um teatro trágico... a Bethânia, inclusive, é uma grande trágica, *tragédienne*...



Foto de Lenise Pinheiro. Para dar um fim no juízo de Deus, de Artaud. Direção de José Celso Martinez Corrêa, 1996. José Celso Martinez Corrêa.

Edelcio – Como começa verdadeiramente o tropicalismo, começa com a música e depois você incorpora essas coisas em *O rei da vela*, ou o contrário?

Não, é uma sincronia, uma sintonia. Naquele momento, a terra estava em transe e havia uma sincronia. *Terra em transe* não influenciou em *O rei da vela*, eu já estava fazendo *O rei da vela*, fui assistir ao filme e ele confirmou o espetáculo, que eu dediquei ao Glauber. O Caetano já fazia as coisas dele quando foi ver *O rei da vela*, então confirmou.

Edelcio – Ele fez a canção do Jujuba com o espetáculo já pronto.

É um sintoma de sincronia. Em 67 aconteceu alguma coisa muito especial no Brasil – já tinha acontecido os Beatles em 64, eu gostava mais de Rolling Stones, mas os Beatles foram muito importantes – mas, no teatro, por exemplo, *Roda viva* aconteceu um ano antes de *Hair*. Eu acho que o Brasil estava com uma percepção avançada nos anos 60 e, principalmente, em 67, 68, com *Terra em transe*, *O rei da vela*, a Tropicália, Hélio Oiticica, coisas que hoje estão tendo uma influência muito

grande na cultura do mundo todo. E eu acredito que esses DVDs com o repertório do Oficina vão nos colocar nesse circuito, porque nós levamos nosso trabalho esses anos todos sem tempo de fazer o menor *lobby* para ir pra festival, pra divulgar nosso trabalho, foi tudo conquistado com a prática do teatro. Eu nunca pratiquei tanto teatro na minha vida quanto nesses anos em que não apareceu minha práxis de teatro. O que me permitiu que, quando abriu o teatro – que ninguém esperava mais que abrisse – quando apareceu *Ham-let*, viesse uma coisa atrás da outra, foi uma metralhadora de coisas acontecendo. Agora eu preciso de uma revirada na cabeça...

Edelcio – Como está o trabalho com *Os sertões*?

Eu trabalho com *Os sertões* desde que eu me dou por gente. Inclusive *Os sertões* é muito inspirador para a luta do Oficina: se eu estou no Oficina até agora, o Oficina tem 40 anos, 43, se contar a fase amadora inicial, essa trajetória toda deve muito aos nordestinos que estiveram lá nos anos 70, a Edgar Ferreira, que fez a versão *Tupy or not tupy*, a Sandy Celeste, a Surubim Feliciano da Paixão, a Zuria. Ano passado, eu estava na maior depressão quando fiquei sabendo que o Silvio Santos tinha tido aprovada a construção do shopping, aí eu tive que acordar e ir à luta, e foi em *Os sertões* que fui buscar minha vitalidade. Então nós abrimos o teatro e fizemos uma oficina com 200 pessoas: lemos *Os sertões* em dois meses, com acompanhamento rítmico e leitura soprada coletiva. Isso deu uma consciência política que acho que coincidiu com essa situação de repolitização, com os movimentos antiglobalização, eu não sou antiglobalização, eu sou por comer a globalização, porque ela sempre existiu desde a descoberta em 1500, ou você come ou você é comido, e você tem que se deixar colonizar para comer o colonizador. Mas, enfim, houve nesses últimos tempos uma retomada da consciência pública, social, cósmica e quando *Os sertões* foi lançado na Alemanha, há uns 5, 6 anos, ele foi *best*

seller porque foi lido como um livro sobre a modernidade em contato com a barbárie. Aliás, eu não gosto desse nome Arte contra a barbárie porque eu não sou contra a barbárie, eu acho a barbárie fundamental, só que tecnizada. Eu gostei muito do artigo do Pasolini no número passado do *Folhetim* em que ele fala que o teatro tem que estar no social, tem que estar abrangendo tudo, envolvido com tudo. *Os sertões* retomou uma consciência política que retomou a criação coletiva. Atualmente tem um grupo que não está fazendo o festival Oficina e está fazendo uma espécie de estudo avançado de *Os sertões*. Tivemos uma conferência muito boa da Walnice Galvão e outros euclidianos, Roberto Ventura, que é biógrafo do Euclides, e mais uma pessoa do exército, estabelecendo uma relação entre a guerra do Afeganistão e *Os sertões*. Vamos tirar férias em janeiro de 2002 e, na volta, eu caio de boca no projeto. Ano que vem é o centenário do livro e está saindo muito coisa boa a respeito, saiu um livro, *A invenção de Canudos*, de Paulo Emílio Matos Martins, que vê Canudos do ponto de vista da administração de empresa. Eu vou me inspirar muito no próprio livro, na língua do Euclides que eu acho muito complexa, muito bonita, que é meu desafio. Logo que eu cheguei do Rio, depois do *Godot*, Marcelo Drummond dirigiu uma leitura e eu decorei um texto enorme, difícilíssimo, de uns 20 minutos, mas que eu fiz com um prazer imenso, porque o texto do Euclides é muito teatral, é como Nelson, é como Oswald, é como Shakespeare.

