

A black and white close-up photograph of a woman's face. She has dark hair pulled back, and her right hand is resting against her cheek and chin. Her expression is contemplative, with a slight smile. The lighting is dramatic, highlighting the texture of her skin and the intensity of her gaze.

COLEÇÃO APLAUSO PERFIL

A DEFESA DO MISTÉRIO

NEUSA BARBOSA

FERNANDA MONTENEGRO

imprensa oficial

Fernanda Montenegro

A Defesa do Mistério

Fernanda Montenegro

A Defesa do Mistério

Neusa Barbosa

| imprensaoficial

São Paulo, 2009



Governador José Serra

imprensa**o**ficial Imprensa Oficial do Estado de São Paulo
Diretor-presidente Hubert Alquéres

Coleção Aplauso
Coordenador Geral Rubens Ewald Filho

Apresentação

Segundo o catalão Gaudí, *Não se deve erguer monumentos aos artistas porque eles já o fizeram com suas obras*. De fato, muitos artistas são imortalizados e reverenciados diariamente por meio de suas obras eternas.

Mas como reconhecer o trabalho de artistas geniais de outrora, que para exercer seu ofício muniram-se simplesmente de suas próprias emoções, de seu próprio corpo? Como manter vivo o nome daqueles que se dedicaram à mais volátil das artes, escrevendo, dirigindo e interpretando obras-primas, que têm a efêmera duração de um ato?

Mesmo artistas da TV pós-videoteipe seguem esquecidos, quando os registros de seu trabalho ou se perderam ou são muitas vezes inacessíveis ao grande público.

A *Coleção Aplauso*, de iniciativa da Imprensa Oficial, pretende resgatar um pouco da memória de figuras do Teatro, TV e Cinema que tiveram participação na história recente do País, tanto dentro quanto fora de cena.

Ao contar suas histórias pessoais, esses artistas dão-nos a conhecer o meio em que vivia toda

uma classe que representa a consciência crítica da sociedade. Suas histórias tratam do contexto social no qual estavam inseridos e seu inevitável reflexo na arte. Falam do seu engajamento político em épocas adversas à livre expressão e as conseqüências disso em suas próprias vidas e no destino da nação.

Paralelamente, as histórias de seus familiares se entrelaçam, quase que invariavelmente, à saga dos milhares de imigrantes do começo do século passado no Brasil, vindos das mais variadas origens. Enfim, o mosaico formado pelos depoimentos compõe um quadro que reflete a identidade e a imagem nacional, bem como o processo político e cultural pelo qual passou o país nas últimas décadas.

Ao perpetuar a voz daqueles que já foram a própria voz da sociedade, a *Coleção Aplauso* cumpre um dever de gratidão a esses grandes símbolos da cultura nacional. Publicar suas histórias e personagens, trazendo-os de volta à cena, também cumpre função social, pois garante a preservação de parte de uma memória artística genuinamente brasileira, e constitui mais que justa homenagem àqueles que merecem ser aplaudidos de pé.

José Serra

Governador do Estado de São Paulo

Coleção Aplauso

O que lembro, tenho.
Guimarães Rosa

A *Coleção Aplauso*, concebida pela Imprensa Oficial, visa resgatar a memória da cultura nacional, biografando atores, atrizes e diretores que compõem a cena brasileira nas áreas de cinema, teatro e televisão. Foram selecionados escritores com largo currículo em jornalismo cultural para esse trabalho em que a história cênica e audiovisual brasileiras vem sendo reconstituída de maneira singular. Em entrevistas e encontros sucessivos estreita-se o contato entre biógrafos e biografados. Arquivos de documentos e imagens são pesquisados, e o universo que se constitui a partir do cotidiano e do fazer dessas personalidades permite reconstruir sua trajetória.

A decisão sobre o depoimento de cada um na primeira pessoa mantém o aspecto de tradição oral dos relatos, tornando o texto coloquial, como se o biografado falasse diretamente ao leitor.

Um aspecto importante da *Coleção* é que os resultados obtidos ultrapassam simples registros biográficos, revelando ao leitor facetas que também caracterizam o artista e seu ofício. Biógrafo e biografado se colocaram em reflexões que se estenderam sobre a formação intelectual e ideológica do artista, contextualizada na história brasileira.

São inúmeros os artistas a apontar o importante papel que tiveram os livros e a leitura em sua vida, deixando transparecer a firmeza do pensamento crítico ou denunciando preconceitos seculares que atrasaram e continuam atrasando nosso país. Muitos mostraram a importância para a sua formação terem atuado tanto no teatro quanto no cinema e na televisão, adquirindo, linguagens diferenciadas – analisando-as com suas particularidades.

Muitos títulos exploram o universo íntimo e psicológico do artista, revelando as circunstâncias que o conduziram à arte, como se abrigasse em si mesmo desde sempre, a complexidade dos personagens.

São livros que, além de atrair o grande público, interessarão igualmente aos estudiosos das artes cênicas, pois na *Coleção Aplauso* foi discutido o processo de criação que concerne ao teatro, ao cinema e à televisão. Foram abordadas a construção dos personagens, a análise, a história, a importância e a atualidade de alguns deles. Também foram examinados o relacionamento dos artistas com seus pares e diretores, os processos e as possibilidades de correção de erros no exercício do teatro e do cinema, a diferença entre esses veículos e a expressão de suas linguagens.

Se algum fator específico conduziu ao sucesso da *Coleção Aplauso* – e merece ser destacado

–, é o interesse do leitor brasileiro em conhecer o percurso cultural de seu país.

À Imprensa Oficial e sua equipe coube reunir um bom time de jornalistas, organizar com eficácia a pesquisa documental e iconográfica e contar com a disposição e o empenho dos artistas, diretores, dramaturgos e roteiristas. Com a *Coleção* em curso, configurada e com identidade consolidada, constatamos que os sortilégios que envolvem palco, cenas, coxias, sets de filmagem, textos, imagens e palavras conjugados, e todos esses seres especiais – que neste universo transitam, transmutam e vivem – também nos tomaram e sensibilizaram.

É esse material cultural e de reflexão que pode ser agora compartilhado com os leitores de todo o Brasil.

Hubert Alquéres

Diretor-presidente

Imprensa Oficial do Estado de São Paulo

Introdução

Num país tantas vezes abalado pela descrença e pela decepção, Fernanda Montenegro, que em princípio é apenas uma atriz – embora de primeira grandeza – tornou-se uma espécie de patrimônio ético. Ainda que não o reivindique, o que só lhe aumenta a legitimidade, Fernanda transformou-se, nessas suas quase seis décadas de carreira e oitenta anos de vida num valor absoluto, uma medida pela qual se avaliam os demais intérpretes do Brasil e por isso paira acima de quaisquer modismos e reviravoltas da arte e da política.

11

Na pátria do futebol, ela forjou para si, incansavelmente autodidata, um outro parâmetro de excelência – e por esse motivo é que se voltam para ela os olhos do público, nas muitas vezes em que a auto-estima nacional precisa de reforço para a confirmação da idéia de que há, sim, algumas coisas que deram certo no Brasil. Fernanda é um inequívoco caso de sucesso, e isso numa profissão tantas vezes abalada por suas próprias incertezas e por vaidades às vezes tão vãs quanto a busca da celebridade a qualquer preço. Nessas horas, Fernanda surge sempre como contraponto, como um tesouro do Brasil e, o que é melhor: não corre o risco de ser dilapidado.

Sobre Fernanda, sempre há um universo a dizer. Ter tanto a falar sobre ela é, por paradoxo, o que torna mais difícil afirmar qualquer coisa, por tudo o que já foi e é dito e escrito, em jornais, revistas, rádios e televisões. Ainda assim, livros sobre a nossa atriz maior são surpreendentemente escassos. Já se passaram 19 anos da publicação de sua única biografia – *O Exercício da Paixão*, da jornalista Lúcia Rito –, tornando essencial a atualização de uma história de vida que não cessa de percorrer novas direções.

12

Neste livro, Fernanda fala de si num depoimento feito em primeira pessoa, que permitirá aos leitores perceberem como as melhores definições sobre seu trabalho vêm dela mesma. Um depoimento construído por uma memória impecável, lucidez constante, ética profissional que a leva sempre a compartilhar as próprias conquistas com os colegas e um inatacável orgulho profissional, tudo isso embalado numa voz de expressiva densidade poética.

Era preciso atualizar este registro da trajetória de Fernanda, tarefa cuja dificuldade é motivo de celebração. Felizmente, ela pertence a uma geração de intérpretes que, para o bem da cultura nacional, não cogita a palavra *aposentadoria*. No momento em que este livro estava sendo finalizado – após um processo que se prolongou por

mais de quatro anos, por causa da agenda frenética da atriz – ela se lançava a um novo desafio: o de estrelar seu primeiro filme internacional: *O Amor nos Tempos do Cólera*, adaptação do livro homônimo do escritor colombiano e Prêmio Nobel Gabriel García Márquez. Trata-se de uma produção inglesa dirigida por Mike Newell, filmada na Colômbia e falada em inglês. Um desafio, aliás, que foi o complemento de uma trajetória que começa com *Central do Brasil*, de Walter Salles, filme vencedor do Urso de Ouro e do Urso de Prata (de melhor atriz) no Festival de Berlim em 1998, que colocou Fernanda no mapa das atrizes indicadas ao Oscar. A primeira e por enquanto a única brasileira, aliás, a ter essa distinção – cuja pompa e circunstância ela examina neste livro com um lúcido senso de humor.

13

A trajetória vencedora desta *atriz carioca*, como ela mesma gosta de se definir, começou em Campinho, subúrbio do Rio de Janeiro onde, no dia 16 de outubro de 1929, nasceu Arlette Pinheiro Esteves da Silva. Mais tarde, numa daquelas noites quentes e repletas de conversas de quintal do subúrbio carioca, surgiu o sonho que levou a mocinha de 15 anos a vencer a timidez e participar de um concurso que a conduziu à Rádio MEC (Ministério da Educação e Cultura). Essa, que era a rádio cultural por excelência do País,

foi a sua primeira e autêntica universidade. Ali, aproveitando uma farta biblioteca e discoteca, aprendeu música, literatura e locução, modulando a voz que o Brasil reconhece e deixando definitivamente, e por opção própria, de ser Arlette para tornar-se Fernanda – ainda sem saber que o destino a levaria ao encontro de outro Fernando, que foi seu marido por 55 anos.

14

O teatro que é seu sangue e sua religião, começou antes de tudo, na infância, no fundo de uma pequena paróquia, numa apresentação da peça *Os Dois Sargentos*, quando ela tinha apenas 8 anos. Um acaso que se tornaria deflagrador dessa carreira exemplarmente construída nos teatros pioneiros da incipiente televisão brasileira. Ali se interpretava de Pirandello a Shakespeare, nos horários nobres hoje ocupados pelas novelas – e principalmente nos palcos de algumas das companhias de repertório responsáveis pelo excepcional salto de qualidade do panorama teatral dos anos 50. Foi nessa época que se criou um jeito brasileiro de fazer teatro, que bebia na fonte da melhor dramaturgia universal e nacional, como o TBC, a Companhia Maria Della Costa, o Arena e, mais tarde, o Teatro dos Sete. Esta última, a companhia singular que reuniu, ao lado da própria Fernanda, os talentos do cenógrafo e diretor Gianni Ratto, dos atores Sérgio Britto,

Ítalo Rossi e do ator e diretor Fernando Torres na montagem de espetáculos marcantes, a partir de *O Mambembe*, de Artur Azevedo, em 1959 – quando 83 atores no palco viram-se aplaudidos por uma platéia de 3 mil pessoas.

Todo esse momento de intensa criatividade do teatro brasileiro foi cortado pela ditadura militar instalada no Brasil em 1964 – e não é por outro motivo que Fernanda tantas vezes deixa de falar de arte para ocupar-se da política. De nenhuma outra arte foi tão inimigo o regime fardado, quanto do teatro. Primeiro com a censura, como sempre arbitrária, de textos e peças – como *Calabar*, de Chico Buarque de Hollanda e Ruy Guerra; *Trivial Simple*, de Nelson Xavier; e tantas outras. Depois vieram ameaças à integridade física de atores e diretores. A própria Fernanda foi alvo, com Fernando Torres, de um atentado, quando um tiro atravessou a janela de um apartamento, pertencente ao amigo e diretor Celso Nunes, num período em que o casal vivia em São Paulo, em 1979. Nesses momentos de paranóia total, viram-se mesmo obrigados a representar suas peças com todas as luzes do teatro acesas para que o espetáculo não parasse. Na vida de Fernanda, o espetáculo sempre continuou – ao lado de colegas artistas como Flávio Rangel, Gianfrancesco Guarnieri, Augusto

Boal, Antunes Filho e Millôr Fernandes, e tantos outros que compartilharam a árdua experiência de resistir aos anos de chumbo.

Das três áreas em que atua, o cinema foi a mais tardia na vida da atriz. Depois de recusar, por compromissos teatrais, a chance de estrelar *Terra em Transe*, de Glauber Rocha – no papel que ficou para Glauce Rocha – ela estreou numa produção que para muitos de seus integrantes era também a primeira, ou quase isso: *A Falecida* (1965), sob a sombra protetora do amigo Nelson Rodrigues, autor da peça original, numa adaptação dirigida por Leon Hirszman, o mesmo diretor com quem faria o luminoso *Eles Não Usam Black-Tie*.

16

Neste livro, ela conta a origem da inspiração para a cena de catação de feijão, ao lado de Guarnieri, que figura sempre entre as mais antológicas seqüências da história do cinema brasileiro.

Ao introduzir este relato, que não é uma autobiografia pois a isso Fernanda não se dispõe – mesmo que suas cartas a políticos (no final deste volume), demonstrem que verve literária para isso não lhe falta – é tão difícil quanto fundamental, procurar escapar à redundância e ao deslumbramento, armadilhas quando se procura algo novo a acrescentar a seu respeito. Uma sábia unanimidade nacional, fazendo vênias a Nelson Rodrigues, um

dos autores capitulares de Fernanda, para quem ele escreveu *Beijo no Asfalto* (1961) e *Toda Nudez Será Castigada* (que a atriz não pôde interpretar na época, por causa de uma de suas duas gestações de risco, no caso, a de Fernandinha, em 1966).

É preciso procurar ao menos ser justa com essa atriz que já deu tanto ao seu público, nos seus 59 anos de teatro e TV, com mais de 200 teleteatros, 57 peças, 20 novelas, 16 filmes, e que ainda muito mais dará. Certamente, eu gostaria de ter tido muito mais conversas com ela, ao vivo e por telefone – a que também tivemos de recorrer, para resolver as dúvidas desta edição. Sendo assim, este relato não é mesmo um *tudo o que você queria saber sobre Fernanda*, porque certamente já estará desatualizado ao ser lançado, por causa dessa sua bendita e incansável vitalidade.

Ainda assim, nessa curta convivência que tivemos, cabe um último comentário: Fernanda é tudo o que diz e também o que não diz. Sendo uma pessoa tão pública, ela consegue guardar em torno de si um espaço de discrição e reserva que não há como nem porquê procurar romper. Há uma camada de mistério em torno dela, que, como definiu o cineasta norte-americano Samuel Fuller, em sua saborosa autobiografia (*A Third Face: My Tale of Writing, Fighting and Filmmaking*) é aquela *terceira face* que todos temos.

Ou seja, aquela que só nós mesmos vemos. Há que ter respeito pelo mistério dessa atriz, porque é dele que se alimenta esse *sangue que não se repetirá jamais*, na definição da poeta Cecília Meirelles, que a própria Fernanda escolheu como seu lema de vida.

Neusa Barbosa



Os avós maternos de Fernanda, Maria Pinna Nieddu e Pedro Nieddu, Rio de Janeiro, 1906

Capítulo I

Uma Família de Imigrantes

No fim do século 19, minha família se deslocou da Europa para cá. Meu pai era filho de portugueses, minha mãe de italianos. Os dois vieram de famílias de aldeões desses países. Meu bisavô português imigrou mas não veio nas condições em que a minha família materna veio. A parte materna veio da Sardenha, com um contrato de imigrantes. Chegaram em 1897. Não foram para São Paulo, como ia a maioria naquela época. Os 900 imigrantes desse navio seguiram para Minas. A triagem deles foi em Juiz de Fora. Foram 33 ou 34 dias de viagem – num navio caindo aos pedaços, as mulheres de um lado, os homens do outro, muita doença, muita separação, muito desespero porque todo dia aquele navio quase ia para o fundo. Era quase um navio negreiro. A gente está cansado de ver isto em filme. Só que ali não era filme, era realidade. Quando chegaram ao porto, no Rio de Janeiro, nuns vagões enormes de transportar gado, aquelas 900 pessoas entraram e seguiram para Juiz de Fora e de lá foram espalhadas pelas fazendas de café de Minas Gerais.

Na aldeia, lá na Sardenha, eles eram organizados. Meu bisavô era pastor de ovelhas, de cabras, os

filhos homens pastoreavam com ele. A família vivia numa casa própria, de pedra, de aldeia, mas, tinha uma vida sustentada. Houve uma grande propaganda para *fazer a América*, toda a América. O contingente do Brasil assinava um contrato de dois anos. Diziam a eles que havia ouro, pedras preciosas nas ruas daqui. Na verdade, ficaram perdidos nas fazendas, fugindo e sofrendo até que pararam numa fazenda em Passagem de Mariana. Foi aí que minha avó reencontrou meu avô, que tinha vindo no mesmo navio que ela. Eles se tinham visto no navio, mas estavam cada um de um lado. Casaram-se em Mariana e lá viveram alguns anos. Os homens da minha família materna trabalharam nas minas de ouro de Morro Velho. Nessa altura, o Rio de Janeiro estava sendo reconstruído, remodelado. Meu avô não era camponês de profissão, era estucador, trabalhava em pedra. Então, ele veio para o Rio nesse contingente de mão-de-obra especializada, na esperança de melhores dias. O Rio se modernizava.

Meu avô trabalhou três anos no Teatro Municipal como estucador. Morreu moço, com 33 anos, tuberculoso, naturalmente. Minha avó teve 9 filhos. Sobraram duas filhas, minha mãe e minha tia. A minha família materna enfrentou sempre condições muito difíceis de sobrevivência. E o lado do meu pai também não teve nenhuma

facilidade. O meu bisavô paterno, que era português, ficou viúvo com quatro filhas. Uma delas ficou em Portugal e as outras vieram com ele para o Brasil. Já tinham parentes morando na Ilha do Governador. Eram chacareiros.

