

entrevista



O Sentido do Texto Entrevista Com a Atriz Helena Albergaria

POR ROBERTA CARBONE E IGOR BOLOGNA

Helena Albergaria iniciou seus estudos no Teatro Escola Macunaíma na década de 1980, se formou em Artes Cênicas na ECA/USP e trabalhou com grandes mestres do teatro nacional, como Gianfrancesco Guarnieri e Fernando Peixoto. Há quinze anos integra o elenco da Companhia do Latão, dirigida por Sérgio de Carvalho, e tem participado de filmes representativos internacionalmente do cinema brasileiro, como Trabalhar Cansa (2011), de Juliana Rojas e Marco Dutra, e Que Horas Ela Volta? (2015), de Anna Muylaert.

As primeiras experiências teatrais

Desde que eu me entendo por gente, eu queria fazer teatro. Quando eu era criança, meu pai e minha mãe tinham uma cultura forte de teatro. Meu pai é uma pessoa culta, com uma grande biblioteca em vários aspectos. O Sérgio de Carvalho, meu marido, sempre fala que a biblioteca de teatro do meu pai é a melhor que ele conhece. Meu pai cursava medicina, mas fez parte de um grupo formado pelo Anatol Rosenfeld com não atores, não profissionais de teatro. O Anatol, que foi um dos maiores gênios da crítica nacional e nem era brasileiro, formou esse grupo para debater teatro, em uma época em que as pessoas imaginavam que o teatro era uma arma de conscientização política. Meu pai fez parte desse grupo porque era do Partido Comunista e eles queriam que o PC tivesse uma célula teatral, como os católicos tinham na PUC. A juventude ligada à militância católica tinha montado *Morte e Vida Severina*, do João Cabral de Melo Neto. E meu pai procurou o Anatol para orientá-lo nesse sentido. E dessa orientação nasceu a primeira peça do TUSP, que foi *A Exceção e Regra*, do Bertolt Brecht. Por conta disso, meu pai tinha loucura por teatro e cinema. De criança, nós íamos aos sábados ao cinema e aos domingos ao teatro. Eu pegava minha irmã e meus primos e os dirigia, escrevia peças, era a atriz principal, figurinista, bilheteira. Eu cobrava ingresso e ainda cobrava autógrafa no final da sessão. Minha primeira peça, eu devia ter uns nove anos quando a escrevi. Era uma tragédia de denúncia social no Nordeste, com incesto. Imagine uma pitoca de nove anos! Eu fazia uma velha, que lutava contra a opressão na seca nordestina. Só que eu descobria que minha filha estava transando com o primo. Minha irmã fazia a minha filha, o meu primo fazia o primo, e a minha prima fazia a mãe do primo. Tinha esse conflito, eu matava o primo para impedir a relação de incesto, minha prima matava a minha irmã e nós nos matávamos. A minha segunda peça também tinha assassinato, mas era uma comédia. Eu tinha uns onze anos quando a escrevi. Eu também adaptei *Morte e Vida Severina* para o teatro. Minha avó morava no interior, em Duartina, e nós encenamos essa

peça na escadaria da igreja da cidade. Eram quatro pitocos se apresentando para a família, que eu obrigava a pagar ingresso. Na escola que eu estudava tinha teatro e a professora me adorava. Ela era uma pessoa muito fofa. Eu era como o seriado *Todo Mundo Odeia o Chris* na escola. Eu era muito *nerd*. Eu e a Alessandra Fernandez, que hoje também é atriz, nós éramos muito amigas e excluídas. Éramos o Cris e o Greg. Quem viu a série sabe do que eu estou falando. E nós começamos a fazer teatro e nos descobrimos. Depois procuramos o Macunaíma. Nos primeiros anos fizemos juntas, mas depois a Alessandra começou a fazer teatro no Colégio Santa Cruz e eu continuei no Macunaíma.