Fátima – Em que medida o texto de *Cacilda!* já traz as matrizes de representatividade do espetáculo?

Cacilda, na verdade, é um conjunto de quatro peças. O texto todo é uma encenação. Uma encenação de 900 páginas. No início da minha carreira, quando comecei a escrever, fui um pouco patrulhado porque fui considerado pelo Seminário de Dramaturgia do Arena um autor psicológico, um pequeno burguês, e aí fiquei com vergonha das minhas peças e fui dirigir, mas percebi que, quando eu dirigia, eu escrevia; depois, quando

virei ator, descobri que eu tinha uma escrita cênica na hora em que eu estava atuando e aí fiquei apaixonado pela escrita cênica do ator e do diretor.

Fátima – Você pretende condensar as quatro peças num único espetáculo?

Não, eu não quero fazer condensação nenhuma. Vão ser vários espetáculos, cada um com várias horas. Aconteceu uma coisa interessante com esse projeto Petrobrás, cujo formato foi o Marcelo que deu: tem que filmar tudo que for apresentado, com a presença do público, gravando sem parar, em dois dias seguidos, com 8 câmeras, o teatro é todo microfonado, tem câmeras de cobertura, mas a duração é a do espetáculo, é como o Dogma. E aí eu perdi o medo do tempo. Evidentemente você tem que ter um tempo muito bem feito, senão ninguém agüenta, nem o elenco. Eu acho que a presença do público no teatro, depois de algum tempo, libera a percepção. Não que eu queira só fazer espetáculos longos, eu gosto de fazer coisa curta também, o *Para dar um fim no juízo de Deus* tinha uma hora, *Godot* tinha duas, *Boca de Ouro* tinha duas e meia, era um pouco alongado, mas *As boas* era curto... Mas eu gosto, eu acho que não tem problema as pessoas estarem juntas no teatro. Acho que tem um grande tabu que está começando a ser quebrado no teatro. Mas, voltando a *Cacilda*, a primeira peça trata da infância e da adolescência dela, da vida de família; a segunda se chama *Cartas de Cacilda*, e eu me baseei nas cartas que a Cleyde Yáconis me passou e que contam a vida de Cacilda no Rio, antes de ela entrar para o TBC. Ela escrevia umas três cartas por dia pra família, e escrevia muito bem. É uma peça toda musicada e tem a Cacilda na chanchada, a Cacilda no cinema, em *Luz dos olhos*.

Fátima – As peças trazem um minucioso roteiro de cena. Você teria coragem de dar para outro diretor montar?