A minha origem, então, é rural. Isso eu acho que é um traço importante de eu falar porque molda um caráter, molda uma desconfiança social porque nada lhe vem fácil. Porque se sabe e se aprendeu que a vida é dura. Essas sagas, contadas em família, tornam tudo espantosamente milagroso aos ouvidos de uma criança. Eu convivi intensamente com a minha avó materna. Chamava-se Maria. Fui sua grande companheira e ela a minha, até meus 12 anos. Ela fazia questão de contar e recontar tudo o que eles tinham passado. Hoje eu sei que ela fazia isso para eu guardar na memória o que foi a vinda deles para o Brasil. A primeira geração de imigrantes quer logo ter uma identidade, quer logo ter raízes. A primeira geração já nasceu brasileira, com amor ao Brasil. Não tinha terra igual ao Brasil, apesar de todas as dificuldades. Às vezes a dureza da vida dá a você um orgulho, uma espinha, uma distinção, por incrível que pareça. Não há nada mais parecido com um rei do que um bom camponês. O que fica no meio é que é esquisito. A burguesia é que é esquisita. Muito esquisita.

É preciso entender o núcleo dos imigrantes. Os imigrantes, quando chegam, não vivem sozinhos. Eles não têm força sozinhos, ninguém sobrevive sozinho na imigração. Sempre se deslocaram em conjunto, em famílias. Eu fui a primeira neta. E minha mãe e meu pai permitiram que eu vivesse mais com a minha avó do que com eles. Logo minha mãe teve um outro filho, que era um menino. Faleceu com menos de um ano. Depois, teve duas meninas. Minha mãe já tinha duas meninas, minha avó não tinha mais menina nenhuma. Portanto, eu permaneci com meus avós. Mas, nós vivíamos sempre juntos, meus avós e meus pais. Minha avó, quando viúva, casou de novo, com outro italiano. Fui uma criança muito grudada a uma pessoa muito mais velha mas que era uma espécie de ponte de grandes viagens no imaginário. Ela contava todas as histórias da carochinha, de santos do Novo Testamento, todas as histórias da terra dela, todos os fatos ligados à vida da família. Era um manancial de histórias. Não existia televisão. A conversa nas casas, nos quintais dos subúrbios, era uma coisa muito comum. Acho que no Brasil inteiro. Um clima muito quente. Havia os terrenos com suas árvores, com seus luars, com o calor enorme do Rio de Janeiro. Enfim, havia essa força que vem do subúrbio do Rio, uma cultura lírica. Criativa.



A mãe e o pai de Fernanda, Carmen e Victorino, 1928



Fernanda aos 3 anos

Capítulo II

A Infância no Subúrbio

Nesse subúrbio do Rio, que na época era um subúrbio mais rural, lá pelos idos da segunda década do século 20, vivíamos entre muitas chácaras, muito terreno com pomar, hortas, com seus bichos, suas galinhas, suas cabras. Sempre tivemos muito bicho em casa, passarinho, cabra, porco, galinha, peru, pombo.

Fui uma menina criada em terrenos grandes. Sou de 1929. Minha família estava se adaptando à cidade mas, na verdade, com uma cultura muito ligada ainda a uma vida do interior. Também nesse ambiente suburbano viveu minha avó portuguesa, que ficou viúva aos 22 anos com filhos. Ela pôs os quatro em colégio de órfãos. Não havia outra saída. Vivia de fazer bandeiras e envelopes. Meu pai ficou 12 anos em colégio interno, de onde saiu com o 2º grau e, pelos bons professores que teve, preparado para ser modelador mecânico. Meu pai aprendeu escultura, fundição, marcenaria, desenho industrial. Quando saiu do colégio, aos 19 anos, tinha formação escolar e profissional, pronto para atender a uma era industrial que se iniciava no Brasil. Um operário especializado. Imediatamente conseguiu



Fernanda, aos 5 anos, com a irmã Aída, de 3 anos

emprego, na Light, onde ficou a vida inteira. Ele era um artesão. Um artista.

Se eu tenho alguma arte em mim, ela veio do meu pai.

O que ele fazia era regido pela idéia de que *tudo tem sua arte*. Ele não dizia arte, dizia ciência: "*Tudo na vida, minha filha, tem uma ciência*". O que hoje eu traduzo: *Tudo na vida é uma arte*. Bom seria se tudo o que se fizesse na vida fosse mesmo com o aprimoramento daquela ciência. Então, daquele início de camponeses, partimos para o proletariado urbano mas sob a liderança doméstica de uma mulher, minha mãe, uma mulher muito aplicada. Uma mulher que era ao mesmo tempo medrosa, dependente e muito corajosa. Uma loba romana junto às filhas.

27

Nossa casa sempre foi organizada, bem administrada por minha mãe. O único provedor era meu pai. Tínhamos uma mesa farta. Tínhamos a dignidade de um chefe de família que tem uma profissão, que tem um ofício. Vivíamos sob o preceito de que quem não tem um ofício não tem dignidade, não tem cara, não tem cidadania. Isso eu aprendi dentro da minha casa. Naturalmente, isso valia para os homens. Às mulheres cabia a domesticidade, a administração da casa, mas não menos qualificada. Companheiras e poderosas.

Num determinado momento viemos para mais perto do centro: São Cristóvão. Meu pai trabalhava no setor onde até hoje estão os gasômetros. Na época, eram oficinas industriais da Light. Com a guerra, as peças que antes vinham da Europa já não vinham mais. Diante dos ingleses ou de quem estivesse lá, meu pai era a pessoa que resolvia os desenhos industriais e muitas e muitas peças, mesmo depois da guerra, deixaram de vir da Europa porque já tinha alguém aqui, naquele setor, com a capacidade de reproduzi-las em madeira para servir de modelo para a fundição.

28

Somos três mulheres. Sou a mais velha. Infelizmente perdi uma irmã, muito querida. Minha mãe e meu pai já morreram, meus avós já morreram. Então na verdade o que eu tenho agora são meus filhos, meus netos, minha irmã Aida e sobrinhos. As três irmãs sempre se ampararam pela vida, sempre muito unidas. A morte de minha irmã Áurea nos deixou soltas no espaço, o passado desagregado, pulverizado apesar de tantas lembranças calorosas.

Capítulo III

Descobrimo o Mundo, Entre a Escola e a Rádio MEC

Fiz meu primário entre Jacarepaguá e São Cristóvão, num colégio que ainda existe na entrada da Quinta da Boa Vista. Também a Quinta da Boa Vista na época não era essa coisa abandonada e descuidada que é hoje. Tinha um grande museu, que funcionava. O Rio de Janeiro tinha menos habitantes, era ainda uma vida mais calma, apesar de ser a capital da República.

Quando terminei o primário, que era de cinco anos, entrei para um ginásio e fiquei um mês. Não tive condições de acompanhar a mudança, fiquei totalmente perturbada por ter tantos professores – eu sempre havia tido apenas uma professora – e tantas matérias que vieram. Eu me senti sufocada. Fiquei em pânico com a mudança. E meus pais tiveram o bom senso de não me forçar: *Muito bem, se você não está dando conta, vamos procurar outra saída*. Então eu fui para o Berlitz, fazer um curso de secretariado, de quatro anos, compreendendo correspondência comercial em português, inglês e francês, estenografia e datilografia. Isso foi entre meus 13 e 17 anos.

Nesse período, ouvi uma chamada para um curso de radialistas na Rádio do Ministério da Educação e Cultura, que era a rádio cultural por excelência do País – não tão longe da sua inauguração feita por Roquete Pinto, que era um educador ligado ao ministro da Educação, Gustavo Capanema, condutor de toda aquela estrutura governamental do tempo do Getúlio Vargas. Na verdade, toda a estrutura cultural do País foi criada nessa época por aquela frente toda que servia ao gabinete do Capanema. Eu ouvia muito a Rádio MEC porque se escutava ópera em casa. Eu tinha um ouvido musical sensível que me fazia ouvir a Rádio MEC.

30

Fui à rádio em 1945, eu tinha 15 anos, e me inscrevi corajosamente, porque eu sempre fui muito tímida. Era um curso para jovens radialistas que compreendia português, interpretação, declamação e, de acordo com o material que fôssemos usando no trabalho, haveria toda uma assessoria de informação cultural sobre os temas sobre os quais iríamos trabalhar. Imagine isso hoje em dia, um curso com todo esse nível de aprendizado. Hoje parece uma coisa do outro mundo. Fui até a rádio, li um poema, fui para casa e achei que ia dar em nada. Dois meses depois me chamaram e eu fui admitida.

Nessa altura eu estava no Berlitz e freqüentava o curso da rádio. Passei, então, a fazer parte do



elenco de colaboradores da *Rádio Teatro da Mocidade*, cuja programação eram peças, biografias de grandes músicos, adaptações de romances, de contos e demais atividades culturais.

Nessa mesma época, comecei a fazer o curso de madureza, o *artigo 91*, à noite, para poder completar o ginásio, cujo exame era prestado no Colégio Pedro II.

Então, nessa faixa de 13 a 17, 18 anos, eu me dediquei de manhã ao Berlitz, de tarde à Rádio Ministério e à noite ao ginásio. Quando cheguei aos meus 18 anos, o próprio Berlitz me convidou para lecionar português para estrangeiros. Prestei meu exame de madureza no Pedro II e continuei na Rádio MEC, onde fiquei 10 anos. Eu participava também como locutora. Apresentávamos uma programação musical, a grande literatura brasileira, os grandes documentos do Brasil. À parte, você tinha também a melhor discoteca que se pudesse imaginar, naquela época, no País. Havia uma biblioteca. Passei também a redigir. Tive um programa chamado *Passeio Literário*, em que adaptei durante anos muito da literatura universal e brasileira: Machado de Assis, Graciliano Ramos, Lima Barreto, Mário de Andrade, José de Alencar e tantos outros, além de informações literárias e culturais. Trabalhava com muita felicidade. Tinha também uma parte

de programação infantil que era produzida pela escritora e musicista Geny Marcondes. Havia ainda uma programação folclórica. A Orquestra Afro-Brasileira também tocava lá. Enfim, era uma rádio fora de série e eu fui me formando ali dentro. Foi a universidade que eu não fiz de forma acadêmica.

Foi também na Rádio MEC que mudei meu nome. No começo, eu era Arlette Pinheiro. A partir do terceiro ano na Rádio, comecei a escrever. Adaptar programas culturais. Passei a escrever como Fernanda Montenegro. Para mim, era um nome que tinha um certo humor dentro dele. Tinha alguma semelhança com *Conde de Monte Cristo*. E também havia um médico da família, que eu não conheci, do tempo da minha avó, o dr. Montenegro, que curava tudo e tanto que era como um santo. Toda minha vida eu ouvi: *Ah, se o dr. Montenegro estivesse aqui...* Montenegro, Monte Cristo... E Fernanda era um nome também *à la século 19*. Fernanda, Efigênia, Clotilde, Eugênia, Gabriela, Eduarda. São nomes de uma época. E todo mundo começou a me chamar de Fernanda. Depois aconteceu, por acaso, de me casar com um Fernando. Ele descobriu no meio do caminho que eu não era Fernanda, que eu era Arlette. Mas ele nunca teve como me chamar de Arlette. Só minha mãe e minhas irmãs

me chamavam assim. Nem meus filhos. Eles me chamam de *minha mãe*. Fernanda Montenegro é um nome enorme. Só para pôr esse nome todo numa entrada de teatro, haja letra. Agora não tem mais jeito.

Capítulo IV

Primeiro Encontro com o Teatro e a Televisão

Em 1950 fiz a minha primeira experiência no teatro. Na verdade, foi a terceira experiência. Para contar isso, eu tenho de voltar atrás. Porque a minha estréia no palco foi com 8 anos, lá no meu subúrbio, lá na paróquia que eu freqüentava, onde havia um teatrinho e onde, de vez em quando, eram apresentados aqueles dramalhões portugueses. Fiz minha estréia num dramalhão chamado *Os Dois Sargentos*. Eu interpretava um dos sargentos quando menino. Nem sei mais como era a história. Só sei que a minha participação foi nessa igreja com seu teatrinho lá nos fundos. Eu lembro que a iluminação cênica tinha um tom rosa e que, quando entrei em cena, eu levitei, parecia que não estava no chão. Não me lembro se foi mais de uma apresentação. Acho que foi uma vez só, porque fiquei com vontade de fazer tudo de novo. Tinha 8 anos.

Oito anos depois, apareceu uma nova chance. Nessa época, eu já convivia com diversos estudantes que freqüentavam a universidade, com gente do Teatro do Estudante (do Paschoal Carlos Magno), e do Teatro Universitário. Eu tinha

dois colegas no MEC que estavam terminando o curso de Direito na faculdade que funcionava ao lado da Rádio, também ali no campo de Santana: Magalhães Graça e Nely Rodrigues.

Na montagem desse espetáculo estudantil, *Nossa Natacha*, de Cassona, faltava preencher um personagem de menos importância e lá fui eu, mesmo não sendo estudante de Direito. Tinha, então, 16 anos. Foi uma única apresentação.

36

Naquela época era comum os formandos todos de uma faculdade, no encerramento do curso, apresentarem um espetáculo – isso também acho que não existe mais. Era como uma festa de despedida. A minha colega, Nely Rodrigues, – ela se casou mais tarde com o Raul Roulien e se afastou do teatro –, foi que me deu uma grande mão. Era uma moça muito bonita, muito senhora de si, de boa formação cultural. E ela acalmava minha mãe. Porque ter uma filha numa rádio oficial minha mãe e meu pai já estavam conformados. Mas teatro? Grande susto. Portanto, teatro não. Devo dizer que havia uma vivência cultural muito grande entre muitos da nossa geração: livros, música, artes plásticas, museus, espetáculos. Também já estava ganhando minha independência dentro do que eu queria. Continuei na rádio.

Em 1950 formou-se novamente uma companhia produzida por uma educadora: Maria Jacinta, também uma autora de teatro. Uma intelectual. Foi ela quem provocou na Dulcina de Moraes toda uma mudança de repertório. Em 1940, ela tinha produzido esse espetáculo chamado *Altitude 3.200*, de Julien Luchaire, com 12 ou 13 personagens. Nessa montagem de 1940, surgiram duas atrizes que se destacaram: Zezé Pimentel, que sumiu, não seguiu carreira, e ninguém menos que Cacilda Becker. Dez anos depois, o papel pequeno, que Cacilda fez em 40, eu fiz em 50. Nessa época, Cacilda já era um nome importante. Diziam: *Ah, esse papelzinho foi Cacilda quem fez...* No meu papelzinho, eu fui muito bem tratada pela crítica. Mas a peça foi um fracasso. Durou 8 dias. Fomos todos para casa. Então, para a minha família, tinha acabado aquela perigosa bobagem. Uma filha sair toda noite, nos fins de semana não estar em casa. O que é isto? Isto está fora do previsto, dos conceitos da família. Isto não é pra você, isto não é para nós. Que mundo é esse?

A televisão começou, no Rio de Janeiro, em fins de 1950. Com o sucessinho que fiz, tive um convite para fazer um esquete na televisão a convite de Jaci Campos, que era um dos diretores, ator saído do Teatro do Estudante, do Paschoal Carlos Magno. Jaci dividia a direção do teleteatro com um ator veterano, chamado Olavo de Barros,

que mantinha ainda um leve sotaque português, tinha sido galã da companhia do Leopoldo Fróes nos anos 20. Na Rádio Tupi, era diretor e rádio-ator famoso e respeitado. O teleteatro se iniciava na TV. Isso no início de 1951. A programação de dramaturgia compreendia uma retrospectiva do teatro brasileiro e do teatro universal.

Foram dois anos de trabalho de pesquisa autodidata, sobre autores clássicos e modernos. Um trabalho sério sob a direção artística de um outro diretor: Chianca de Garcia. Já havia nessa época uma crise econômica na TV Tupi.

38

Em 1952, eu reapareci no teatro – depois de dois anos em televisão – ao lado de Lucília Peres, que foi uma grande atriz do teatro brasileiro, mulher de Leopoldo Fróes. Foi a grande criadora de *A Dama das Camélias*. Era uma senhora nessa época, ainda muito bonita, mas já com 70 e tantos anos. A peça chamava-se *Loucuras do Imperador*, de Paulo Magalhães. Foi dirigida pelo próprio autor.

Quero lembrar que a estréia da peça que me trouxe para a TV em 1950 teve a direção de dona Ester Leão, atriz portuguesa que teve no Brasil algum nome e que a partir de um momento se dedicou mais à direção e preparação vocal, inclusive atendeu a muitos políticos, entre eles, Carlos Lacerda.



As Alegres Canções nas Montanhas (ou Altitude 3.200), 1950, com Magalhães Graça e Ariston (sentados), Walter Amendola, Jorge Cherques e Fernando Torres (à esquerda), Kleber Macedo, Beatriz Segall, Sara Darttos, Fernanda, Nicette Bruno e Margarida Rey (à direita)

Esses profissionais nem se chamavam diretores, se chamavam ensaiadores. Eles distribuíam a gente em cena. Você decorava, ou não, porque tinha ponto. Ensaiaava a distribuição em cena, para um não esbarrar no outro, uma luz geral. Tinha de falar alto, porque o público tinha que ouvir sem sofrimento. Hoje, eu acho que tudo vale a pena, tudo no fundo serve de experiência.

40

Na época, geralmente os atores principais ficavam no centro do palco. Mas até por influência de Dulcina isso já não acontecia tanto nos anos 40. Havia uma disciplina, uma hierarquia muito grande. Dulcina, a quem admiro profundamente e que eu considero a mulher mais importante do nosso teatro no século 20, foi realmente a nossa primeira atriz moderna. Eu vi o teatro da Cinelândia. Eu vi Procópio Ferreira, eu vi Cazarré, eu vi Alda Garrido, eu vi muito a Dulcina, Bibi Ferreira (ela é mais velha que eu uns 7 anos, mas, para mim, era um referencial). E muito Teatro de Revista da Praça Tiradentes.