Os anos no Macunaíma

Entrei no Macunaíma com quatorze anos em um projeto de oficinas de improvisação e jogos teatrais inspirado na Viola Spolin. Naquela época o Macunaíma ficava na Alameda Eduardo Prado e o ambiente era muito bicho grilo. O curso acontecia uma vez por semana. Era tão legal, que eu acho que era no período da manhã, mas nós ficávamos até o começo da noite, sentados lá, pirando. Faziam parte desse projeto turmas de adolescentes e de adultos. E era uma experiência livre, que não necessariamente se mostrava o processo. Mas, todo final de semestre, tinha um encontro na USP e os professores que não tinham uma peça, às vezes, coordenavam uma dinâmica de improvisação na frente das outras turmas. Na época, se trabalhava muito com Brecht e foi quando eu comecei a ler suas peças. Com quinze anos, eu lia tudo dele, porque a Ingrid Koudela, que traduziu alguns dos seus textos, é quem coordenava esse estudo de Viola Spolin. E tinha vários professores que eram discípulos dela. Eu cheguei a conhecer o Silvio Zilber. As pessoas que frequentavam esse curso não necessariamente queriam ser profissionais. Na minha turma estavam a Laís Boldanski, que era ótima atriz, o Luis Felipe Gama, que é um super músico e fez algumas músicas para a Companhia do Latão, a Lara, que agora é psicanalista, mas era uma muito boa atriz e fez a peça *Um Vôo Sobre o Oceano*, também do Brecht, em outra turma. Nós primeiro



LENISE PINHEIRO

Auto dos Bons Tratos (2002), da Companhia do Latão.



LENISE PINHEIRO

O Mercado do Gozo (2003), da Companhia do Latão.



LENISE PINHEIRO

Equívocos Colecionados (2004), da Companhia do Latão.



LENISE PINHEIRO

Visões Siamesas (2004), da Companhia do Latão.

tivemos aula com o Eduardo Amos, que foi de um grupo de teatro de bonecos importante nos anos 1990, a companhia A Cidade Muda. Depois, no ano seguinte, quando eu já estava com quinze anos, tive um professor chamado Sérgio Correia, que eu acho que foi, dentro do teatro, a pessoa mais importante na minha formação. O Sérgio morreu jovem, mas é uma pessoa em que eu me inspiro muito. Eu dou aula hoje em dia e eu praticamente o imito, porque ele tinha muito amor pelo ofício e valorizava quem tinha mais dificuldade. Eu sempre tive facilidade e os professores me adoravam. Já o Sérgio, eu sentia que ele gostava de mim, porque ele era legal com todo mundo, mas parecia que ele gostava mesmo de quem lhe dava mais trabalho. Eu e os outros que tínhamos mais facilidade ficávamos revoltados, porque ele ficava empolgadíssimo com as cenas dos que não eram tão bons. E, por isso, ele é, para mim, um exemplo de professor. Ele ficava tão feliz com a conquista desses moleques, que a turma acabava tendo um desempenho muito bom como grupo. Tanto que eu só descobri que ele me achava boa, porque minha primeira peça foi ele quem dirigiu no Macunaíma, que foi *A Peça Didática de Baden-Baden Sobre o Acordo*, do Brecht. Na mesma época, fim dos anos 1980, tinha outra montagem do Brecht em cartaz, no Teatro Sérgio Cardoso, que era *Os Horácios e os Curiácios* e fez muito sucesso. E nós acabamos abrindo esse espetáculo com *Baden-Baden* no saguão do teatro. Essa foi a minha primeira peça. A minha segunda peça de teatro também foi o Sérgio Correia quem dirigiu. Ele era aluno de direção na ECA/USP e ele fez *Doroteia*, do Nelson Rodrigues. Para a minha surpresa, como eu achava que ele não ligava para mim, ele me chamou. A única aluna que ele chamou para montagens fora do Macunaíma fui eu. Eu pensei: “Nossa, ele gosta de mim, né?!” Na peça do Nelson, eu fazia uma personagem adolescente entre as solteironas horrorosas, a Das Dores. Foi a primeira vez em que eu pisei em um palco de verdade. Depois, a minha primeira peça profissional também está ligada ao Sérgio e, portanto, ao Macunaíma. O Gianfrancesco Guarnieri e o Fernando Peixoto estavam procurando uma atriz jovem para fazer

a mocinha de uma peça chamada *Ardente Paciência*, que é a história do filme *O Carteiro e o Poeta*, em que o Pablo Neruda é a personagem central. Eles foram ao Macunaíma e perguntaram para os professores se havia alguma atriz que pudesse fazer o papel e o Sérgio, também para a minha surpresa, me indicou. Eu tinha dezoito anos e recebia cachê, ganhava muito bem e me apresentava em um teatro profissional. A direção era do Fernando Peixoto e o Guarnieri era ator da montagem. Foi então que eu comecei a ganhar dinheiro com teatro e conheci dois gênios. O Guarnieri foi um dos maiores atores que eu já vi na vida. Nós caímos na estrada e apresentamos essa peça em vários lugares. Foi uma experiência completa.