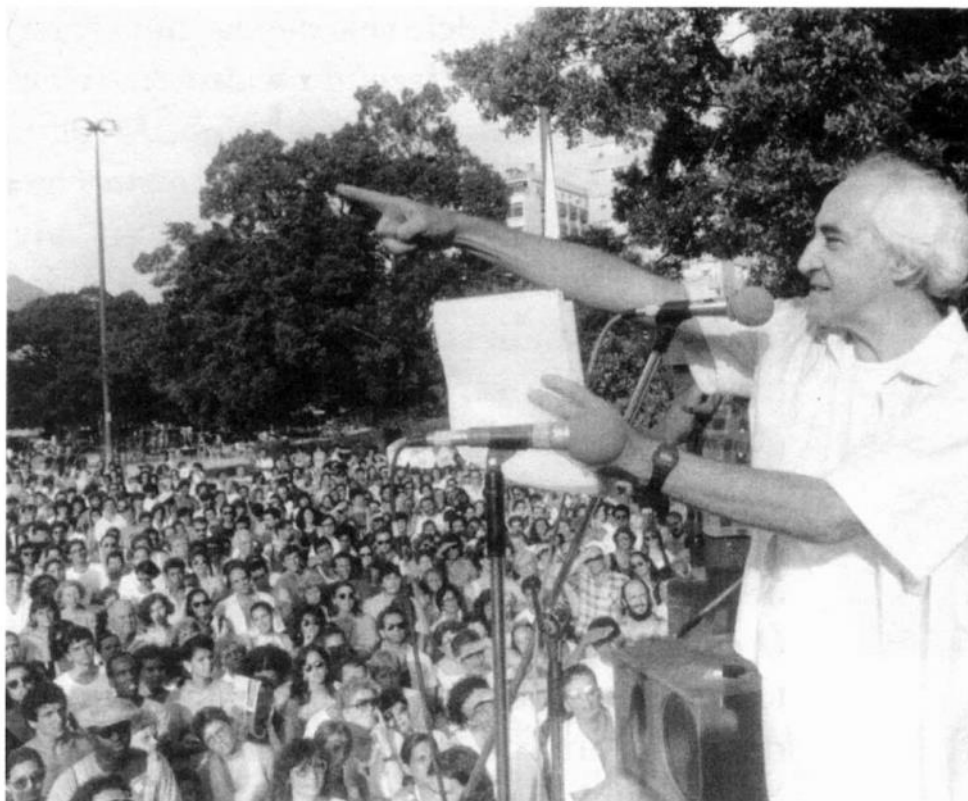
Eu tenho vontade de encenar porque eu sei encenar *Cacilda*. Porque tem alguns códigos que eu domino. Mas eu toparia se alguém fizesse, desde que o diretor, como Beckett pede, respeitasse as rubricas, o encanto da peça está nas rubricas, coisas que eu fui costurando com uma poética que pertence ao mundo da Cacilda. A terceira peça é o TBC, toda em verso, o livro da Maria Thereza Vargas me inspirou muito; a quarta peça é a companhia dela com Walmor, até a desintegração em 68, quando ela deixa o teatro de palco e passa a atuar na rua, nas assembléias, nas passeatas, ela era líder política do movimento de 68. Termina com *Antígone* Chanel, que era uma *Antígone* elegante. Eu sonho em fazer essas peças porque teatro tem uma coisa que se passa de mão a mão. Inclusive, eu era mais fã da Maria Della Costa, que era a coisa mais linda que apareceu em teatro, uma coisa monumental em cena. Mas adorava a Cacilda também. Acabei escrevendo *Cacilda* porque sentia muita falta, para a continuidade do meu trabalho, de uma retomada da minha experiência, do que eu tinha recebido, e achava que fazia falta no teatro brasileiro a história desse período. É uma coisa sobre o próprio teatro, em que o teatro fosse o personagem, recordando pessoas que ninguém sabe mais quem são, Labanca, Luiza Barreto Leite... e o público gosta de saber da vida do teatro, vida de artista é muito bonita.

Fátima – A gente estava falando de rubricas, quem tem rubricas lindas é o Nelson Rodrigues. Como é a sua relação com a obra do Nelson?

Eu tenho uma relação de encantamento e apavoramento porque acho ele perfeito demais. Oswald dá uma liberdade muito maior, mas Nelson dirige extraordinariamente bem. Foi ele quem me dirigiu no *Boca de Ouro*, ele foi meu diretor. É só você seguir as rubricas dele. É insuperável.

Fátima – Quais são as linhas mestras que você procurou ressaltar em sua montagem de *Boca de Ouro*?

Foto de Claudia Ferreira. Missa em memória de Luiz Antônio Martinez Corrêa, na Praça Nossa Senhora da Paz, Rio de Janeiro, 30/12/1987.



Eu sempre fui apaixonado por Nelson mas nunca tive coragem de fazer. De repente, a Cibele Forjaz falou “ó, essa peça o Marcelo vai fazer super bem, eu li com ele e foi maravilhoso, vem fazer uma leitura aqui que eu estou fazendo um ciclo sobre Nelson, eles pagam R\$1.500”, o que era uma miséria, mas a gente fez, decorou a peça em uma semana e fez. Só a embocadura, a dentadura, a prótese do Boca... Você falar com a prótese é uma máscara de teatro, tipo persona dos gregos. Deixa eu lembrar o que aconteceu na época e que me inspirava... Acho que foi o Nelson mesmo. Tem uns trechos do espetáculo no nosso site, www.teatroficina.com.br. Nosso site é muito bom, não estava nada planejado, mas acabou ficando muito bom, e já tem trechos do *Cacilda!*, de *Bacantes* e, em breve, também do *Ham-let*.