Essa foi a minha escola, a escola do ator com verve, jogando com criatividade, malícia e inteligência cênica, o sangue correndo nas veias. E também o ator da diversão, sem preconceito. Sei muito bem o que eram as comédias da Cinelândia. O ator central no meio do palco. Ninguém passa na frente. Ele é quem divide a cena, mas com uma presença louca, um jogo muito popular.

Capítulo V

Entre o Teleteatro e a Locução

Então, voltando aos anos 50, eu fui para a televisão fazer um esquete. E fui contratada por dois anos. A proposta da TV (eu ainda estava na Rádio MEC) me levou culturalmente para uma formação teatral. Começamos a TV no Brasil com muito teleteatro. Criou-se na TV Tupi do Rio de Janeiro um ciclo de teatro brasileiro e um ciclo de teatro universal, no início de 1951. Durante dois anos nós tivemos de *Antígona* a Pirandello, de *Anchieta* a *Silveira Sampaio*, Nelson Rodrigues. Cronologicamente, fizemos os gregos, os latinos, os renascentistas, os românticos, os realistas, os expressionistas, percorrendo a história do teatro até meados do século 20. Era um teleteatro por semana. Numa semana era teatro universal, na outra era teatro brasileiro.

41

Na TV Tupi, ao diretor Olavo de Barros se juntou o Chianca de Garcia – um diretor de teatro e cinema português. Veio para cá fazer cinema e acabou dirigindo revistas na Praça Tiradentes e os grandes shows dos cassinos. Os cassinos foram fechados em 1945. Então todo aquele contingente – que também é uma coisa pela qual passei e da qual muito me orgulho – que estava nos cassinos, veio para a Praça Tiradentes. A Praça então se enrique-



ceu com isso. E vieram também para a televisão. Era outro mercado de trabalho que se abria.

Muitos saíram da Praça Tiradentes ou da Cinelândia ou do Teatro do Estudante e se juntaram na televisão. Atores de formação superior (os do Paschoal eram todos estudantes de alguma faculdade ou até já formados), os comediantes da Cinelândia, os comediantes da Praça Tiradentes, atores do grupo *Os Comediantes*, isso tudo junto, participando. Era uma geração com diversas experiências se juntando aos muitos jovens, mais as vedetes da Praça Tiradentes, aos comicos, aos que vieram do rádio. Aquilo tudo era um caldeirão, sobre o qual se precisa escrever. Precisa-se levantar culturalmente esse período. Foi um tempo muito rico, porque não é apenas um grupo que veio só do rádio (como aconteceu em São Paulo). A TV Tupi do Rio era um caldeirão de influências e de programação, extremamente rico. E também de troca de experiências. Eu trabalhei com *Otelo*, com *Chocolate*, com *Colé*, isso lá naqueles primórdios. Era fascinante.

43

Como eu tinha uma organização didatizada por fazer todos aqueles personagens no teleteatro, comecei a formar uma pequena biblioteca minha. Comecei fazendo *Antígona*. Então, vamos pegar a tragédia grega. E fui organizando meu aprendizado de dramaturgia. Ainda tenho alguns livros

que ficaram dessa época: Plauto, Terêncio, Autos Medievais, etc. No fim de dois anos, eu tinha uma biblioteca básica mas essencial. Continuei recebendo a formação dada pela vivência na rádio MEC como também esse tipo de aprendizado na TV pioneira. Permaneci ligada à Rádio MEC, adaptando textos, até 1954, já morando em São Paulo. Juntando rádio e TV, fui me entrosando na literatura dramática, e aprendendo meu ofício. Por onde a vida foi me levando, eu fui me formando. Assim, durante 10 anos eu ouvi falar de autores, trabalhei com autores, adaptei autores, informei sobre autores. Tudo isso foi me dando alguma base intelectual. O grande pensamento cultural europeu chegava ao Brasil nessa época. No teatro também: Comédie Française, Barrault, Villar, o Piccolo Teatro de Milão, Planchon, Vittorio Gassman. Fernando e eu lançamos na Rádio MEC *Falando de Cinema*. Portanto, também a cultura cinematográfica não nos escapava. Sem esquecer a vivência musical da própria Rádio MEC.

Eu tive esse empurrão via rádio e via esses dois primeiros anos de televisão, dos meus 15 aos 22 anos, 7 anos, portanto. Durante anos apresentei a Orquestra Sinfônica – no Cine Rex (um cinema grande no centro da cidade, ainda está lá, eu acho). O maestro Eleazar de Carvalho regia a Sinfônica do Rio de Janeiro, que era a grande sinfônica da época, juntamente com alguns re-





A Mulher sem Nome, Elizabeth, teleteatro na TV Tupi, 1960, com Berta Zettel e Rubens de Falco

gentes que tinham por causa da Guerra, fugido da Europa para cá. Durante anos, aos domingos se transmitia *Música para a Juventude* e eu era a locutora. Meu domingo tinha duas coisas sagradas: uma era irradiar a Sinfônica pela rádio MEC, a outra era um programa chamado *Douce France*, que também durou anos.

Ainda na Rádio MEC, um programa que me marcou muito e me abriu os olhos para uma outra percepção sobre a arte de representar foram os ciclos de aulas para altos estudos de piano da Magdalena Tagliaferro, também retransmitidos pela rádio do Ministério da Cultura. Eu era a locutora do programa. Acompanhei as aulas de Magdalena Tagliaferro, ensinando a formandos esses altos estudos de interpretação, que para mim foram uma janela fantástica, mesmo sem saber uma nota musical. Ela ensinava sobre as sonoridades das diversas escolas, das diversas estéticas que se sucederam na história da música, o clássico, o romântico, o impressionismo, o expressionismo, a mudança das tonalidades na música, os modernos, os contemporâneos, o sentido das frases musicais, os andamentos. *Vejam a importância deste sentimento de rejeição nesta frase musical; Vejam a aceitação deste amor nesta outra frase entre este diálogo em contraponto.* Era um mundo de sensibilização que se



Madame Clessy, de Vestido de Noiva, de Nelson Rodrigues



O Anjo de Pedra, de Tennessee Williams, teleteatro TV Tupi Rio, anos 60, com Sérgio Britto

abria para mim. A música abre mais porque ela entra por processos não-verbais.

Eu comecei a educar minha voz na rádio. Limpar os *Ss* mas não sibilá-los demais, nem chiá-los como carioca ou pernambucano ou santista. O *R* nosso é muito gutural, na maior parte do país. Anos depois, fiz um novo trabalho vocal com a Maria José de Carvalho, lá em São Paulo. Trabalhei também com a Glorinha Beutenmüller, no Rio. Mas não se





Teleteatros TV Tupi: com Sérgio Britto (à esquerda), em A Dama do Cachorrinho, de Tchecov, 1963; e em Antígona, de Anouilh (acima), 1959

trata só de um estudo técnico. Cada um de nós vai criando a sua sonoridade. Cada ator tem a sua musicalidade. Tem a sua maneira de encarar o problema vocal. Cada um com as suas possibilidades respiratórias, de arcada dentária, tudo isso influi.



Com Fernando Torres, recém-casados, Rio, 1953

Capítulo VI

Namoro, Casamento e o Primeiro Prêmio

Eu via o Fernando Torres de vez em quando. Mas não sabia que a vida ia nos unir. Em 1950, no espetáculo *Alegres Canções nas Montanhas* ou *Altitude 3.200*, na produção de Maria Jacinta, conheci Fernando mais de perto. Eu trabalhava na rádio, trabalhava no teatro, trabalhava na televisão, só trabalhava! Ainda tinha o Berlitz. Eram os felizes anos da minha vida porque eu sempre fui uma pessoa com muita energia. Embora muito tímida, tinha uma horinha em que eu punha o cotovelo, punha o dedo, punha o pé e ia. A minha participação na peça era nada, era uma cena. Os grandes papéis eram de Nicette Bruno, Margarida Rey, Beatriz Segall. O meu era um papelzinho ali no canto. Mas eu fui achada no papelzinho!

53

E foi esse convite para a televisão que deu à minha família o tempo para se acertar, para se acostumar com a minha profissão de atriz. Não era todas as noites, era de dia, de noite era só uma vez por semana, na hora do programa. E nem na minha casa havia televisão. Naquela época, a gente fazia programas para ninguém, porque quase ninguém tinha aparelho de televisão em casa.



Está lá Fora o Inspetor, de Priestley, com João Villaret e Samaritana Santos

Fernando e eu começamos a namorar, casamos em 1953.

Em 1952, eu voltei para o teatro, fazendo parte da companhia do Barreto Pinto, um deputado. Esse político tirou umas fotos de cueca e por isso foi posto para fora do Congresso. E também assinou a extinção do Partido Comunista. Mas ele gostava muito de teatro e tinha loucura pelo João Villaret, um grande ator português. Villaret foi o responsável pela descoberta, no Brasil, da moderna poesia portuguesa. Aqui ninguém sabia bem quem eram Fernando Pessoa, Antero de Quental, Antonio Boto, José Régio. Ninguém sabia dessa geração extraordinária de poetas portugueses. Ele veio ao Brasil fazer recitais de poesia. E se transformou num extraordinário sucesso. Isso foi de 1948 a 1952.

55

Em 1952, Barreto Pinto criou uma companhia para trazer o Villaret ao Brasil para representar *Está Lá Fora o Inspetor*, de Priestley. Na época, havia uma lei que obrigava toda companhia nova a estrear com peça nacional. Isso era lei, lei nacional. Então o Villaret não podia vir e estrear, sem antes mostrar uma peça brasileira. Depois sim podia lançar o espetáculo dele. Então, a peça brasileira acabou sendo a do Paulo Magalhães, *Loucuras do Imperador*, uma peça muito ruim. Era a história de uma mocinha mineira, brasileira, pura, santa,

assim sinhazinha, chamada Rosinha. Numa das tantas viagens de Pedro I por Minas, ele se encantou por Rosinha e quer levá-la para a Corte, para ser amante dele. E naturalmente que Rosinha resiste, de todas as maneiras, ao Pedro I, que era o Lousadinho quem fazia o papel. A minha personagem era inquebrantável. Ela tinha um discurso romântico, bem aquela coisa de teatro antigão. Ela vinha para o prosclênio e fazia um discurso de como era digno ser uma mãe brasileira em Minas Gerais. Mais patriota impossível.

56

Eu sei que com esse papel eu ganhei prêmio de revelação. E foi um sucesso esse bagulho todo. Em seguida fizemos *Está Lá Fora um Inspetor*, do Priestley. Foram seis meses no teatro. Tinha que voltar para a televisão. Mas aí já estava para casar com Fernando. Começou uma crise terrível das Emissoras Associadas. Eu pedi para sair. O Fernando largou a Escola de Medicina. Passou um período na Panair até que Jorge Dória, nosso grande e querido amigo, ator da companhia da Eva Tudor na época, o chamou. Nós estávamos noivos. Naquele tempo se noivava. Ele viajou com a companhia da Eva e eu fui para os Artistas Unidos, com Madame Henriette Morineau. Uma grande mestra.

Na volta dele, casamos, em 1953. Fernando ainda ficou um período com a Eva. Depois ele

Com Fernando Torres, Henriette Morineau e João Ceschiatti, em Belo Horizonte 1953, durante temporada da Companhia Morineau



veio para a companhia da Morineau. O Teatro Copacabana pegou fogo. Daí começamos a viajar com a Morineau. Até que fomos parar em São Paulo, em 1954.



Com a Companhia Maria Della Costa, em Curitiba, 1954, com Fabio Sabag, Sérgio Britto, Wanda Kosmo, Monah Delacy, Milton Moraes e Gianni Ratto.

Capítulo VII

Uma Guinada na Carreira, em São Paulo

Em São Paulo, o TBC tinha uma estrutura cultural e empresarial jamais vista no teatro brasileiro. Tinha diretores europeus, uma estética de ambição europeia na sua proposta cênica e resultados artísticos notáveis. Dentro da efervescência cultural extraordinária de São Paulo, a Maria Della Costa e o Sandro Polônio tinham acabado de construir um teatro. Com grande sacrifício. Foram à Europa e trouxeram Gianni Ratto, que era um cenógrafo renomado, já com 10 anos de trabalho no Piccolo Teatro. O Ratto veio para essa experiência na América do Sul como diretor artístico da Companhia Maria Della Costa e do Sandro Polônio. E foram ver a Companhia da Morineau. Estavam formando elenco. E convidaram a mim e Fernando para fazermos parte do elenco do Teatro Maria Della Costa.

Nessa época, pensávamos até em sair do teatro. Tínhamos possibilidades de ir para a BBC de Londres, com convite para a Radiodifusão Francesa, pelas ligações que nós tínhamos. Havia programas em português para o Brasil. Poderíamos então estudar teatro na Europa. Muitos da minha geração fizeram estudos lá fora. E a Morineau nos deu um grande conselho: *Se vocês quiserem passear,*

vocês vão. Mas se forem para estudar teatro, vocês vão fazer uma grande bobagem. Vocês não vão ficar lá. Vão voltar para esta cultura aqui, uma língua com outra musicalidade. Vocês vão estudar textos numa visão extremamente ligada àquela realidade. Ela dizia também: Se vocês repararem, quem vai lá e faz cursos, quando volta, não sabe se está falando francês, se está falando inglês, fica no meio. Vai ter que ter uma readaptação e isso leva tempo e desgasta.

Ficamos no Brasil. Mudamos para São Paulo de 1954 até início de 1959. E foi maravilhoso porque fizemos parte daquela estrutura teatral de São Paulo, aquela estrutura artisticamente ambiciosa de companhia. O trabalho com Gianni Ratto foi intelectual, artístico, fundamental para dar uma verticalidade no chamado ofício. Porque não era só fazer, não era só decorar, entrar em cena e ter uma certa energia. E se deu certo, ótimo, se não deu certo, não tem importância. Não. Teatro é algo culturalmente chave na cultura do Ocidente. O Ocidente nasceu no teatro. Esquece-se isso mas essa é a verdade. E foi a nossa ligação com Gianni Ratto e com a generosidade de Maria Della Costa, que é um ser humano de se botar no colo e levar no coração, que permitiu que eu tivesse vez de me apresentar como uma jovem atriz, não apenas com jeito de atriz, mas com identificação profissional, uma identificação de ofício.

Isso me foi dado por Gianni Ratto, um homem de teatro, com sólida estrutura cultural, com absoluta vivência cênica. E também com uma visão muito mais ampla do que é ser um artista de palco.

Desde a minha estréia em dezembro de 1950, só recebi um texto inteiro na Companhia da Maria Della Costa. Até aí, você recebia a última fala do colega e depois a sua. E alguns ainda usavam ponto, até meados de 1950. Muito poucos. Já na Companhia da Maria Della Costa, começamos a pensar, com Ratto e Sérgio Britto, se algum dia, meu Deus, seria um milagre se nós pudéssemos ter uma companhia. Sabe esses sonhos loucos de um dia topar com um diamante? Mas vamos sonhar. E Sérgio Britto, grande amigo-irmão, é outra pessoa chave na minha vida.

A vida teatral em São Paulo fervilhava. Muitas companhias de teatro, de cinema, de dança, movimento de artes plásticas, editoras. O TBC era uma central empresarial. Tinha sede e diretores esperando a sua oportunidade de encenar praticamente o que quisessem. Um grande e numeroso elenco, dimensionado sobre duas atrizes: Cacilda Becker e Cleyde Yaconis. Quem chegasse ou quem saísse, passava pelo crivo da Cacilda, em primeiro lugar. Acho que isso com todo o direito. Porque se o TBC teve uma razão de ser, foi para dar conta do destino dessa grande atriz, que ia morrer tão

jovem. No dia em que a Cacilda morreu, acabou o TBC. Ele foi feito com ela, por ela e para ela. Ela era uma diva absoluta, no melhor sentido da palavra, inclusive dentro de uma visão extremamente romântica. Até pela figura dela. Um ser luminoso, uma força encantatória em cena.

Minhas influências

Como atriz, eu me formei vendo o teatro carioca, mas me estruturei nos cinco anos em que vivemos em São Paulo. Dulcina de Moraes, para mim, como personalidade no teatro, é a pessoa que mais fez por nós no século que passou. Ela desde cedo fez a sua companhia, no início só de peças nacionais. Ela abrazeirou a prosódia nos palcos do Brasil, porque o sotaque *nobre* era português. Ela tirou o ponto. Construiu cenários. Tirou os telões pintados. Teve um repertório extremamente qualificado. Ela acabou com a *carteirinha de prostituta* das atrizes e conseguiu o dia de descanso obrigatório. Ela patrocinava inúmeros concursos de peças para descobrir atores e autores. Muitos autores e atores nasceram aí. Dirigia muito e dirigia bem. Uma coisa que Dulcina também introduziu, antes de Ziembinski, foi uma iluminação dramática, não aquela luz geral; havia uma sofisticação de iluminação nos espetáculos de Dulcina. Quando ficou mais idosa, ela fundou uma escola de teatro.

Chamou o que havia de melhor em termos de professores, para o corpo docente da sua Fundação no Rio de Janeiro. Depois foi para Brasília, onde criou uma Escola de Artes. Fez o seu teatro. E morreu muito velhinha e muito pobrezinha, sem nada, absolutamente sem nada. E o que é mais grave: esquecida. Uma mulher da importância dela.

Do ponto de vista de visão cultural, educacional, social mesmo, a Dulcina teve uma presença única no nosso teatro. Era conhecida no Brasil inteiro numa época em que não existia televisão. Era Dulcina de um lado e Procópio Ferreira do outro. E ambos esquecidos atualmente como se nunca tivessem tido um lugar dentro da história do teatro no Brasil.

63

Outra mulher de grande importância na minha formação foi Henriette Morineau, grande atriz e grande mestra. Trabalhei com ela por dois anos, que foram para mim uma escola prática de disciplina, caráter, respeito absoluto à nossa profissão. E lembro também Bibi Ferreira. Descobri Bibi no fim dos anos 30, pela rádio, e não perdia seus espetáculos, quer dramáticos, cômicos ou revistas.