Os ensaios de mesa com Guarnieri e Fernando Peixoto

Essa experiência com jogos teatrais e improvisação, com uma estrutura de trabalho improvisacional, sem a necessidade de se decorar um texto, foi muito importante para mim. Aliás, é muito importante no meu trabalho atual, dentro da Companhia do Latão, porque te faz ser dramaturga também. Quando você está improvisando, você está trabalhando na dramaturgia. Recentemente eu fiz dois filmes da Anna Muylaert, os dois últimos dela, *Que Horas Ela Volta?* e um filme que ainda está sendo editado e se chama *Mãe Só Tem Uma*. A Anna só trabalha com improvisação. E foi muito legal filmar desse jeito. Em cinema, eu nunca tinha trabalhado dessa forma, porque é muito difícil isso acontecer. Eu já tinha feito curtas-metragens assim, com o Luiz Cruz, que fez parte da Companhia do Latão, mas nunca tinha feito um longa desse jeito. Já o Guarnieri e o Fernando Peixoto trabalhavam de modo totalmente diverso, com leitura de mesa. Eu nunca tinha feito isso antes e achava incrível, porque o Guarnieri era muito bom em interpretar um texto. Depois disso, voltei a fazer leitura de mesa poucas vezes e acho que hoje quase ninguém faz. No Latão, às vezes, nós fazemos, mas muito pouco. É um modo muito interessante de análise. Nós ficamos, dos três meses de ensaio, um mês sentados em volta de uma mesa, lendo a peça. O Guarnieri ia



O Círculo de Giz Caucasiano (2006), da Companhia do Latão.

descobrir nuances do texto, mas sentado com a bunda na cadeira. Íamos lendo, discutindo e o Fernando Peixoto dando instruções. O Guarnieri mais ainda. Eles instruíam sobre intenções de fala e pensavam em questões bem concretas, como pausas. Mas era principalmente o sentido do texto que se discutia, a dialética do texto, quer dizer, se está dizendo uma coisa, mas se está pensando em outra. Está dizendo que se está feliz, mas na verdade está triste, coisas assim. E foi engraçado, porque eu vinha desse trabalho com improvisação e achei muito diferente de tudo que eu imaginava. Quando nós íamos para a cena, dava um choque, porque nós já tínhamos o texto decorado e uma série de músicas, quase como uma partitura vocal. Só que para fazer a cena nós tínhamos que alterar essa partitura, porque a realidade do corpo sentado em uma mesa é totalmente diferente da realidade de um corpo dançando. A minha personagem era bem mocinha e dançava, beijava, tinha cena de sexo. E tudo isso mudou quando foi para a ação. Teve

uma nova adaptação. Outra coisa que eu aprendi na marra, aprendi observando o Guarnieri, que era um gênio, foi a adaptar a peça para as mais diferentes realidades. Apresentamos essa peça no Guairão, em Curitiba, um teatro para mil pessoas, com fosso de orquestra e garagem para elefante. Mas apresentamos também em Gália, interior de São Paulo, em um auditório de colégio adaptado, para poucas pessoas. E assim foi. Foram dois anos viajando com a peça e a adaptando para as mais diferentes realidades. O que foi outro aprendizado. Nessa época, eu entrei em Artes Cênicas na ECA/USP. Mas primeiro entrei em Letras e fiz um ano de francês. Eu sempre adorei literatura e achava que eu queria fazer isso. Mas acabou sendo difícil para mim. Eu era muito tímida, acho que não sou mais, e tinha dificuldade em encontrar gente de teatro. Eu ia para a Letras, fazia a peça com o Guarnieri, mas eu não conhecia outras pessoas de teatro. Por isso, achei que era bom voltar a fazer uma escola de teatro e entrei na ECA. Logo depois, ainda na faculdade, eu entrei no CPTzinho,