Fátima – Eu fui amiga do Luiz Antônio, trabalhamos juntos e eu gostaria de perguntar como você avalia a obra dele.

Nós éramos muito amigos. Nós temos 13 anos de diferença e ele não passou por umas coisas pesadas que eu tive que passar

em 68. A geração dele veio depois, uma geração completamente solta. Ele começou fazendo teatro em Araraquara, montou lá *A megera domada*, do Shakespeare, *Terror e miséria do Terceiro Reich*, do Brecht. Quando chegou no Oficina, montou num porãozinho uma peça linda dele, um musical de criança, *Cipriano Shantalã*, muito engraçado. Eu detesto teatro infantil (a Cacilda também não gostava), acho um terror, acho que teatro tem que ser para todo mundo, esse negócio de teatro para a terceira idade, teatro pra vesgo, teatro para gays... mas Luiz Antônio fez essa peça no porãozinho, e era uma obra-prima. Lá também ele montou *O casamento do pequeno burguês*, de Brecht e, quando o *Gracias Señor* foi proibido, ele subiu. *O casamento* foi um sucesso na Europa, correu a Alemanha toda, foi pra Itália. Luiz ficou um certo tempo no Oficina e depois foi pro Rio. Ele recebeu muita paulada quando montou *Sai de mim, tinhoso*, também do Brecht – o Sábato Magaldi disse que aquilo era uma exibição de monstros (porque tinha um ator anão, uma atriz gorda), que aquilo não era teatro. Luiz ficou desconcertado e resolveu ir pro Rio; começou a estudar teatro loucamente pra entender por que estava levando tanta porrada. Em seguida, montou *Titus Andronicus*, de Shakespeare, e caíram de pau nele de novo. Daí ele passou um período de muita desconfiança, só estudando. Daí vieram os espetáculos. Na *Ópera do malandro*, por exemplo, a idéia toda é dele, ele forneceu pro Chico todo o material, e o Chico escreveu. Ele traduziu John Gay, traduziu Brecht, leu tudo e, a partir dessas idéias todas, elaborou o projeto. O que eu não sabia era que a maior sofisticação dele era nos espetáculos das escolas, da CAL e da Uni-Rio: o dinheiro que ele ganhava nas produções do teatro comercial ele investia... Eu fui ver *Taniko*, que achei extraordinário, sete dias depois da morte dele. Quando ele morreu, foi consagrado pelo *Theatro Musical Brasileiro*, mas *Taniko* era tão bom, eu adoro a encenação dele... Tentei levar críticos, pessoas para ver e eles diziam que “essa coisa de ritual é domínio seu, Luiz Antônio é chanchada”... Não, *Taniko* é uma obra-prima de teatro ritual.

Eu não tinha noção de que ele tinha esta percepção do ritual. Todo dia 23, às 2:30h da tarde, eu faço alguma coisa, às vezes eu penso: hoje não vou fazer nada, mas sempre acontece alguma coisa extraordinária. Uma vez nós lemos *Para dar fim no juízo de Deus*, depois fizemos o *Taniko*, estreando no dia 23 às 2:30h. Eu devo muito a ele, ainda. Ele me inspira muito ainda. Tanto que eu queria fazer o *Ham-let* às 2:30h do dia 23 de dezembro, mas não vai dar porque a gente vai fazer a gravação dia 22 até de madrugada e aí fica muito sacrifício para os atores. Mas o teatro sempre lota, mesmo sendo às 2:30h, perto do Natal. A idéia de *Cacilda!* é dele e a peça é dedicada a ele. Talvez eu tenha muito mais influência do trabalho dele do que ele do meu. Ele deixou um acervo super interessante, que está jogado lá na Funarte. Eu estou doído para trazer da França minha sobrinha, Ana Helena Camargo de Staal, para organizar tanto o acervo do Oficina quanto o dele: eu acho muito importante abrir o trabalho dele, ele trabalhava muito, tinha cadernos de direção que são preciosos.

São Paulo, 10 de dezembro de 2001



Foto de Ale Neves.
Cacilda!, texto e direção de José Celso Martinez Corrêa, 1998. José Celso Martinez Corrêa.



Prefeitura
da Cidade **RIO**

Secretaria das Culturas **RIOARTE**

Teatro do 
pequeno Gesto
Companhia de repertório



9 771415 370001