Dos anos 90 para cá, tem-se escrito muitos livros, principalmente em São Paulo, sobre determi-

nados grupos e artistas. Na maior parte desses livros, fica a impressão de que o teatro brasileiro começou a partir do final dos anos 40 com o TBC. Na verdade, sempre existiu muito teatro, excelente teatro no Brasil desde o século 18. Todo gênero de teatro. No Brasil e no Rio de Janeiro, como capital, há 200 anos existe teatro. Isso sem lembrar o teatro de catequese dos jesuítas. Pode-se contar a história deste país por meio de seus grupos de teatro, de seus atores, de suas atrizes, de seus autores.

Capítulo VIII

A Experiência no TBC

Ficamos na companhia da Maria por dois anos. Já se conversava sobre o sonho de se ter uma companhia. Os sonhadores eram Ratto, Sérgio Britto, Fernando e eu. Hoje em dia eu entendo Sandro Polônio. Ele tinha uma companhia enorme, que precisava manter a qualquer custo. Inclusive com remontagens. Ele não tinha fortuna para jogar ali, como Franco Zampari, dono do TBC e da Vera Cruz. Mas a gente quando é jovem ignora esses fenômenos. A gente quer o impossível. Hoje, se eu tenho que pedir desculpas a alguém na minha profissão é não ter, naquela época, percebido a luta do Sandro para manter aquele teatro, para manter o elenco dele. E, pela formação que ele tinha, também a profunda necessidade de fazer grandes textos. Ele não era barato. Nem ele nem Maria eram baratos. Mas nós estávamos querendo outra coisa.

Estávamos começando, estávamos querendo liberdade para criar. Nós temos que cumprir as glórias ou os fracassos da vida... Quando a gente é jovem, quer caminhar. Jamais para trás. As remontagens interessam ao produtor. Aconteceu, então, um convite do TBC pro Gianni Ratto. Aí nós fomos. O Gianni Ratto nos levou, o Fernando, eu e Sérgio

pro TBC. Acho que já tinham saído Tônia Carrero, Adolfo Celi e Paulo Autran, Margarida Rey.

O TBC estava à procura de um diretor artístico. Na mesma época, Maurice Vaneau veio com o teatro belga, trazendo um espetáculo arrebatador que foi o *Barrabás*.

Nesse tempo havia uma forte presença internacional no panorama do teatro pois muitas companhias estrangeiras nos visitavam. Foi uma época extraordinária. Isso acabou. Até o *Actors' Studio* veio aqui. Hoje tudo secou. Não se vive mais a importância do teatro como já vimos acontecer. Os grandes empresários internacionais acreditavam no poder das nossas platéias. Inclusive para a cultura do teatro brasileiro, era extraordinária essa troca. Era.

66

Aí, o Ratto entrou no TBC com esse grupo e o Vaneau passou a ser o novo diretor artístico. Vaneau chegou e não tomou conhecimento daquelas figuras que estavam no TBC desde 1948. Foi buscar o que seria a minha geração. Fomos e somos uma geração de grande força, criatividade e fome de realização: Fregolente, Mauro Mendonça, Milton Morais, Nathalia Timberg, Sérgio Britto, Ítalo Rossi, Glauce Rocha, Tereza Rachel e mais alguns atores de São Paulo, saídos da escola do Alfredo Mesquita e mais gente de

quem não lembro agora. Foi essa gente que o Vaneau encaminhou para o TBC.

Entrou muito sangue novo ali e naturalmente foi um susto geral para aqueles fundadores que lá estavam desde 1948. O terreno estava todo ocupado. Tudo estruturado, sacramentado. O grupo da Cacilda também estava se preparando para sair. O TBC tinha uma filial no Rio de Janeiro. Começamos a ensaiar *Crime e Castigo*, de Dostoiévsky, adaptação de Gaston Baty. Essa seria a primeira direção de Gianni Ratto com parte do elenco formado pelos atores trazidos por ele da Companhia Maria Della Costa. Cacilda estava no Rio fazendo *Os Filhos de Eduardo*. Fernando Torres estava lá, fazendo um dos *Filhos de Eduardo*, eu estava em São Paulo. Mas sei que houve um desacordo nas altas esferas, me parece que conduzido por Cacilda, dizendo que o grupo novo, para poder ter acesso aos primeiros papéis, teria que primeiro ser coadjuvância do elenco que já existia. Tudo bem. Entendemos as prerrogativas. Na verdade não pretendíamos nada além do nosso salário. Aliás, bem modesto. Nós estávamos ali de passagem. Tínhamos que ganhar tempo e enquanto isso, trabalhar no que se apresentasse, com qualidade e entusiasmo. Então, para resolver o impasse, substituíram *Crime e Castigo* por *Eurídice*. O Ratto foi dirigir *Eurídice*, com Cleyde Yaconis e Walmor Chagas como protagonistas, todos nós de

coadjuvância. Sem nenhum problema. Ensaíamos, um espetáculo belíssimo, texto escolhido pelo Franco Zampari. Era uma peça sobre a França ocupada. Uma peça do Anouilh.

Eurídice foi um espetáculo extraordinário. Só que foi um fracasso de público. Nessa altura, Ratto fez a opção de sair do TBC. Ele havia sido convidado para ir para a Universidade da Bahia, que foi um movimento revolucionário dos baianos, do qual, anos mais tarde, saíram Glauber Rocha, Caetano Veloso, Othon Bastos e toda uma geração atuante e talentosa. E põe talentosa nisso.

68

Isso era em 1956, 57, por aí. Como o Ratto ainda tinha de dirigir um espetáculo para o TBC, pelo contrato, ele veio para o Rio de Janeiro com o chamado *seu elenco*, que éramos nós. A peça escolhida foi *Nossa Vida com Papai*, titulada pelo Fregolente e eu. Do elenco, faziam parte Nathalia Timberg, Sérgio Britto, Mauro Mendonça, Fernando Torres, Maria Helena Dias e mais um grupo considerável de novos atores. E foi um sucesso imenso. Ficamos um ano inteiro no Rio. Ao fim desse tempo, fomos para São Paulo. Fizemos outra temporada longa e de enorme sucesso também. Gianni Ratto foi para a Bahia finalmente. Nós tínhamos ainda dois anos de contrato com o TBC. Ficamos no TBC, cujos contratos eram longos, de três anos. O nosso pelo

menos era. Quando eu digo nós, digo Fernando, Sérgio, eu e um pouco mais tarde Ítalo Rossi.

Ítalo Rossi é outro irmão-amigo da nossa vida.

O TBC já estava mal das pernas, por causa da Vera Cruz. Naquela loucura que foi a Vera Cruz, o teatro foi junto. O TBC era uma sala pequena, com produções sempre muito caras. Nas produções, nada era poupado. Até uma certa hora. Nessa grande crise econômica, aquele bando de gente que tinha entrado com o Vaneau e o Ratto chegou ao chamado estrelato do TBC. Mas nessa altura ele já não tinha dinheiro para pagar nem salário. Até a marcenaria já tinha sido alugada.

69

Para dirigir o teatro convidaram Alberto D'Aversa, que é uma figura extraordinária de adesão a este país, à nossa cultura, um homem que se integrou mesmo. Me lembro dele nas assembléias de classe, nas passeatas, uma figura maravilhosa. Sob a direção do D'Aversa, fiz bastantes coisas, titulando ou coadjuvando. Fizemos um Guilherme Figueiredo, um Benavente. Foi um fracasso o Guilherme, foi um fracasso o Benavente. Até que um dia nós propusemos montar *Vestir os Nus*, de Pirandello. E foi um acerto absoluto de crítica e público. Dentro do TBC foi o meu segundo trabalho que aconteceu de reconhecimento de público, de crítica, de tudo. Sob direção do D'Aversa, fizemos também

Rua São Luiz 27, 8º, de Abílio Pereira de Almeida. Extraordinário sucesso de público.

Também fizemos, Ítalo, Fernando e eu, uma figuração no *Panorama Visto da Ponte*, do Arthur Miller. Aí viemos para o Rio de Janeiro, já em 1959. Fizemos *Vestir os Nus*, no Rio, também enorme sucesso.

Fizemos e terminamos os nossos contratos. Nós nos desligamos então dessa grande, histórica companhia de teatro que foi o TBC. Sérgio, Ítalo, Fernando e eu. Ratto já estava na Bahia.



Em Rua São Luiz 27, 8º, com Sérgio Britto, Rosamaria Murtinho, Egidio Eccio, Nathalia Timberg e Mauro Mendonça

Capítulo IX

O Teatro dos Sete

Gianni Ratto foi para a Bahia, mas nós continuávamos nos comunicando. Quando acabou o período dele por lá, ele nos disse que, antes de fazer qualquer coisa com a gente no Brasil, gostaria de voltar à Itália e ver como estava o país dele. Para tirar uma prova. Ele queria saber se havia possibilidade de ficar lá. Afinal de contas era a sua terra. E nos daria notícias. As razões particulares ele nunca abria. Era uma pessoa muito reservada. Claro que se tivesse encontrado motivos para ficar, teria ficado. Uns meses depois, nos escreveu uma carta dizendo que tinha optado pelo Brasil. Ele não se adaptou na volta à Itália.

71

Os componentes do *Teatro dos Sete* eram: Ítalo, Fernando, Sérgio, eu, Ratto, a mulher dele, Luciana Petrucelli, e um amigo nosso também diretor, Alfredo Souto de Almeida, meu grande amigo que sempre acreditou em mim desde os tempos da Rádio Ministério, onde ele, além de locutor, dirigia o rádio-teatro da emissora. Infelizmente já falecido.

Quando Ratto nos avisou que voltaria ao Brasil, resolvemos que era hora de fazer a nossa companhia. Nós não tínhamos dinheiro, não tínhamos

nada. Apenas um sonho: fazer essa companhia. Tínhamos um programa de televisão. Mais uma vez a televisão. Pela obstinação e visão do Sérgio Britto, começamos no Rio de Janeiro, em 1956, um programa de televisão. Toda semana, Sérgio Britto dirigindo e produzindo, Flávio Rangel e Fernando Torres como co-diretores, Fernando como ator também algumas vezes. E todo o elenco da nossa geração que quisesse participar.

72

Mais uma vez, estávamos na TV Tupi. Fizemos esse teleteatro ao todo durante 9 anos. Encenamos perto de 400 teletextos, a maioria adaptada por Manoel Carlos. Era um programa sério, em que trabalhávamos muito. Adaptávamos tudo. Sempre extraordinariamente aplicado, ensaiado. Ensaiávamos diariamente de meia-noite às quatro horas da manhã. Só não fizemos gregos e Shakespeare. O resto fizemos tudo da literatura russa, da literatura francesa, do teatro inglês, do teatro alemão e do teatro brasileiro. Concursos de peças ganhos por autores como Vianinha, Maria Ignez Barros de Almeida, Gilberto Braga e tantos outros.

Passávamos apertados. Vivíamos em pensões horríveis em São Paulo, quando ainda contratados do TBC. Vínhamos ao Rio de Janeiro semanalmente apresentar o teleteatro. Isso durante dois anos. Até voltarmos a nos fixar no Rio. Morávamos



Em cena de O Mambembe, 1959

em casa de pai, de mãe, de amigos. Não tínhamos casa, não tínhamos dentista, não tínhamos médico, nada. O centro cultural artístico era o apartamento do Sérgio Britto.

Sem falsa modéstia, o resultado da entrega a essa experiência teatral na TV nos trouxe uma credibilidade artística sólida, credenciada. Tínhamos um público de televisão avassalador para a época, ganhamos todos os prêmios que se possa imaginar. Chegamos à conclusão de que a gente deveria conversar com esse nosso público da televisão e dizer que aquele núcleo queria fazer uma companhia de teatro. Estaríamos vendendo assinaturas para quatro espetáculos. A direção da televisão permitiu que a gente fizesse esse lançamento de companhia e de repertório. Sérgio Britto falava com o público: *Sou Sérgio Britto, vocês me conhecem, a gente já está aqui há tantos anos fazendo este teleteatro semanal, queremos fazer uma companhia de teatro, precisamos ter um fundo; se vocês acreditarem em nós, nós damos quatro encenações por uma assinatura. Os textos são: O Mambembe, de Artur de Azevedo; A Profissão da Sra. Warren, de Bernard Shaw; O Cristo Proclamado, de Chico Pereira da Silva, e O Beijo no Asfalto, de Nelson Rodrigues.*

Nós levantamos 400 mil qualquer coisa da época – nem lembro mais qual era a moeda. Era



Em O Mambembe, com Tarciso Zanota, Aldo de Maio, Napoleão Muniz Freire, Yolanda Cardoso e Zilka Salaberry



Cena de O Mambembe, direção de Gianni Ratto, 1959

um bom dinheiro. Escolhemos *O Mambembe*. Éramos 83 pessoas no elenco. O ano, 1959. Fomos ao Teatro Municipal pedir umas roupas emprestadas. O diretor do Municipal nos disse: *Vocês querem fazer Artur de Azevedo? Finalmente! Porque nós estamos no cinqüentenário deste teatro, que foi construído pelo Artur de Azevedo. Ninguém quer fazer Artur de Azevedo. Vocês querem fazer? Mas então nós damos a roupa, nós damos o cenário, etc.* Naquela época, Azevedo era um autor desprestigiado, mais do que malvisto. Era um período de efervescência política. E tudo o que não fosse mais ou menos uma mensagem de política social, de atitude engajada, sofria grande rejeição intelectual.

77

Estreamos. Eu já vi noite de estréia consagradora, inclusive o *Covent Garden* recebendo a Márcia Haydée dançando *A Megera Domada*, mas nunca vi nada igual à nossa estréia de *O Mambembe* no Municipal em 1959. Eram 3 mil pessoas na platéia. Teatro super, superlotado. Eram duas horas da manhã e ninguém ia embora. As pessoas se confraternizavam. Foi uma loucura aquilo. Nos dias que se seguiram, as filas davam volta no quarteirão. Foi um espetáculo consagrado. Quem estava lá não esquece.

Acho que foram momentos de despedida de um tipo de Brasil, o Brasil da esperança. Entraram os



Cena de O Mambembe, direção de Gianni Ratto, 1959

anos 60, mudança de capital, de estilo de governo, renúncia, os militares, o golpe, perseguições políticas, censura. Foram 20 anos de horror. Aquela estréia foi o último respiro.

Ficamos no Municipal 15 dias, depois passamos para o Teatro Copacabana, já com *A Profissão da Sra. Warren* sendo ensaiada.

la tudo muito bem. Mas nós vivíamos mesmo da televisão. Pelo seguinte: o Ratto se pagava, como diretor artístico. O elenco e os técnicos também eram pagos. Pagos com a bilheteria. Mas nós, Sérgio, Ítalo, Fernando e eu nunca vimos um tostão de salário no Teatro dos Sete. Nossa sobrevivência vinha da TV.

79

Isso precisa ser dito: nós nunca tivemos nenhum problema por causa de o Ratto ter salário e nós não. Ratto merecia ganhar, justificou o que ganhou. Foi concordado, foi acertado que nós ganharíamos da televisão e o que fizéssemos em teatro era para colocar em futuras produções. Nosso diretor artístico não tinha de onde tirar o seu sustento a não ser do seu trabalho no grupo. Gianni Ratto honradamente, artisticamente, recebeu essa diferença de tratamento pelo tanto que nos deu, a nós e ao teatro brasileiro.

Gianni Ratto foi a pessoa que me formou. Que me deu consciência de ofício. A disciplina eu



ganhei com Morineau. Ela era uma mestra, em termos de uma herança teatral da *Comédie*, de hierarquias. Estive dois anos com ela. Ela ripava nas canelas. O Ratto foi além. Ele me deu a consciência do teatro. A visão altamente artística. A utopia também para teatro. Que é algo que sempre está além, que a gente vai alcançar daqui a pouco. E não pára de procurar. Porque todo dia a gente se experimenta e se propõe.

Ele me deu também uma formação cultural. Uma estrutura de estudo de texto. Uma estrutura de ganhos diários no fazer. Um método. E eu acho que os anos em que nós trabalhamos juntos no Teatro dos Sete foram o período áureo na vida dele. Ele veio ao Brasil para dizer o que tinha para dizer. Fizemos espetáculos primorosos.

81

Em seguida ao *Mambembe*, fizemos *A Profissão da Sra. Warren*. A peça seguinte, *O Cristo Proclamado*, infelizmente foi um fracasso enorme de público. Mas continuamos com 35 atores contratados e pagamos as assinaturas dos nossos espectadores. Nossos assinantes tiveram suas quatro grandes peças. Em seguida, fizemos *Com a Pulga Atrás da Orelha*, do Feydeau, que ficou uma vida em cartaz. Público voltando da porta mas a gente queria fazer sempre a próxima peça e outra e mais outra. A gente não podia perder tempo... Prá onde a gente ia, não sei, mas nós

Em cena de A Profissão da Sra. Warren, de George Bernard Shaw, 1960





À esquerda, cena de O Cristo Proclamado, com Ítalo Rossi e Sérgio Britto e, acima, cena de Com a Pulga Atrás da Orelha, com Renato Consorte, Suzy Arruda, Labanca, Sérgio Britto, Napoleão Muniz Freire, Mario Lago, Oswaldo Loureiro, Yolanda Cardoso, Francisco Cuoco, Carminha Brandão, Ítalo Rossi, Fernanda e Zilka Salaberry



não podíamos perder o nosso tempo artístico. Pura inexperiência empresarial. Pura e amada ambição artística. Não pensávamos pequeno. À custa da nossa própria falência econômica, não pensávamos nos gastos de produção, no elenco numeroso com contratos de ano, elenco também de técnicos, inúmeros cenários e figurinos. Não imaginávamos para onde iria o Brasil com a renúncia do presidente Jânio Quadros e a mudança da capital para Brasília.