do Antunes Filho. Essa foi uma experiência com muitos aprendizados, mas que também eram outros. Depois comecei a fazer, com a Joana Albuquerque, um infantil chamado *Lá na Casa do Chapéu*, uma adaptação de contos dos irmãos Grimm, que nós apresentamos no SESC Pompeia. Era uma livre adaptação de contos de fada em gramelô. Na época, eu fui assistir ao Niltinho Bicudo, que é um grande ator e muito bom diretor, e eu era louca para fazer umas peças curtas do Tennessee Williams. Mas, para isso, eu voltei a fazer ensaio de mesa, porque eu e o Niltinho não gostávamos das traduções que já existiam de suas peças. Tinha até traduções interessantes, que foram publicadas nos *Cadernos de Teatro*, pela Maria Clara Machado. Essas publicações são preciosidades, ainda mais para se completar acervos. Nós ficamos muito tempo, mais de um mês traduzindo *Fala Comigo Doce Como a Chuva* e *Essa Propriedade Está Condenada*, que não tinha tradução para o português. Começamos a procurar o melhor sentido para o texto e depois fomos para a cena. Fiquei dois anos nesse projeto e depois entrei para a Companhia do Latão.

O trabalho improvisacional da Companhia do Latão

Estou na Companhia do Latão há quinze anos, também fazendo trabalhos fora, mas em cinema. O Sérgio de Carvalho é o diretor do grupo e também meu amadíssimo marido. Isso exige de nós um malabarismo para que as coisas corram bem no trabalho e em casa. Mas vale muito a pena, pelo grau de identificação e admiração mútua que temos. Ele é o maior diretor que conheço. Muito inteligente, culto e sensível, chega a chorar em uma cena que ele já viu mil vezes, quando naquela noite específica tudo corre de um modo novo e sincero. Ele tem um grande talento como diretor e dramaturgo que escreve na sala de ensaio. Ele sabe ver as diferenças entre os atores, respeitá-las e explorar o melhor de cada um, sem tentar encaixar ator e texto em uma cena idealmente planejada, a despeito dos talentos reais e das condições de trabalho. A rotina no Latão é super intensa e, muitas vezes, nós, os atores, construímos o nosso próprio texto.



Ópera dos Vivos (2011), da Companhia do Latão.

“Eu não acho de maneira nenhuma antagônica a relação entre Brecht e Stanislávski. O antagonismo é colocado por falta de estudo.”

Eu adoro trabalhar com dramaturgia e tem muitas peças da companhia com cenas minhas. Mas, no caso, é uma dramaturgia ligada à sala de ensaio. O que torna a prática dentro do Latão muito rica. Um dia antes você fala: “Ah vamos fazer uma cena sobre *strippers* no centro de São Paulo.” Então você entrevista os respectivos profissionais no centro de São Paulo, lê coisas sobre, estuda, escreve uma cena e testa essa cena com os atores para ver se dá certo ou não. Às vezes, a cena é maravilhosa, mas não pode entrar naquela peça. Cenas escritas para uma peça de quatro anos atrás, que acabaram não entrando, entram em uma peça agora. Tem uma cena da minha vida pessoal, que eu sempre ficava tentando emplacar. Há quinze anos, eu tentava emplacar e nunca entrava. Mas, no *Patrão Cordial*, ela entrou. É uma cena baseada em fatos reais da minha família, em que uma mulher paga a sua empregada doméstica deixando as notas em cima de uma mesa. No fim do mês, a patroa punha vários bolos de notas em cima da cômoda e falava para a empregada pegar o que a consciência dela dissesse que ela merecia receber. Ela ia ao cinema e deixava a empregada à vontade para determinar o quanto ela achava que merecia daquelas notas. Ela sempre deixava um bolinho para não pegar tudo. Era a empregada da horrorosa da minha tia que sofria essa humilhação. Mas têm várias cenas que são resgatadas de processos anteriores. Assim também, o Martin Eikmeier, que é diretor musical do Latão, cria uma música linda, mas que não dá para aquela peça e entra em outra, um tempo depois. Quando nós trabalhamos com textos prontos no Latão, que