Nessa época também tivemos uma experiência muito interessante para nós. Foi uma semana de música contemporânea que houve em São Paulo e Rio, isso tudo bancado pela Bienal de São Paulo, por Cicillo Matarazzo. Dentro dessa semana, veio para cá o que havia de mais avançado em matéria de vida musical. Um texto da Jocy de Oliveira foi musicado por Berio, que é respeitado como um Beethoven da música eletrônica. Ele veio ao Brasil, regeu os espetáculos. Foi uma noite no Municipal do Rio e de São Paulo. Valeu pelo encontro com o Berio, pela coragem do maestro Eleazar de Carvalho e da Jocy de Oliveira, que eram casados na época. Era um espetáculo futurista. Nessa semana, os maiores nomes da música contemporânea se apresentaram para um público abismado com tanta experiência sonora. Esse espetáculo foi

apresentado juntamente com a temporada que seguia, agora no Teatro Ginástico, com *O Beijo no Asfalto*, do Nelson Rodrigues, que ele escreveu para nós, pela minha insistência de um ano pedindo esse texto a ele. Estamos no auge dos acontecimentos políticos. Jânio Quadros renuncia. Um buraco imenso. Tudo parado. O Rio de Janeiro em pé de guerra. Tanques na rua. Da noite para o dia, toda aquela região ali do centro do Rio virou um campo de guerra. Inclusive com a embaixada norte-americana na esquina da avenida onde está o teatro. Na hora de reestruturar a companhia e o contrato com o Ginástico, que custava 30% da bilheteria, do bruto, fomos para o Maison de France, que era um teatro que ficava a duas ruas depois e cobrava só 8% do líquido. Com a crise aceitamos de comum acordo, apesar de toda a turbulência política, a ida para o Maison. Para isso, era necessário cortar 20 centímetros do painel de fundo do cenário e Gianni Ratto, que era o cenógrafo, se negou. Nós respeitamos isso. Então nós paramos. Abandonamos *O Beijo no Asfalto* no auge de um sucesso, interrompido pela crise política. Fomos procurar o que fazer para estrear no Maison de France. Se não me engano a estréia seria no mês de dezembro. Um mês péssimo para estrear, ainda mais com os militares já no controle e a crise política contaminando tudo. Paramos por

quatro meses entre procurar a próxima peça e os ensaios até a estréia. Sustentamos durante esses meses uma companhia de quase 20 atores à custa de empréstimos bancários.



Em noite de autógrafos, com Joffre e Nelson Rodrigues, autor de O Beijo no Asfalto



Em Porto Alegre, 1962, com Fernando Torres

Capítulo X

A Política Atropela o Teatro

O Brasil estava em convulsão. E nunca mais o País teve sossego. A partir da mudança da capital para Brasília, que se juntou com a renúncia do Jânio, que se juntou com aquele parlamentarismo remendado, que se juntou com o João Goulart sendo esquerda, não sendo esquerda, com os sargentos e os generais, aquilo tudo acabou na *Redentora*, em 1964.

E fomos para o Maison de France. Fizemos *Festival de Comédia*, que nós consideramos o espetáculo mais perfeito que Gianni Ratto fez com a gente. O espetáculo compreendia três autores, Martins Pena, Cervantes e Molière. Um espetáculo de grande rigor. Cada autor dentro da sua dinâmica de dramaturgia e numa encenação irretocável. É como se você recebesse um diploma de PhD, como companhia. E estreamos esse espetáculo, já num final de ano. E já acumulando dívidas sobre dívidas. Devo dizer que nunca tivemos menos de 20 pessoas contratadas. Às vezes mais. Às vezes muito mais, dependendo da peça.

Fizemos uma estréia muito calorosa, com grandes críticas. Mas não havia clima para lançar nada. Tivemos um público bom mas não conseguimos amortizar o investimento da produção, apenas

a manutenção. Nessa época, produzir teatro era um compromisso bancário. Tomava-se dinheiro aos bancos, renovava-se a promissória até pagar tudo com a bilheteria. A bilheteria era a nossa avalista. Ela era a única avalista do teatro brasileiro. O dinheiro valia. Os juros eram baixos. Os ingressos eram honestos. Nenhum político fazia populismo com o ingresso da cultura teatral. Depois fizemos *O Homem, a Besta e a Virtude*, de Pirandello. Também foi médio, porque o Brasil estava totalmente sem lugar, do ponto de vista político. Fernando propôs viajarmos porque as bilheterias não davam para amortizar o investimento de produção, só davam para a manutenção. Éramos muitos atores, muitos cenários com maquinista-chefe, com assistente de maquinista, contra-regra, assistente de contra-regra, camareira. Eram peças de primeira ordem. Todos com contratos longos.

Diante desse impasse, nós remontamos *O Beijo no Asfalto*. Depois de um esforço sobre-humano para fazermos outros espetáculos, Ratto concordou em cortar os 20 centímetros do painel dos fundos de *O Beijo no Asfalto*. Francisco Cuoco entrou no papel do Oswaldo Loureiro.

Fizemos uma representação só para esquentar o elenco, só para substituição e saímos em excursão para o Sul. Essa caravana artística levava três



Em Mary, Mary, de Jean Kerr, 1963

grandes espetáculos: *O Beijo no Asfalto*, *Festival de Comédia* e *Com a Pulga Atrás da Orelha*. Só em Porto Alegre nós ficamos dois meses. Fizemos também Curitiba.

No Sul, continuamos fazendo também televisão. Não havia ainda essa central de produção de TV que tem hoje, cada capital importante tinha a sua própria produção. Voltamos com muitas dívidas. Éramos muitos viajando. Dependendo do tamanho, eram dois, às vezes três caminhões de cenários. Viajamos com tudo. Tínhamos muito público mas a receita não cobria as despesas da viagem, passagens, hospedagem, comida. Foi uma época de muita perturbação, que durou até 1962.

92

No Sul, eu engravidei do Cláudio. Tive uma gravidez muito perturbada, com muita hemorragia, tive que fazer uma cirurgia, extraí um ovário no meio da gravidez. Depois do quarto mês a coisa se acomodou. Chegamos no Rio de Janeiro, com muitas dívidas. Fomos empurrando essas dívidas com a barriga.

Nasceu Cláudio Torres. Fomos para a TV Rio com o teleteatro semanal. A convite do Oscar Ornstein fui fazer *Mary, Mary* no Copacabana, com direção do Adolfo Celi. Foi a única vez em que eu trabalhei com ele. Também foi um enorme sucesso. Um ano



Com o filho, Cláudio Torres, 1963



Com o filho, Cláudio Torres, 1963

depois, retornamos à companhia. Retomamos o Teatro dos Sete. Montamos *Mirandolina*.

Mirandolina foi bem, quer dizer, ela se mantinha mas também não se amortizava. Os atos institucionais se sucederam. Insegurança política, econômica. Fomos nos agüentando.

Eu engravidei da Nanda durante a *Mirandolina*. As companhias de elenco permanente, repertório agendado, que sempre viveram de suas bilheterias e independência, foram se extinguindo. Começou aí a era das produções por tempo determinado, sem maiores compromissos empregatícios. Tudo valendo enquanto desse.

Alguns grupos cooperativados persistiram. Por desgaste de convívio, por total impossibilidade financeira, caos social e político, chegamos à conclusão de que o Teatro dos Sete não tinha como continuar. E também Fernando, Ítalo, Sérgio e eu sentimos que o Ratto não estava satisfeito. Ele mesmo nos declarou isso. Segundo ele, não tinha vindo ao Brasil para dirigir as peças que ele dirigia. Queria fazer experiências. A gente tinha um curso também, administrado por ele, de atores. Gente muito boa apareceu nesse curso.

Ele pretendia que a gente fizesse um teatro mais comunicativo, comercial, para poder sustentar esse outro teatro de pesquisa que ele queria fazer. Uma



proposta impossível, porque já devíamos tudo isso e o céu também. E não achávamos que o nosso repertório fosse comprometedor. Pelo contrário. Muito pelo contrário. Mas inesperadamente Gianni Ratto foi dirigir Tônia Carrero e Paulo Autran numa peça do Feydeau. Continuamos com *Mirandolina* em cartaz até a minha gravidez permitir.

Para nos manter, voltamos à TV. Na ocasião, à TV Globo, que se iniciava. Estava encerrado o Teatro dos Sete. Uma experiência rica, única, fundamental para minha vida e a do Fernando. Amadurecemos como artistas e como cidadãos. Acho que também para Sérgio e Ítalo.

Mas algumas peças ficaram pelo caminho. A *Megera Domada*, de Shakespeare, não foi feita também por causa daquele clima da renúncia do Jânio. A *Megera Domada* foi ensaiada durante *O Beijo no Asfalto*. Com a renúncia, tudo aquilo foi abortado. Porque não se sabia o que ia acontecer com o País. É algo que quem não viveu aquele momento não sabe o que foi. Todo esse período foi perturbado não porque não soubéssemos o que pretendíamos como arte teatral, estética teatral e devoção à melhor dramaturgia. Não porque não tivéssemos público ou não soubéssemos exercer a nossa profissão. E sim porque a situação político-econômica se deteriorava diante até da impossibilidade de abrir a porta do teatro. Os anos de chumbo estavam chegando. E iam ficar.

97

Outros projetos do Teatro dos Sete que eram para ser feitos mas não houve condições foram *Casa de Bonecas*, de Ibsen, e *Vereda da Salvação*, de Jorge de Andrade. Só fizemos uma leitura memorável de *Vereda da Salvação*, dirigida pelo Fernando. Uma grande leitura. Ainda na Maison. A censura à liberdade de expressão já estava presente e o pior estava por vir.



Com seus pais, Sr. Victorino e D. Carmen, e o filho Cláudio, com um ano de idade (acima), e com filho em Porto Alegre, 1965 (à direita)





À esquerda, com Fernanda Torres recém-nascida e, à direita, acima com Fernanda e abaixo com o filho Cláudio





Capítulo XI

Entre a Ditadura e a Censura

Havia dívidas imensas. Cada um saldou a sua promissória. Mas, ainda sobravam contas a pagar. Nanda nasceu. Um mês depois nós começamos a ensaiar *La Parisiènne*, do Henri Becque, que se chamou *A Mulher de Todos Nós*, numa adaptação do Millôr Fernandes. Sérgio, Ítalo, Fernando e eu constituímos um novo grupo para realizar esse espetáculo.

Estreamos em janeiro. Em maio, todas as nossas dívidas estavam pagas. Nós chegamos a fazer dez sessões por semana. Só tirávamos para comer. Ítalo se desligou de nós. Foi fazer parte de outra companhia com Flávio Rangel, Rosita Tomás Lopes, Célia Biar e Napoleão Muniz Freyre. Sérgio Britto, Fernando e eu ainda fizemos *O Homem do Princípio ao Fim*, do Millôr Fernandes, e também *Volta ao Lar*, de Harold Pinter.

Em 1967 fomos para São Paulo. O caos político continuava, ou pior, se acentuava com todos aqueles atos institucionais. Ficamos 3 anos em São Paulo. Fernando se ligou ao Maurício Segall, no Teatro São Pedro. Fizemos lá a peça do Guarnieri, *Marta Saré*, com música de Edu Lobo, direção de Fernando. Aí a coisa foi piorando mais ainda do ponto de vista político. Para a família Torres,

também. Fui convidada a fazer uma comédia no Copacabana, no Rio de Janeiro: *Plaza Suite*, de Neil Simon, direção de João Bethencourt.

Já era fim de ano. Vim com as crianças para o Rio, Fernando ficou em São Paulo por um ano, terminando a sociedade dele com Maurício Segall. Com Fernando ainda em São Paulo, Sérgio propõe remontar *O Homem do Princípio ao Fim*, do Millôr. Ainda com produção de Sérgio Britto, participei de *O Marido Vai à Caça*, de Feydeau, direção de Amir Haddad.

104

Com o AI-5, o horror da censura, da perseguição política, do desrespeito à cidadania. Quem passou pelo processo até hoje sofre ao lembrar. Em fins de 1970, Fernando voltou para o Rio de Janeiro. A família se reuniu de novo. As crianças já estavam na escola. Meu filho pedindo para a gente não viajar mais. A partir de 1971, Fernando passou a empresar sozinho pela primeira vez. Uma companhia da família, finalmente. Sérgio seguiu a vida dele. Ítalo também seguiu a vida dele. Nós somos como irmãos. A vida nos uniu para o resto dos nossos dias.

Isso é por alto como nós chegamos aos anos 70, que foi pra nós um tempo de lutas pela liberdade de se expressar, e de extraordinária realização teatral. Os anos 70 e os 80, sempre viajando, viajando

FERNANDA

MONTENEGRO



"A MULHER
DE TODOS
NÓS"

HENRI
BECQUE



Cenas de A Mulher de Todos Nós, de Henri Becque, adaptação de Millôr Fernandes, direção de Fernando Torres, com Sérgio Britto





A Mulher de Todos Nós, com Fernando e Sérgio Britto (acima) e de O Homem do Princípio ao Fim (à direita)





Recebendo o Prêmio Molière de Fernando Torres por A Mulher de Todos Nós e O Homem do Princípio ao Fim

sem parar. O teatro era um espaço de resistência, de atuação política, vivo. Quando os meninos eram pequenos, era com os meninos, com babá, com saco de brinquedos, espiriteira, maizena, leite em pó, carregando jabutizinho guardado, passarinho, isso por 4, 5 meses, pelo Brasil.

Fernando sempre produziu. Fez direções irreto-cáveis e também atuou em espetáculos memoráveis. Nós dois tivemos uma vida de cumplicidade explícita. Devo a ele o suporte e a coragem de me conduzir sempre com amor e clareza. Devo ao Fernando a força e a energia de produzir *Oh! Que Belos Dias*, de Beckett; *O Interrogatório*, de Peter Weiss; *O Amante de Madame Vidal*, de Vermeuil; *Seria Cômico se Não Fosse Sério*, de Dürrenmatt; *Computa, Computador Computa*, de Millôr Fernandes; a reprise de *A Mulher de Todos Nós*, de Henri Becque; *A Mais Sólida Mansão*, de O'Neill; *Assunto em Família*, de Domingos de Oliveira; *Fedra*, de Racine; *Dona Doida*, de Adélia Prado; *Suburbano Coração*, de Naum Alves de Sousa e Chico Buarque; *Gilda*, de Noel Coward, e novamente *Oh! Que Belos Dias*, de Beckett. Nessa lista: *Um Elefante no Caos*, de Millôr Fernandes, foi proibida; *Trivial Simples*, de Nelson Xavier, foi proibida; e *Calabar*, de Chico Buarque e Ruy Guerra, também foi proibida.

No que diz respeito às direções, tivemos profunda ligação com Celso Nunes, com quem fizemos

O Interrogatório, Seria Cômico se não Fosse Sério e mais tarde, numa produção do *Teatro dos 4, As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant*, de Fassbinder. Eu lembro Amir Haddad, Ivan de Albuquerque, Paulo José, Naum Alves de Souza, Augusto Boal, Gerald Thomas, Jacqueline Laurence, José Possi. E Fernando Torres.

112 Voltando ao período dos militares, de ato em ato institucional, fomos levados a nos posicionar contra a mordança de pensar e falar. Éramos tachados de comunistas, de esquerdistas. A direita nos encurralou. Roda aí, onde a seta batesse, levava. Tinha censura de texto, tinha censura de peça, às vezes liberavam o texto, na hora da estréia proibiam. Tivemos problemas com *Seria Cômico se Não Fosse Sério*. Com Beckett, em *Oh! Que Belos Dias*, o censor disse o seguinte: *Vi nesse texto alguma coisa, que eu não estou entendendo, mas deve ser algo para eu não entender. De maneira que não vou chegar ao exagero de proibir, mas vai ser impróprio até 18 anos*. Imagina! Tivemos problema com a peça do Harold Pinter, *A Volta ao Lar*. Pinter foi proibido em São Paulo. Depois de um mês parados, conseguimos montá-la. Isso significava falência: um mês parado, com todo o elenco esperando. E aí por meio de alguém que conhece alguém, libera. Mas não tem público, porque tem ameaça de bomba, gente invadindo os teatros e espancando, passeata, convulsão.



*Com Fernando Torres, Mauro Mendon\u00e7a e Zanoni Ferrite
em Seria C\u00f4mico se N\u00e3o Fosse S\u00e9rio*



A Volta ao Lar, de Pinter, com Paulo Padilha



É... , de Millôr Fernandes

Remontamos *A Mulher de Todos Nós*, no Teatro Anchieta, tendo na rua arame farpado enrolado, barricadas, e o público ia, abria-se aquele pedaço de arame e a pessoa passava. Começaram então a invadir os teatros. Invadiram o *Roda Viva*, com tudo o que se sabe. A partir daí um ator em cada companhia tinha que estar armado para qualquer eventualidade. Um horror. Isso durou muito.

Ainda em fins de 1970, sofremos um atentado. Eu estava fazendo *É...*, do Millôr Fernandes, no Teatro Maria Della Costa. Foi nessa época que começaram a botar bombas em bancas de jornais, na OAB. Estávamos morando com Celso Nunes, na casa dele. Nosso quarto era no segundo andar. Devia ser uma hora da manhã. A gente tinha chegado do teatro, estávamos sentados na cama, apagando a luz, quando o tiro entrou pela vidraça e cravou no teto, na madeira. Ouvimos um carro acelerar lá embaixo. O Fernando foi à delegacia denunciar o caso, levando a bala e o Celso como testemunha, já que estávamos na casa dele. Mas a polícia nem tomou conhecimento. Começamos a receber ameaças de morte na peça, telefonemas no teatro. Aí você fica numa posição terrível, porque chama a polícia para cuidar de você contra eles mesmos. E nós nos vimos no seguinte impasse: ou se encerrava a temporada naquele momento e entregávamos



os pontos ou a gente continuava. Resolvemos acender as luzes da platéia, botar quatro seguranças armados. Com a luz acesa em todo o teatro, a gente avisava que era por segurança. Na verdade, avisavam por telefonemas que iam me dar um tiro em cena. Eu representava acreditando e não acreditando. Às vezes sentia que o tiro já estava a caminho. E graças a Deus ou a Dionísio, ele não vinha. Respirava e ganhava fôlego. Os policiais ficavam nos quatro cantos do teatro. A razão do atentado não sei, nunca se soube. Parece-me que depois comentou-se com alguém que Fernando teria contratado atores subversivos, comunistas. Com toda essa perseguição em torno da classe teatral, foi também uma época de grande solidariedade. Um tempo de grande consciência de cidadania. Uma época que nos fortaleceu muito porque ou nos tornávamos fortes ou morríamos. E foi exatamente um período em que nem Fernando nem eu fazíamos outro trabalho senão teatro. Nem televisão, nem cinema, nem palestras, nem publicidade, nada. Foi um período economicamente muito difícil. Não se desistia. Ninguém desistia.

117

Diante de tanto entrave, principalmente de censura, o Serviço Nacional de Teatro, estranhamente começou a ter umas verbas. Eu já nem lembro mais como era isso. Hoje eu vejo como um tapa-

boca. Era uma luta também. Havia um concurso oficial de peças. O Vianninha ganhou. O prêmio era a montagem. Mas aí era uma peça de esquerda, era de um comunista, então não podia ser montada. Até que numa hora pôde ser levada. Era um jogo de xadrez, requerendo muita paciência, competência e fé. Já era o início de uma certa abertura, muito devagar. Quase parando.

E quase também parando o valor do nosso dinheiro. Afinal, a vida não é só plantar couve ou soja.

Então, num país que se pressupõe capitalista, a Lei Sarney veio numa hora propícia. Tinha distorções. Mas, daí, quando muda o governo, muda a lei, muda o nome da lei. Aquilo que deveria ser apenas um aparafusar, uma limpeza, não. Fazem o projeto todo de novo, com outro nome, tão fiscalizante que é inoperante. Durante o governo Collor, foi uma tragédia. O Collor, em última análise, foi pior do que os militares. Porque os militares perseguiram do ponto de vista político-ideológico. O Collor era do ponto de vista alienado, era a vingança contra uma classe que não o apoiou. Não é que proibia coisas, ele não proibia nada, apenas desmontou toda a estrutura administrativa da cultura, até o terceiro escalão. A censura era econômica. Começamos a respirar a partir de Itamar Franco na presidência, verdade seja dita.

Capítulo XII

Impasse no Modelo Teatral

Vivemos hoje um momento de impasse no teatro. Estamos num período de monólogos e diálogos em função de toda a complexidade do momento em que se vive, culturalmente falando. Não é mais possível produzir um espetáculo levantando financiamento num banco. Nem para plantar feijão. Os juros altos inviabilizam tudo. As crises nos levaram a depender do Estado, dos patrocínios. O artesanato teatral é caro.

Ao mesmo tempo, criou-se uma cobrança muito perigosa, de que teatro tem que ser muito, muito barato, tem que ter um retorno sócio-cultural. Há um desmonte total das bilheterias. Teatro é artesanato, guardadas as devidas proporções. Artesanato e teatro têm toda uma dinâmica muito delicada. Não é enlatado. Todo dia você tem de repetir a peça. Todos os dias temos que estar no mesmo lugar para interpretá-la.

Hoje existe meia-entrada para todo o Brasil, mas sem regulamentação. Cada estado ou município tem o seu critério. Professores, estudantes, terceira idade, bibliotecários, deficientes físicos, bombeiros, funcionários públicos são beneficiados, dependendo do lugar. Qualquer carteira



Com Fernando Torres, 1971

de estudante vale, mesmo a que é tirada na esquina, bastando você se dizer estudante de qualquer coisa.

Há patrocínios, mas sinto saudades da independência que tínhamos no passado. Faz-se teatro hoje com a fé eterna que nos estimula. Grupos e grupos experimentam linguagens e espaços. A maioria não vive economicamente desse fazer, o que é mais admirável ainda pelo desdobramento de sua força de trabalho e criatividade.

Nas oficinas e nos encontros com toda essa geração eu tenho tido o privilégio de ver e de trabalhar com eles. É impressionante o número de grupos teatrais excelentes, vivos, fiéis aos seus sonhos e que persistem por pura vocação e amor à arte. Talvez o melhor teatro que se faz no Brasil esteja nesses grupos espalhados pelo País.



Capítulo XIII

Uma Atriz de Muitos Autores

Não tenho preferência por nenhum autor. De Beckett até a comédia mais de *boulevard*, tenho prazer no jogo, tenho prazer de representar. Eu estaria traíndo a minha disponibilidade cênica se dissesse o contrário. Claro que não serei louca de dizer que, do ponto de vista de uma dramaturgia, Beckett se iguala a Labiche. Ajoelho-me diante de Beckett como poeta e pensador. Tocar o mistério dessa linguagem, vencer a dificuldade do texto, vencer o entendimento mesmo da proposta de encenação, é um mundo realmente complexo. Lidar com esse material é extremamente doloroso e gozoso. Você se apura como ser humano. Você avança na sua sensibilidade. Cresce como artista e se exercita para o melhor. Por outro lado, representar uma comédia de *boulevard*, como *O Amante de Madame Vidal*, que eu fiz sob a direção de Fernando Torres, é um jogo tão histriônico e tão malabarístico, no fundo, tão circense. Muitas vezes, o autor, mesmo não sendo um grande autor, tem o dom de criar um personagem que dá um material de primeiríssima qualidade para um ator jogar, no sentido do *play*. E resolver isso cenicamente é importante para um ator. Como atriz, eu me

123



Cena de A Moratória, de Jorge de Andrade, direção de Gianni Ratto

predisponho num leque de A a Z, por isso eu não destaco nenhum do ponto de vista do jogo.

Mas não perco de vista o valor da grande dramaturgia. Às vezes me pergunto se um ator que não tenha humor para representar um *boulevard* teria um instrumental suficiente para representar Beckett. Humor é essencial. Acho que se você não é um bom comediante não vai saber resolver, cenicamente, como ator, um Beckett, um Ionesco, um Pinter, um Nelson Rodrigues.

Tive ligações muito fortes com alguns autores brasileiros. Com Jorge Andrade, desde *A Moratória*. Fiz duas peças dele. É um autor referencial. *A Moratória* foi um momento iluminado da história do teatro brasileiro contemporâneo no que diz respeito à dramaturgia e também como espetáculo. Convivemos muito enquanto vivemos em São Paulo. Também Gianfrancesco Guarnieri. Com Guarnieri, era um entrosamento cênico, a gente fazia uma linha humana, muito bonita entre nós. Fizemos televisão juntos, fizemos teatro juntos, fizemos cinema juntos.

Nelson Rodrigues vem justamente por meio de *O Beijo no Asfalto*, que ele fez para o Teatro dos Sete. Também foi numa época em que estávamos na TV Rio e fizemos quatro novelas dele.



Cena de A Moratória, com Elizio de Albuquerque, Monah Delacy e Milton Moraes

Filmei *A Falecida*, que era também produção dele. Ficamos muito ligados. Eu pedi a ele uma segunda peça, ele fez *Toda Nudez Será Castigada*, que é uma peça notável. Aliás, sobre essa peça tem uma historinha puramente nelsoniana: Nelson espalhou que as atrizes do Rio de Janeiro se recusavam a fazer o papel, porque havia um momento na peça em que a prostituta dizia: *Choc-choc-choc*, quando se lavava no bidê. Imagine! E ele inventou isso, ele sabia fazer propaganda do produto dele. Na verdade, no que me diz respeito, não fiz a peça porque fiquei grávida da Nanda, outra gravidez de risco. Hemorragia durante quatro meses. Fiz cesariana. Ziembinski, parece que foi ele, quis a peça pra fazer com a Clyde Yaconis e Nelson Xavier. Nelson (o autor) veio falar com a gente. Respondi que estava no meio de uma gravidez, não sabia que parto teria, teria que amamentar e ainda tinha um filho pequeno. Tive dois filhos em dois anos, não sabia quando estaria livre para fazer a peça. Não sei se houve recusa de outras atrizes. Aí criou-se a lenda de que as atrizes do Rio não queriam fazer a peça por causa do tal *Choc-choc-choc* no bidê. Virou uma piada. Uma piada nelsoniana.

Naquele momento, a patrulha ideológica a Nelson Rodrigues era terrível. Era uma hora muito extremada, politicamente falando. Ou você fazia do palco uma presença política engajada ou não

era respeitado nem pelas redações. A radicalização veio pela própria natureza do momento político que se vivia. Mas com o tempo tudo isso foi passando e se acalmou. Nesse período, a primeira pessoa que eu vi elogiar, prestigiar Nelson Rodrigues, foi Glauber Rocha. Glauber, sendo quem era, deu o aval dele naquele momento. Inclusive *A Falecida* foi dirigida por Leon Hirszman, declaradamente um homem de esquerda.

Nelson está aí. As razões particulares, familiares de Nelson diante dos militares são uma história que pertence à vida dele e à família dele. Não estou desculpando Nelson, nem ele precisa. Mas foi um período em que nós convivemos muito. E a retaguarda dele nós sabemos.

128

O Millôr Fernandes é um homem com quem eu certamente voltarei a trabalhar. Começamos nosso entrosamento com uma tradução de *A Megera Domada* para o Teatro dos Sete. Representei a tradução dele de *Mary, Mary*. Tenho uma profunda admiração por ele. Acho que é um homem de uma personalidade única no nosso país. Um criador múltiplo. Uma referência cultural, existencial. É dele a adaptação da *A Mulher de Todos Nós*. Escreveu para nós *O Homem do Princípio ao Fim* e *Computa, Computador, Computa*. Fez a tradução do Pinter. Fez o *É*. Ficamos com *É* em cartaz por quatro anos. Traduziu *Gilda*, de Noel

Coward. Devo estar esquecendo alguma coisa. É um escritor, um pensador, um homem de grande caráter e de grande força humana também.

Com direção de Naum Alves de Sousa apresentei *Dona Doida e Suburbano Coração*, com música de Chico Buarque.

Estrangeiros ou brasileiros, lidei com tantos autores importantes. Autores referenciais, autores que me educaram e me indicaram caminhos também para a minha vida. Nunca cheguei a Shakespeare. Ensaiei durante meses *A Megera Domada*, mas não chegamos a pôr em cena. Fiz cenas de *A Megera Domada* na peça *O Homem do Princípio ao Fim*. Fiz alguns trechos do *Ricardo III*. Mas peça inteira mesmo eu nunca fiz. Nos meus primórdios de televisão, na TV Tupi, em 1951, eu havia interpretado Julieta em *Romeu e Julieta*.

O Harold Bloom, que é um estudioso, no famoso livro dele, *Shakespeare, A Invenção do Humano*, afirma que Shakespeare é tão grande que nunca se dá conta das peças dele. Sempre se dá apenas uma pequena visão do imenso que ele propõe. E nunca se esgota. Vi algumas peças do Bardo aqui no Brasil. Invejo a coragem dos meus colegas. Invejo. De coração. Algumas interpretações foram comoventes. Mas Shakespeare não fez peças para um ou dois, ou mesmo três atores. Ele fez peças para todo o elenco. Repito, todo o elenco.





Cenas de Dona Doida, e nos bastidores com Marieta Severo, Ruth Escobar, Adélia Prado e Dina Sfat

Houve uma ocasião em que um dos criadores do *Actors' Studio*, Bob Lewis, poderia vir ao Brasil dirigir um *Hamlet*. Mas não deu certo. Eu iria fazer Gertrudes. Fernando faria o rei Cláudio. Ele tinha pensado no Ewerton de Castro para fazer o Hamlet. A produção seria bancada pelo Serviço Nacional de Teatro. Mas não vingou. Perdi essa chance.



Cenas de Suburbano Coração, com Otávio Augusto





Cenas de A Mais Sólida Mansão, com Zanoni Ferrite

Nós estávamos fazendo O'Neill, *A Mais Sólida Mansão*. Esse importante diretor norte-americano foi ver o nosso O'Neill e nos cobriu de elogios. Ele dizia que nos EUA O'Neill é tão respeitado, tão respeitado, que ele está meio enclausurado, congelado. O elenco do nosso O'Neill era formado por Zanoni Ferrite, Yara Amaral, Carlos Gregório e eu. Fernando fazia um papel pequeno e também dirigia o espetáculo. Foi um enorme sucesso. Enfim, sonhar não custa. Há muitos autores que posso ainda um dia representar. Por que não Shakespeare?

Lidar com autores significa também lidar com diretores. No teatro, preciso mencionar Gianni Ratto, Madame Morineau, Alberto D'Aversa, Ruggero Jacobbi, Fernando Torres, Adolfo Celi, Paulo José, Ivan de Albuquerque, Amir Haddad, Celso Nunes, José Possi, Jacqueline Laurence, Daniela Thomas, Augusto Boal, Naum Alves de Souza. Na televisão, Flávio Rangel, Antunes Filho e Sérgio Britto. Com Gerald Thomas, experimentei a vivência em festivais internacionais de teatro com o seu espetáculo, para mim memorável, que foi *The Flash and Crash Days*, ao lado de minha filha Fernanda Torres.



Cenas de The Flash and the Crash Days, de Gerald Thomas, com Fernanda Torres





Capítulo XIV

Encontro com o Cinema

Eu nunca me interessei em fazer cinema. Amo ver cinema. Mas fazer cinema eu achava chato, lento, devagar. E por estar sempre, sempre mais voltada para o teatro, andar pelo Brasil, ter compromissos com terceiros, não sobrava tempo. Mesmo assim, eu fiz *A Falecida*, *Em Família*, *Tudo Bem*. Deixei de fazer *Terra em Transe* com o Glauber porque viajei com a companhia. A gente não pode fazer tudo. O primeiro filme que eu fiz foi *A Falecida*, entre 1964 e 1965. Foi a estréia de muitos de nós – a primeira direção do Leon Hirszman (que tinha 20 e poucos anos), a primeira fotografia e câmera do José Medeiros, a primeira produção do Jofre Rodrigues, o filho do Nelson Rodrigues. Apesar da produção pequena, foi um filme extremamente bem realizado e ganhou muitos prêmios. Entre eles, o de melhor atriz no 1º Festival de Brasília.

139

Em 1965, fiz *Em Família*, a primeira direção do Paulo Porto. Tinha como roteirista o Vianninha, o Oduvaldo Vianna Filho. Atores: Procópio Ferreira e Iracema Alencar, que titulavam o elenco. O filme ganhou medalha de prata no Festival de Moscou.



Cena de Em Família, com Iracema de Alencar, Paulo Porto e Chica Fernandes



Cena de Tudo Bem, com Regina Casé

Meu próximo filme foi *Pecado Mortal*, em 1970, do Miguelzinho Faria. Muito experimental, foi muito bem recebido no Festival de Veneza.

Contracenei aí com José Lewgoy, Anecy Rocha, a irmã de Glauber, Marisa Montini, Renato Machado e Suzana de Moraes. O filme seguinte foi *Marília e Marina*, do Luiz Fernando Goulart, baseado no poema *As Duas Mocinhas de Botafogo*, de Vinicius de Moraes.

Em 1978, fiz *Tudo Bem*, do Arnaldo Jabor, com o qual ganhei o Prêmio Molière e o Prêmio Internacional em Taormina (Itália). Foi o meu primeiro prêmio internacional.

Em 1981, fiz *Eles Não Usam Black-Tie*, do Leon Hirszman. O filme ganhou o Leão de Prata em



Cenas de A Falecida, de Leon Hirszman

Veneza e eu ganhei novamente o Molière de melhor atriz. Cada geração tem seus grandes companheiros. Eu tive e tenho grandes companheiros na minha vida: Sérgio Britto, Ítalo Rossi, Nathália Timberg, Guarnieri – que já não está entre nós, infelizmente –, Zilka Salaberry – amiga que também está *encantada* –, Jacqueline Laurence. Não é coisa de amiguinho, mas de amigos pela intimidade de trabalho vocacionado. Guarnieri foi uma pessoa da minha vivência artística, do meu coração. Fizemos juntos muitas coisas bonitas. Eu vi a estréia dele em *Eles Não Usam Black-Tie*, no Arena, em 1958, se não me engano.

Com o Leon Hirszman, por sua vez, estive também muito ligada desde *A Falecida*. Anos depois ele chega e me convida para o filme *Eles Não Usam Black-Tie*. Guarnieri faria o papel do pai – já tinha feito o papel do filho tantos anos atrás, no teatro. Eu faria a Romana, papel criado por Lélia Abramo, extraordinária atriz. Inclusive o final da história, a cena de catar o feijão, quem a criou foi Lélia no teatro. Essa cena é de Lélia. O filme também foi realizado num período muito duro, 1979, 80. Toda a crise do ABC. Os helicópteros. Os cães. Os generais. Os operários. Loucura, aquele período. Mas o filme foi feito. Com todo aquele pânico em volta.

A cena final, quando Romana e Otávio catam o feijão, foi a última cena do filme. Foi iniciada ainda



amanhecendo o dia. Nós sentamos naquela mesa. Leon nos falou: *Eu quero fazer uma homenagem aos pioneiros do grande cinema russo*. Nós entendemos. Tudo muito emocionado, muito próximo, nós muito amorosos uns com os outros.

Não se sabia nem se o filme ia poder ser terminado. O País continuava politicamente traumatizado. Quando estava revisando o texto para este livro, Guarnieri morreu. A ele todo meu pensamento. E carinho.



Cenas de Eles Não Usam Black-Tie, de Leon Hirszman, com Gianfrancesco Guarnieri

Tive uma participação em *A Hora da Estrela*, da Suzana Amaral. Fiz dois curtas, *Fogo e Paixão* e *Trancados por Dentro*, a primeira direção de Arthur Fontes. Outra participação em *O Que é Isso, Companheiro?*, *Veja Esta Canção*, de Cacá Diegues. Aí veio *Central do Brasil*.



Cenas de Eles Não Usam Black-Tie, com Bete Mendes, Lélia Abramo e Carlos Alberto Riccelli





Cena de A Hora da Estrela, de Suzana Amaral, 1986



Cacá Diegues dirige Fernanda em Veja Esta Canção, 1993



Capítulo XV

A Explosão de *Central do Brasil*

Em 1996 foi a primeira vez que Walter Salles falou comigo sobre *Central do Brasil*. Walter é um homem de cinema. Ele se preparou para sua vocação. Eu já o conhecia. Ele tinha me proposto fazer *Zuzu Angel*. Chegamos a ver o roteiro, mas o filme não saiu. Ele é um homem muito cuidadoso, civilizado. Anos depois ele me telefonou, dizendo que tinha um roteiro e gostaria que eu lesse. Foi aí que nasceu *Central*.