foi com *O Círculo de Giz Caucásiano*, do Brecht, e com *O Patrão Cordial*, baseado na peça *O Senhor Puntila e Seu Criado Matti*, também do Brecht, ainda assim nós trabalhamos com uma estrutura de improvisação. No *Patrão Cordial* nós adaptamos o texto do Brecht, mas *O Círculo de Giz* já foi uma montagem mais fiel à peça. O Sérgio de Carvalho quis fazer o processo de criação de *O Círculo de Giz* nos moldes do Stanislávski, com o estudo das ações físicas antecedendo o estudo do texto. Ele e a Dani, que era assistente de direção, tinham estudado muito bem o texto e, dos três meses de ensaio, eles conduziram um mês e meio só com improvisações. Quando nós pudemos ler o texto, que foi um mês e pouco antes da montagem, nós já tínhamos improvisado muitas daquelas cenas e já estávamos apropriados fisicamente delas, ao contrário do ensaio de mesa. Esse processo possibilitou uma aproximação física da realidade das personagens. Como nós não sabíamos o texto, o Sérgio dava a situação: “Olha, você está fugindo com o bebê e os soldados estão com uma lança e vão tentar te estuprar.” E, com essa instrução, nós improvisávamos. É o contrário do ensaio de mesa. Pode ser porque eu já estou mais velha, mas eu acho mais fácil esse método de apropriação do texto, quando se parte das ações. O Stanislávski descreve esse processo com a peça *Otelo*, do Shakespeare. Ele também é bem demonstrativo na análise de *O Inspetor Geral*, do Gógol. É curioso ler o que o Stanislávski escreveu sobre essas duas peças e o que seus autores escreveram sobre elas, tanto Shakespeare quanto Gógol. É muito rico esse estudo comparativo e bem parecido com o que fizemos em *O Círculo de Giz*. O processo de criação de *O Patrão Cordial* já foi mais híbrido. Nós lemos o texto, todos os atores, mas criávamos cenas que não existiam dentro da peça e a adaptávamos ao contexto caipira brasileiro. Por isso que, no *Patrão*, entrou essa história do pagamento da empregada, como



DIVULGAÇÃO

Trabalhar Cansa (2011), filme de Juliana Rojas e Marco Dutra.

também entraram várias histórias do interior de São Paulo, da minha família, da família do Sérgio. E nós trabalhamos principalmente as cenas que não estavam na peça. Uma delas é a cena do *strip-tease* da minha personagem, inspirada em uma canção do Cole Porter que a Marilyn Monroe canta, *My Heart Belongs to Daddy* (Meu Coração Pertence ao Papai). Eu e o Martin adaptamos o Cole Porter. A letra é maravilhosa, é como se a menina fosse uma propriedade do pai e ela flerta, flerta, flerta até o limite com os candidatos ao coração dela, mas na verdade ela pertence ao pai e é ele quem vai dar as cartas. Quando eu estava ouvindo a música da Marilyn, eu pensei: “Meu Deus, isso é a Eva do Brecht.” E lendo *O Senhor Puntilla*, eu saquei que ele se inspira e, às vezes, até copia a *Senhorita Júlia*, do Strindberg, quanto

a minha personagem. E eu também estudei o Strindberg. O Brecht recorta e cola algumas cenas da *Senhorita Júlia* em que também há esse jogo de sedução da patroa que se apaixona pelo empregado. Na nossa adaptação do *Patrão Cordial*, a personagem acabou sendo mais histérica e sexualmente reprimida, com ênfase no estrago psicológico que uma pessoa como aquela, um patrão alcoolizado, que tem dupla personalidade, causa, não só nos empregados, mas em toda a estrutura ao seu redor, como na filha, que é como uma propriedade dele. Na peça, o pai negocia o casamento da filha como uma possibilidade de ascensão social dele. Ela é uma moeda de troca entre as outras que ele tem. Assim como ele tem uma vaca, uma porca, ele tem a filha.



O Patrão Cordial (2012), da Companhia do Latão.