No primeiro ano não filmamos – acho que foi 1996 – porque choveu muito no sertão. Era verde para todo lado, não dava para filmar. Depois fizemos o filme. O filme ficou pronto. E se seguiu uma grande repercussão internacional. Eu tive que seguir com o filme. E projetos que eu tinha na cabeça foram adiados. E tudo está bem quando acaba bem. *Central do Brasil* foi uma experiência única na minha vida. Não vai se repetir. Já vivi esse momento. Walter Salles fez um filme de produção pequena. Fomos lá para aquele sertão e para o subúrbio do Rio de Janeiro. E depois a empresa dele trabalhou pelo filme, encontrou produtor internacional, houve interesse. Sei que fomos todos para o Festival de Berlim. Até ali, eu não tinha visto o filme em tela grande. Fui assisti-lo pela primeira

vez em tela grande lá, junto com a platéia. E o filme se revelou ali para nós também.

Berlim foi um acontecimento. Um mundo de aplausos. A gente não conseguia sair do palco. O Vinicius foi o primeiro que entrou. Imagina o efeito dessa recepção estrondosa na cabeça de um menino que saiu do Complexo do Alemão, no Rio de Janeiro. Ele deu um passinho, foi entrando. Daí veio aquele som de aplauso, fomos entrando. Foi uma descoberta. Ficou para sempre na lembrança essa descoberta do filme em Berlim. A descoberta de Berlim. A descoberta daquelas platéias altamente interessadas no cinema, entendendo de cinema, freqüentando cinema sem nenhuma festa, no sentido de purpurina, dos comes e bebes, das celebridades.

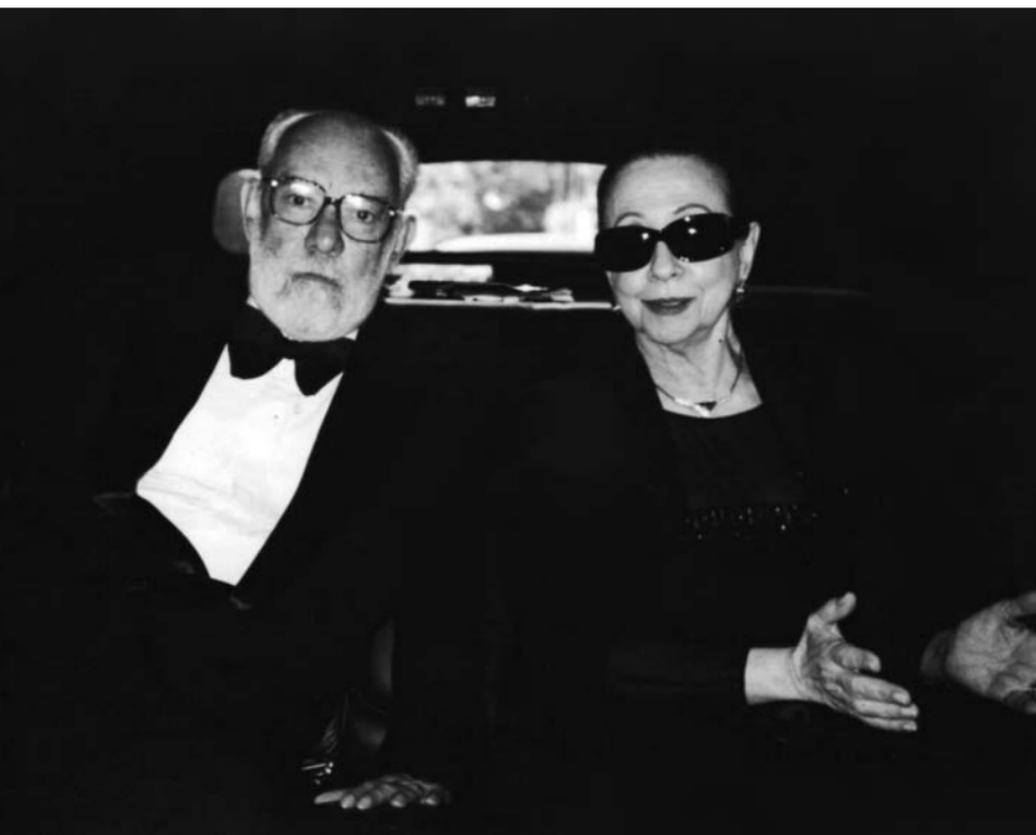
152

Dali em diante, começou a febre do filme por onde fosse. Fomos a diversas cidades da Alemanha, à Suíça, à Itália. Depois fomos aos EUA. *Central do Brasil* foi um acontecimento. Não só na minha vida. Ganhou prêmios por toda parte, em Berlim, Havana. Nos EUA, ganhamos prêmio da associação dos críticos americanos fundada por Griffith: *National Board of Review*. Ganhei esse prêmio que só duas atrizes estrangeiras tinham vencido antes de mim: Anna Magnani e Liv Ullmann. No Brasil, o filme foi além do terreno cinematográfico. *Central do Brasil* virou

referencial de atendimento social, educacional, cultural. O filme entrou no imaginário brasileiro.

Com *Central do Brasil* também chegamos ao Globo de Ouro e ao Oscar. Não se pode imaginar a loucura que é o dia do Oscar em Los Angeles. Tem multidão espalhada diante do teatro onde acontece a premiação. Na entrada, tem um lado todo que é uma galeria de gente que está lá acampada, esperando para pegar lugar. Do outro lado, aloja-se toda a imprensa do mundo. Fica tudo cercado. Os convidados todos têm de chegar de Cadillac. A cidade toda pára, porque todos os Cadillacs têm de chegar no seu tempo. Todos aqueles atores têm que descer e serem vistos. Aí chegam aquelas mulheres e homens belíssimos, com suas roupas belíssimas. Muitos deles milionários, outros, candidatos a milionários. Ganhando fortunas em dólar. Todos muito competitivos. Mas ao mesmo tempo muito civilizados. E essa pompa toda acontecendo com sol ainda, porque aquilo tem que ser transmitido para o resto do mundo. Todos cheios de jóias, de maquiagem, tudo é over. E no sol.

E é um grande programa de televisão também. Os espaços todos são muito definidos. As regras são muito rígidas. Nenhuma poltrona pode aparecer vazia durante a transmissão da televisão. Quando volta a transmissão após cada intervalo,



Fernanda e Fernando Torres, na limusine, a caminho da cerimônia do Oscar, 21/3/1999

todos os lugares têm de estar ocupados, para quando a câmera der o *zoom* em cima da platéia. Então, fica permanentemente de plantão nas laterais uma galeria de extras vestidos de longo e de *smoking*. Cada vez que alguém se levanta da poltrona, eles ficam de olho. Porque caso alguém, num intervalo, vá lá fora e não entre de volta na hora certa, as portas se fecham. Quem está nas laterais vai sentando nos lugares vazios. Até quando alguém é premiado essa regra é seguida à risca. Porque a sala tem sempre de estar plena. É uma imagem que tem que ser de grande pompa, e tem muito de cafona nessa pompa. Mas é muito importante para eles porque o Oscar é um fetiche. É um sonho alcançá-lo. É o topo do topo. É a glória e a fortuna. Lá, só o fato de ser indicado já dá um acréscimo substancial de dólares aos cachês. Altamente substancial. O cinema norte-americano é assunto de segurança nacional. E, de repente, lá estou eu no meio desse vendaval.

155

Claro que foi uma grande emoção para mim estar ali. Sentada na primeira fila, ao lado de Ian MacKellen, Lynn Redgrave, Meryl Streep, cruzando com todo esse mundo. Eu me assistia um pouco também. Eu assistia e me assistia ali.

Uma coisa que eu não sou é alienada, portanto, eu sabia que não ganharia nada. Imagina. Eu



Cena de Central do Brasil, de Walter Salles, com Vinícius Oliveira

*Vários momentos da
jornada a Berlim, 1998:
Quando receberam a
notícia da indicação
ao festival; Fernanda,
Walter Salles e Vinícius
Oliveira na coletiva de
imprensa do festival;
e na cerimônia de
premiação, com
Fernanda recebendo o
prêmio de Melhor Atriz.*





Intervalo de filmagem de O Outro Lado da Rua, com Raul Cortez e Marcos Bernstein

estar ali já era um fenômeno. Chegar ali já foi o barato do barato. A minha indicação entre as cinco candidatas, das quais três eram ótimas, ótimas atrizes, louras, altas, jovens e lindas, eu ali já era um milagre. Mas eu, filha de minha mãe, de absoluto pé-no-chão, sabia que, ali, eu não tinha futuro. Só a alegria e a surpresa daquele momento. E também a minha estranheza.

Depois da minha indicação ao Oscar, recebi convites de papéis de salvadorenha, uma chilena, uma

madrilenha, uma iraniana. Sempre participações. Sempre papéis étnicos. O primeiro convite que eu tive foi para fazer a dona de uma estância no México. Um filme sobre dois garotos e um cavalo. Uma história interiorana norte-americana. Nada que me motivasse, na minha idade, com a minha vida bem vivida no Brasil. Não tenho ambições lá fora. Senão, na minha juventude, eu e Fernando tínhamos ido embora. Nos anos 50, a gente esteve para ir embora.

Mas não. Não é a minha. Nunca foi. E fui seguindo com o cinema. No ano de 1998, foi lançado *Traição*, primeiro filme de Cláudio Torres (meu filho), juntamente com Zé Henrique Fonseca e Arthur Fontes. Também fiz *O Outro Lado da Rua*, com Raul Cortez. Raul numa atuação magnífica. Esse encontro com Raul foi de absoluta harmonia, de entrosamento entre duas pessoas que se queriam, se respeitavam como atores vocacionados. Esse foi o primeiro filme de Marcos Bernstein (roteirista de *Central do Brasil*). *O Outro Lado da Rua* me deu o prêmio de melhor atriz no Festival Internacional de Nova York e da Academia Brasileira de Cinema.

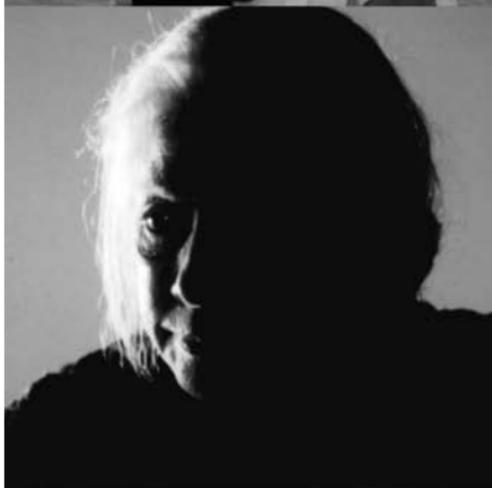
Fiz *Redentor*, que foi o primeiro longa de Cláudio Torres. Voltei a Berlim por causa desses dois filmes, na mostra Panorama. Participei de *Olga*. E fiz *Casa de Areia*, com a Fernanda Torres. Direção

de Andrucha Waddington. Mais uma vez voltei a Berlim na mostra Panorama. Tivemos, no fim do filme, aplausos longos, a sala de pé. Não conseguíamos sair do palco. O filme, nos Estados Unidos e por onde vai, está tendo críticas consagradas. *Casa de Areia* é um dos 10 melhores filmes brasileiros, na minha opinião.

160

E descobri o prazer de fazer cinema, de conviver com as equipes de cinema. Os projetos que me chegam às mãos são irrecusáveis. Há uma grande diversificação na temática e já existe uma excelente qualidade nessa pequena mas corajosa indústria cinematográfica. Nem diria indústria. Na verdade são filmes do querer. Do amor ao cinema. O mais recente convite que aceitei do diretor Mike Newell, um cineasta de prestígio, premiado em Cannes e outros festivais. Fiz a personagem *Transito*, a mãe do herói do romance *O Amor nos Tempos do Cólera*, de Gabriel García Márquez. O filho é Javier Bardem. Filmamos em Cartagena, Colômbia. É um pequeno papel, mas importante. Trata-se de uma superprodução. Aceitei como um desafio. Representar em uma língua não-latina é estranho e difícil. Mas lá fui eu. O cinema foi uma guinada inesperada e muito importante na minha vida.

*Mãe e filha na
filmagem de
Casa de Areia;
Fernanda em cena do
filme; e com Andruca
Waddington, Fernanda
Torres e seu filho
Joaquim, no último
dia de filmagem.*







*À esquerda
com Fer-
nanda Torres
e Andrucha
Waddington,
no Festival de
Berlim, 2006*



*E, à direita,
cenas de
Olga, de
Jayme Mon-
jardim, com
Caco Ciocler*





*Com Javier Bardem, nas
filmagens de Amor nos Tempos
do Cólera, de Mike Newell*







Capítulo XVI

Comparando os Processos de Trabalho: Cinema, Teatro, TV

Estou começando a entender a mecânica de ser ator de cinema mas, sempre que me aproximo de um roteiro, eu o faço como se fosse uma peça de teatro. Na TV, o método de aproximação do trabalho é completamente diferente. Esse método ainda é radiofônico, é redundante no que diz respeito aos textos. Falo das novelas, porque são elas que sustentam a TV aberta no Brasil.

Como as novelas têm capítulos de uma hora, elas se apóiam muito em cima da memória do ator. Para fazer um capítulo de uma hora de novela ainda se escreve muito e, por isso, quase tudo depende tanto da memória do ator. TV ainda é um pouco rádio. É prolixa.

167

O sistema radiofônico na TV serve aos milhões de espectadores que se movem pela casa, do quarto para a cozinha, da cozinha para a sala. Deixa-se o som alto para se ouvir, para não deixar de saber o que a telinha está mostrando, Aí é o ouvido que funciona. Bastante radioteatro ainda. Isto não quer dizer que a parte técnica da TV não seja altamente apurada, especialmente na TV Globo.

O ator precisa ter uma cabeça muito segura. A TV exige sempre um resultado industrial muito rápido. É cuidar para não enlouquecer.

Todo esse processo, em tantos anos, também forjou gente muito especializada. Temos toda uma galeria de atores e atrizes, toda uma máquina – autor, produtor, roteirista, sonoplasta, camarceiras, cabeleireiros, etc. Todo mundo azeitado para realizar esse produto de alta qualidade, principalmente técnica.

168 TV é mais exaustiva do que cinema. Quando se faz cinema, queira-se ou não, mesmo sem recursos, tem-se mais tempo. Filma-se um mês, dois meses. Tem-se o trabalho artesanal para preparar. Como uma peça de teatro. Eu pelo menos tive esse tempo em *A Falecida*, *Eles não Usam Black-Tie*, *Central do Brasil*, *Casa de Areia*. *Tudo Bem* não teve tanto tempo. Mas era um trabalho mais onírico, mais anos 70. Tínhamos que entrar num certo clima de loucura e criatividade, podia correr mais solto.

O grande barato no cinema são as equipes. Nas locações, cria-se uma cumplicidade misteriosa. Só trabalhei com diretores amorosos. Cria-se uma relação muito próxima entre todos no set. É tão difícil fazer cinema no Brasil que os filmes todos, como eu já disse, são de puro amor ao cinema.

É tão difícil levantar dinheiro para uma produção que, quando se consegue, todo mundo entende que o filme é uma criança muito delicada, é uma entrega numa grande solidariedade. Falo da minha experiência. No Brasil, não há uma real indústria cinematográfica. Acho que nunca vai haver.

O cinema brasileiro não fala da classe média alta. Os temas, as locações são sempre em sertões, periferias, subúrbios, arraiais, lugares que sempre dão uma intimidade com a realidade deste país. A carência social contamina quase todos os roteiros.

Sou de uma geração cinemeira. O cinema era fundamental na minha vida. Assisti à chegada do rádio, da TV. Mas enquanto eles não chegaram, o cinema era a grande provocação do imaginário. Cada bairrozinho chegava a ter três cinemas, como no meu subúrbio. Você ia ao centro da cidade, onde existiam cinemas muito equipados, alguns com ar-condicionado. Era um ritual. Havia sessões a partir das 10 horas, você ficava cinco horas dentro de um cinema de bairro, porque antes do filme nobre havia séries, como *Flash Gordon*, séries cômicas, tipo *Os Três Patetas*, filmes de cowboys, tudo isso vinha antes do filme mais importante.

Nós íamos, a família, três vezes por semana ao cinema, porque a programação mudava. Na se-

gunda e terça-feira, era um. Na quarta e quinta, era outro, na sexta-feira, sábado e domingo, outro. Entrava todo mundo, até criança de colo, todo mundo. Isso tem a ver com a provocação do imaginário. Hoje em dia, os cinemas de bairro desapareceram. Viraram templos, estacionamentos, bingos. Durante toda a minha infância, durante toda a minha adolescência, o cinema foi o meu refúgio imaginário.

Às vezes penso que o cinema criou, em mim, o sonho de ser atriz. O cinema me deu coragem de ser atriz. Imaginem eu, 60 anos depois, em Hollywood, conversando com alguns dos meus ídolos do passado.

170

Nesses últimos tempos, o cinema me roubou do teatro. Estou com um certo sentimento de culpa porque teatro é na veia. Não tem moleza. É um prazer único e um tormento único. É um andor que a gente carrega todo dia. O subterrâneo que é o teatro, a verticalidade que é o teatro, é algo muito profundo, muito difícil. De desnudamento mesmo. De corpo inteiro. E visto de todos os lados. Entregue, ao vivo, a uma platéia que opta ou não por você. E o que eu guardo do cinema, agora que eu fiz mais, é uma espécie de recreio ao fazê-lo. O método dele é minimalista. A câmera ajuda no sentimento, aquela lente ali é tão reveladora. Basta estar no fluxo da interpretação

que ela vai lá no teu fundo de olho, na tua alma, no teu mínimo intenso.

No teatro, tudo isso também é fundamental. Mas você tem que repetir o mesmo processo, ao vivo, mil vezes. No cinema, você se estimula para aquele momento. É vida ou morte. Mas, em compensação, depois você relaxa e se descumpre.

No teatro, você tem de pôr a pedra do Sísifo no alto da montanha todo dia. E nunca se livra disso. É um prazer doloroso e viciante. Patrice Chéreau, que é um diretor de teatro de grande importância, cineasta também, diz que o cinema é um espaço que ele está tentando conhecer. O cinema, para ele, é a oportunidade de uma reproposta de vida, de correr desafios e se surpreender. Estou nesse estágio.