A dialética do realismo: Aproximações entre Brecht e Stanislávski

Desde que eu entrei no Latão, exatamente em 2001, o Sérgio de Carvalho tem estudado Stanislávski. Eu estudava já há mais tempo. O Stanislávski tem sido a base do nosso trabalho de improvisação e de ator. Ele é um grande gênio que sistematizou o modo de representação realista e dialético. Dialético não porque ele era marxista, mas dialético porque ele era um grande observador da realidade e a realidade é dialética. Pode haver pessoas que sejam marxistas, mas não dialéticas. É um erro, eu acho, uma pessoa ser marxista e não ser dialética. Ela está entrando em uma contradição grave, mas existe. Porém, se uma pessoa é realista, não tem como ela não ser dialética. Se o autor ou, no caso do

Stanislávski, o diretor é realista, necessariamente ele será dialético. É só qualquer pessoa que estiver lendo isso contar uma história de família, fazer um exercício de observação da realidade na rua, que irá encontrar dialética em todos os lugares. Mendigos que são soberbos e se acham reis, pessoas moralistas que, na verdade, são moralmente condenáveis. Na vida, você tem exemplos o tempo inteiro disso. Por isso que o Stanislávski é uma grande ferramenta nossa de trabalho. O Brecht, que é marxista e dialético, entra como ferramenta de dramaturgia e como modo de ver o mundo. O que o Brecht faz, que é genial, é pura lição de marxismo dialético. Ele insere historicamente as questões que vão ser discutidas dentro da peça e é essa a vontade dele de estranhar. Tudo o que, para você, for natural,

estranhe, se pergunte por que isso acontece. E isso é o princípio do pensamento científico, que ele tanto amava. Como se inventa a teoria da gravidade? Aquela lenda de que o Newton estava embaixo de uma macieira, caiu uma maçã na cabeça dele e ele se perguntou por quê. Se você pensar bem, é exatamente o princípio do pensamento do Brecht. Maçãs a vida inteira caíram, coisas caíram a vida inteira, só que teve alguém que se perguntou: “Por quê?” É esse o princípio de todas as cenas do Brecht: “Por que isto está acontecendo assim e não assado?” Eu não acho de maneira nenhuma antagônica a relação entre Brecht e Stanislávski. O antagonismo é colocado por falta de estudo. Tem um texto do Brecht que eu acho lindo, que faz parte de uma coletânea chamada *Teatro Dialético*, em que ele refuta o fato das pessoas dizerem que ele é contra a emoção. Ele fala: “Espero que alguém me prove que eu tenha escrito, algum dia, que eu era contra a emoção. Para mim, a emoção deve elevar a razão à altura que a razão desconhece, assim como a razão deve iluminar a emoção em lugares que ela não conhece.” É lindo esse texto e eu praticamente o sei de cor. Razão e emoção têm que estar em relação dialética, se complementando, assim é na vida. Por que, quando as pessoas vão fazer uma cena, elas tendem a facilitar tudo? Elas eliminam totalmente as forças contrárias e optam por um só caminho. E nós sabemos que, na vida, não existe isso. Nós somos uma coisa e outra ao mesmo tempo. Isso, todas as personagens do Brecht e todas as boas personagens realistas são. Um autor que eu amo e que não era de jeito nenhum marxista, mas era politizado por ser um grande observador da realidade é o Tennessee Williams; assim como também o diretor de cinema americano John Cassavetes. São artistas de pura dialética, realistas, que estão sempre do lado dos socialmente excluídos, pobres, pessoas que sofrem com preconceito de gênero. E nem é por

“Eu acho que certa desvalorização do texto tem a ver com uma escalada galopante do narcisismo.”

um discurso ideológico, é por eles serem grandes observadores da vida. Enquanto que, às vezes, autores de esquerda não tem essa visão dialética, apesar de serem de esquerda. Eles acabam criando uma personagem do povo, oprimida, mas muito positiva: ela é boa, vai ser vitoriosa e o opressor é ruim. Além de ele ser o opressor, ele também tem um caráter ruim. Acabam sendo visões muito moralistas das personagens e pouco históricas. A cena acaba simplificando problema que ela quer apontar. E isso gera uma passividade, pois tanto é fácil fazer a cena, como é fácil assisti-la e também se esquecer dela. Quando uma cena é complexa, nós ficamos matutando sobre ela. Às vezes, nós nem gostamos muito na hora em que a assistimos, mas depois ficamos pensando na cena e isso vira um pensamento que não se esgota. Uma cena complexa também não nos permite ser taxativos, porque ela é difícil de resolver, de julgar. Mas eu acho que as pessoas tendem a resolver muito facilmente os problemas. É lindo pensar em resolver problemas, mas é muito bonito deixar um problema a mostra. Para dar um exemplo, a Companhia do Latão esteve recentemente em um encontro de pessoas que fazem cultura de esquerda e as meninas afrodescendentes apresentaram uma cena em que mostravam o orgulho do cabelo crespo delas, da beleza afro delas. Era uma cena de celebração, como se fosse fácil essa aceitação. Eu falei: “Gente, é muito mais importante mostrar onde você teve dificuldade e como você lutou contra ela, do que mostrar a vitória”. A vitória é um lugar em que você tem pouco a aprender, mas com a derrota, com a tentativa, você tem muito a aprender. Você ganha

um pouquinho, perde de novo e assim é a vida. Você vai avançando e recuando.

A desvalorização do texto nos tempos atuais

Eu fui fazer teatro para ser outra pessoa. Desde criança, minha piração era ser diferente de mim mesma, me livrar de mim. Eu ficava observando as pessoas na rua e queria imitá-las, ser como elas. E eu acho que texto te permite isso, te dá a possibilidade de ser outro, te obriga a ser outro. Se você o desconsidera, o máximo que você pode chegar é em você mesmo. Por exemplo, muitos atores gostam de colocar cacos em personagem. Eu, depois que fecho um texto, não ponho mais nada, a não ser que aconteça uma desgraça em cena, um lustre caia e eu precise improvisar alguma coisa. Mesmo tendo sido você que criou o papel, ele é fruto de um acordo que você chegou com o dramaturgo, com o diretor e com o resto do elenco. Eu acho que muitos atores, para se sentirem confortáveis no papel, querem que a personagem se pareça com eles e começam a imprimir um jeitinho simpático nela. E porque os atores preferem morrer a serem antipatizados pelo público. Eu acho também que certa desvalorização do texto tem a ver com uma escalada galopante do narcisismo. Tem um documentário muito interessante sobre isso, que o Martin Scorsese fez para a HBO sobre uma intelectual nova-iorquina chamada Fran Lebowitz. Ela está falando a uma plateia de cinco mil alunos e intelectuais em Nova Iorque e eles perguntam a ela: "Qual o problema da atualidade?" E ela responde para cinco mil nova-iorquinos prepotentes: "O problema é a autoestima de vocês. Vocês se acham importantes. Alguém disse que vocês são o máximo e vocês acreditaram nisso. Eu, quando era jovem, para escrever um texto, me matava de estudar. Eu ficava ouvindo as pessoas mais

velhas, mais inteligentes a minha volta e ficava calada até emitir uma opinião que valesse a pena. Vocês falam sobre tudo, sobre o que vocês acham. Vocês publicam livros, vocês escrevem sobre o que vocês comem, sobre como vocês transam. Não interessa. Nada do que vocês fazem interessa." Se a pessoa levar isso em consideração, ela vai pensar cinco vezes antes de abrir a boca e, talvez, vá ter vontade de fazer um texto de Shakespeare, porque talvez ele tenha escrito melhor do que ela sobre as misérias humanas. Tem uma história que eu amo do Pablo Picasso. Os seus alunos chegavam loucos para desenhar pirações e ele os obrigava, exaustivamente, a desenhar uma vaca perfeita. Ele dizia: "Só quando você souber desenhar uma vaca perfeita, você vai poder fazer a sua vaca. Mas a sua vaca, é só depois de você saber desenhar uma vaca." Eu acho que isso tem a ver com esse desuso do texto, com o narcisismo e a falta de estudo. Porque para desenhar uma vaca, você tem que estudar e, para fazer a sua vaca, você não precisa fazer nada, é só começar a pirar. O Picasso desenhava a vaca mais louca que existia, mas ele certamente passou pela etapa de desenhar uma vaca perfeita. Eu me lembro que, quando entrei na ECA, o Jean-Claude Bernardet estava sofrendo um protesto dos estudantes de cinema. O Jean-Claude é um artista de vanguarda, as produções dele são desconstruídas, nada realistas, mas ele estava obrigando os alunos a fazer cinema realista, com começo, meio e fim, e os alunos enlouqueceram de ódio dele. Ele falava que eles precisavam saber contar uma história antes de querer não contar. Fazer uma linda cena não linear é muito difícil, tanto que são poucas as lindas. Têm performances lindas, coisas não lineares maravilhosas, mas aposto que são feitas por pessoas que sabem muito bem fazer uma coisa linear.



PAULINA

Que Horas Ela Volta? (2015), filme de Anna Muylaert.