Eu penso em dirigir. Mas nunca penso em espetáculo. Sempre penso em dirigir ator. Se possível, sem cenário. Uma luz, só. Acho que com raras exceções fiz espetáculos que ficaram muito tempo em cartaz, até anos. Geralmente o cenário aprisiona o sentimento do espetáculo. O cenário quase sempre é datado. Com raras exceções, durante três, quatro ou cinco anos, ou como no caso de *Dona Doida*, 13 anos, você caminha, como ator, e também como gente. Aí você arma o cenário e ele recua cinco anos, dez anos.

Há atores e diretores que se aprisionam no tempo também. Mas, como seres humanos, nós pelo menos respiramos. Eu era uma pessoa quando comecei a fazer *Dona Doida*. Treze anos depois, era outra pessoa. O País era outro. Mas o cenário do Naum Alves de Souza era muito neutro, muito bom. Manteve-se pela sua qualidade e pela sua essência. Ao entrar nele, tudo se renovava e me realimentava.

Já o cenário de *É* não teve a mesma sorte. Quando a gente montava o cenário, ele aprisionava a peça. Datava a peça. E a peça não é datada.

172 O cenário é que produzia esse efeito. Do mesmo Marcos Flaksman era o cenário de *Seria Cômico se Não Fosse Sério*. Absolutamente exato, perfeito como cenário. A qualquer momento ele nascia e renascia com absoluto frescor e presença.

Então, quando penso em dirigir, sempre penso na inter-relação humana do texto. Eu faço um pouco isso nas minhas oficinas. É só leitura e o imaginário funcionando em cima desse material que um poeta nos dá.

Nem é a procura de ser despojado. Talvez eu tenha uma ambição maior ainda. Chegar no cerne daquele texto. Ator pensa muito assim. A eterna história na praça pública, o rapsodo, o grupo em volta do fogo. O ator quando dirige, geralmente fica em cima do corpo humano, do ser humano.

Capítulo XVII

Na Companhia dos Personagens

Eu não sei explicar como, mas, há certos personagens que grudam em você. Por uma essência qualquer, eles se tornam uma segunda natureza sua. Isso acontece, já aconteceu muitas vezes comigo. É uma identificação em alguma zona sua, um estado de espírito que você descobre com surpresa. Cria-se uma unidade, um amálgama ali tão profundo e tão forte que sensibiliza, dentro de você, uma zona ainda não pressentida.

E há outros personagens nos quais você, embora se inteire, trabalhe, ele fica apenas num plano de execução empenhada. Quando acaba a temporada, nada fica, além de um certo mal-estar de não ter achado o caminho. Isso não significa que haja desprazer. Mas não deixa uma marca. E dói muito, faz sofrer quando essa aproximação mais profunda não se faz, não ganhou uma zona sua. Você apenas deu conta de uma ação. É uma grande luta. Luta não vencida.

Outro ponto a se falar é sobre a realidade cênica. Em 1953, fiz um melodrama de um autor italiano (*Mulheres Feias*, de Achille Saitta) na companhia da Morineau. Tinha dois papéis para jovens, um que era principal, o outro era um excelente papel, com muita presença, mas era o *outro* papel



Cena de Mulheres Feias, com Francisco Dantas, Lígia Nunes, Jardel Filho e Laura Suarez, 1953

da peça. Contrataram-me para fazer o que seria, segundo eles, o mais importante.

Eu li a peça e tive vontade de arriscar o outro papel. E eu timidamente falei isso com o produtor e Morineau. Acharam que eu estava fazendo uma bobagem, mas aceitaram. O papel era de uma jovem libertária, audaciosa, sedutora, um tipo de anjo exterminador que chega da Inglaterra, onde foi educada, e vai para a Itália. Ao chegar naquela casa, ela encanta o noivo da filha da dona da casa, o próprio tio, marido da dona da casa. A tia acaba por matá-la. Era um melodrama deslavado. Enfim, era uma jovem deslumbrante, lindíssima no sentido da fantasia da beleza cênica. E eu sempre me achei muito modesta em termos de beleza, nunca me achei nenhum tipaço. Completamente fora dos padrões de beleza feminina daquela época. Époça de uma safra de mulheres deslumbrantes.

175

Sempre me achei uma pessoa interessante mas nada que pudesse chegar a essa personagem tão mirabolantemente sedutora. Me deixaram fazer e eu fiz. E para surpresa minha tive críticas extraordinárias, sem falsa modéstia. Ninguém foi embora do teatro achando que eu não correspondia àquela imagem. Pelo contrário. Foi um sucesso louco de público.

Então o trabalhar a sedução, o perigo da provocação no convívio, até uma visão perversa da beleza,

da sedução, foi muito interessante porque me fez ver que no teatro o que vale é o teu imaginário.

Foi um processo que me alertou, que me mostrou que a realidade cênica não tem nada a ver com a realidade fora de cena. O jogo cênico é um e o que você possa ser na sua vida, aqui fora, é outro. Embora um alimente o outro por caminhos surpreendentes, incontroláveis, inexplicáveis.



*Como Bia Falcão, em
Belíssima, de Sílvio de
Abreu*

Capítulo XVIII

Uma Reflexão Sobre a TV

Eu sou pioneira de televisão. Sou da geração que veio para a televisão em janeiro de 1951. Como também vim de rádio. Tudo isso serviu, me serviu como laboratório de trabalho, de convívio também com muitas gerações de atores, diretores, produtores e escritores.

Faço novelas desde 1957, 1958. Nós fizemos todo *O Grande Teatro Tupi*. Foram 9 anos, de 1957 a 66. Participamos, além da TV Tupi e TV Rio, de quatro meses de teleteatro na Globo, que se iniciava em 1965. *O Grande Teatro Tupi* existiu pela visão de Sérgio Britto. Pelo grande produtor cultural que é Sérgio Britto.

177

Trabalho sempre por obra certa. Se há um projeto interessante, faço com muito carinho e as coisas que tenho feito fiz com muito prazer. Mas a minha vida não está nas mãos da televisão. E não tenho nada contra a televisão. Devo muito a ela inclusive.

Em 2005 fiz *Belíssima* e *Hoje é Dia de Maria*. Duas oportunidades das quais eu me orgulho de ter participado. Cada uma na sua proposta. Dois projetos realizados plenamente. *Hoje*

é *Dia de Maria*, de Luiz Fernando Carvalho, inclusive, abriu uma nova proposta de estética televisiva. E *Belíssima*, de Sílvio de Abreu, foi uma novela extremamente bem dirigida por Denise Saraceni. Esse processo soma meses de muito trabalho. Gravações diárias. Uma média de 40 a 50 páginas para decorar por semana, uma ida à Grécia, algumas viagens a São Paulo. Quando se está no meio desse ritmo intenso de gravações, não se tem tempo de tomar pulso, de avaliar totalmente a repercussão do seu personagem.

178

A televisão é um meio de comunicação muito violento, muito presente na vida do brasileiro. Ouso dizer que a novela é mais importante do que o futebol no Brasil. Não há nada no Brasil que bata, em interesse total desta sociedade, as novelas de televisão.

O parque todo de indústria de telenovelas é um fenômeno de realização, que eu comparo à Itaipu, à Petrobras. Um complexo que engloba milhares e milhares de empregados e é transmitido para o Brasil e para o mundo. O que Hollywood é para os EUA, é para o Brasil a produção de novelas e minisséries. É um campo de trabalho extraordinário. Falo de todos os canais que produzem teledramaturgia.

Um grande estímulo na televisão é trabalhar com todos esses colegas de experiência e idades tão diferentes, porque os elencos são de 60, 80, até 100 atores. Uma vida não daria para trabalhar com todos eles, não fosse esse encontro de todos nós na TV.

Talvez, o aspecto que eu mais gostaria de ressaltar como importante no trabalho da televisão é o fato de levar a todos os lugares o nosso jogo dramático, a nossa fala. Talvez até contaminando irremediavelmente as expressões culturais locais, com todo o peso dessas poderosas centrais de produção. Mas, em contrapartida, leva a gente para o fundo da Amazônia. Leva a gente para o fundo do Pantanal. Para o fundo dos Pampas. Lugares inacessíveis para qualquer companhia teatral e até mesmo para o cinema. A gente contamina, como eu digo, até as aldeias de índios.

Isso dá uma vivência do que somos. Às vezes de uma forma esplendorosa, às vezes de uma forma muito pouco cuidada. Não estou idealizando, estou falando na realidade do processo industrial. Você tem um produto melhor, bem-feito, e também tem um produto pessimamente realizado. Eu falo produto propositadamente, porque televisão é uma indústria. Uma indústria pesada. A televisão, como qualquer realidade

artística, às vezes nos envergonha e às vezes nos dá muito orgulho. Acho que não dá para fazer nenhuma ponte entre as novelas e séries atuais e o teleteatro que se fazia nos anos 50 e 60. Aquele era um período pioneiro. A televisão não estava industrializada, tão pautada. Hoje a inserção comercial é fundamental para essa indústria. E é o fenômeno do anúncio que sustenta o grande mercado de trabalho. E nesse mundo industrializado, não poucas vezes, temos textos, direções, interpretações altamente elaborados e criativos. Principalmente nas minisséries. Não posso deixar de lamentar, porém, que a maior parte da programação da TV aberta seja constrangedora.

Capítulo XIX

Entre a Vida Pública e a Família

O acaso me transformou na matriarca de uma família de artistas. E Fernando num belo patriarca dessa mesma família. Cláudio é cineasta e cenógrafo, Fernandinha é atriz. A gente vê isso com muita calma. Muita harmonia, eu acho. Para um coração de mãe, se os filhos vêm para a sua seara, você acha que eles possivelmente chegaram a um acordo com você. Porque é uma vida estressada. Nossos filhos cresceram vivendo toda a nossa insegurança, política, econômica, artística. A mudança da capital, a loucura do Jânio, a deposição do Jango, o golpe dos militares. Foi um período de constante convulsão. Mas atravessamos.

A nossa casa era uma casa estressada. Era uma casa em constantes mudanças. Mudamos do Rio para São Paulo. De São Paulo para o Rio. Viajamos pelo Brasil com eles. Cruzando o País até que chegaram ao período da escola, que começou em São Paulo em 1967. Mas em 1970 eu vim para o Rio de novo. Somos uma família do Rio. Aí eu tive de dar uma maneirada. As nossas saídas com as peças duravam no máximo 10, 15 dias e voltávamos. Por isso todo um bloco de trabalho nosso nunca foi a São Paulo. Porque



manter uma temporada em São Paulo significaria mudar novamente para lá.

Chegou uma hora em nossa vida em que decidimos dar prioridade ao Rio de Janeiro para que os nossos filhos não precisassem mais mudar de escola, se adaptar numa nova cidade, deixar os amigos. E no Rio tínhamos toda uma estrutura de avós, que era importante. E que segurava muito a minha retaguarda.

O Cláudio relutou muito em relação a essa vida de artista. Ficava muito incomodado com os fãs que vinham pedir autógrafo para a gente na rua, nos restaurantes. Restaram poucos registros de nós quatro, com o Cláudio. Chegou uma hora que ele se negou discretamente a sair conosco. Mas o tempo passou. Ele fez Comunicação Visual. Começou a fazer cartazes. Fez cenários. Como cenógrafo, prestou exame de cenografia. Foi para a publicidade, porque na era Collor acabou toda a possibilidade de cinema. Foi uma geração que se desviou para a publicidade por causa disso. Tiveram de esperar dez anos para voltar ao sonho de fazer cinema, toda essa indústria audiovisual que hoje em dia está aí. Documentários, curtas e longas.

Nanda é e sempre foi clara, definida na sua vocação. São filhos talentosos. Sem falsa modéstia,

digo que são talentosos e brilhantes. No final, hoje acho que nem podia ser diferente esse encaminhamento de vida. A nossa profissão é encantadora. No fundo, no fundo, os atores brincam como se fossem crianças.

Na cabeça dos nossos filhos, junto com as nossas dificuldades, ficaram também a fantasia, o sonho, a coragem de recomeçar sempre. O teatro sobrevive sempre. A classe teatral sobreviveu à ditadura. Sem colaborar. Foi colocada a pão e água. Sem nenhuma adesão. Quem viveu aquilo sabe o que foi.

- 184 Quanto à minha vida particular, sempre me perguntam como mantive um casamento tão longo – 55 anos – sem escândalos, fofocas, separações. Como se no nosso meio esse comportamento fosse obrigatório. São coisas tão sem explicação. É muito subjetivo tudo isto. Não idealizem, por favor. A vida a dois não é fácil mas, no nosso caso, foi possível. Sempre foi possível. É paciência, é cumplicidade, sei lá, não se sabe bem. Passam-se 50 e tantos anos e de repente você vê: *Ih, ainda estamos juntos*. É o que eu posso dizer. Houve dias em que a gente pensou: *Não está dando*. Mas no dia seguinte constatamos: *É, está dando*. E passam-se tantos anos e ficamos juntos.

*Em Itatiaia, 1961 (direita acima),
e no sítio, 1966 (direita abaixo)*



Tive e tenho uma vida tão exposta, porque são 10 anos de rádio, 59 anos de palco, 58 anos de televisão, 18 longas, publicidade, oficinas, encontros. Fui muito jogada para a rua. Tem horas em que, como bom animal que todos somos, graças a Deus, você gosta de voltar para a toca e ficar ali quieta, tentando se refazer um pouco dessa exposição. Na verdade, se juntarmos 58 anos de teatro mais 58 anos de TV, mais filmes, mais publicidade, mais 10 anos de rádio, mais tudo, somaremos 130 anos de intensa presença pública.

186

Estou aqui, neste livro, fazendo um pequeno relato da minha vida. Não é uma autobiografia. Nunca pensei em escrever uma autobiografia. Porque é como nas entrevistas: se me perguntam, eu falo, do contrário, me calo. Não tenho a capacidade, a paciência, de ficar me cutucando, porque não é a minha. Eu até tenho uma experiência de vida interessante. Acho a minha vida interessante. Faço encontros com platéias sobre um determinado tema, levo material sobre o tema, proponho assuntos e depois a gente abre uma conversa com a platéia. Eu digo que sempre me apresentei por meio de uma *persona*. São tantos anos de uma platéia me seguindo, que tenho esse sentimento de agradecimento a uma audiência que me segue há 50 e tantos

anos. Essas platéias, através dos tempos, fazem parte da minha grande família de opção. Eles sabem que dei e estou dando a eles, por todos esses anos, o melhor do meu ofício. Sei que poucos atores e atrizes tiveram ou ofereceram a eles um repertório de dramaturgia tão rico, tão qualificado, tão artístico quanto o meu. Muitos amigos e colegas podem se igualar a mim no que se refere à qualidade de repertório.

Mas não mais do que esse que tenho vivido com essas platéias. Estou me referindo à dramaturgia. Me entendam bem. Existe uma intimidade de família, nesses anos, com essas platéias que vão se sucedendo. São platéias de todas as idades. Eu resolvi conversar com eles. Eu mesma. Não mais atrás de uma máscara. Por enquanto.

Este filme internacional que fiz, *O Amor nos Tempos do Cólera*, foi mais uma guinada a esta altura da minha vida. Que na minha particularidade sempre foi uma vida reservada. Tento me conhecer mais profundamente mas não consigo. Tenho algo de esquizofrenia. Isso eu reconheço. O teatro canalizou, eu penso, esse desvio. Me salvou. O teatro me formou. Me deu tudo que tenho na vida. Mas ir além sobre mim mesma seria como perder o que me sustenta: o mistério mesmo de estar onde estou, de ser o que sou.



O casal no aniversário de 50 anos de Fernanda, em Itaipu, e a família reunida, em 1973





Capítulo XX

Uma Última Palavra

Todos nós temos uma linguagem própria. Não há dois atores iguais. Não há dois seres humanos iguais. Isso é acaciano. Cada ser/ator tem uma respiração própria. Uma visão de mundo. Um somatório de experiências e uma conformação genética que fazem dele um personagem único.

Aqui se pergunta muito quem é o primeiro ou o último. O maior ou o menor. Quem subiu ou desceu no placar. Quem substitui quem. Quem vai ficar no lugar de quem. Quem vai receber o cetro de quem. Acho isso tudo uma bobagem. Ninguém ocupa o lugar de ninguém. A minha respiração é a minha respiração e assino embaixo. O caráter dessa assinatura nasceu comigo e morrerá comigo.

Não estou no teatro para ocupar o lugar de nenhuma outra atriz viva, morta ou que venha a nascer. Tenho a minha trajetória. Tenho o meu lugar, bom ou mau, bem realizado ou mal realizado e é só meu. Só esse lugar interessa. Porque só essa é a minha história. Só essa é a minha capacidade ou a minha incapacidade. É claro que tenho as minhas influências. As influências que recebi de outras atrizes e de outros atores que vi,

com quem convivi. Dos filmes que também vi. Das músicas que ouvi. Dos livros que li. Das pessoas fora de cena com as quais convivi.

São heranças buscadas ou influências espontâneas guardadas na minha sensibilidade, na minha memória, no meu inconsciente.

Mas tudo isso, como diz Cecília Meirelles, *forma um sangue que não se repetirá mais*. O meu sangue é uma qualidade de sangue que não se repetirá mais. Portanto, este pequeno lugar é meu. E não pertenceu nunca a ninguém. Não pretendeu nunca o espaço de ninguém.

192 Também tenho a clareza de saber que este meu pequeno lugar ninguém irá ocupar. Este ser que eu sou, bom ou mau, sou eu. O que eu sou domina o meu espaço físico e espiritual. Na sua complexidade como ser humano, eu sou o que eu sou.

Documentos

Em alguns momentos de sua vida, Fernanda Montenegro escreveu cartas a autoridades. Os motivos e as situações foram bem distintos. Na primeira aqui reproduzida, de maio de 1985, ela agradece o convite do então ministro da Cultura do governo Sarney, José Aparecido de Oliveira, para substituí-lo no cargo. Na segunda, do dia 31 de março de 1990 – que foi publicada em jornais à época — ela interpela o presidente Fernando Collor de Mello a respeito das ameaças à atividade cultural determinadas pela suspensão da Lei Sarney e do fim da Embrafilme. O terceiro texto, do dia 12 de abril de 1999, é um discurso de agradecimento, desta vez pelo recebimento da Ordem Nacional do Mérito no governo Fernando Henrique Cardoso, depois da consagração internacional do filme *Central do Brasil*. Em todos esses textos, transparece o intenso engajamento ético da atriz.

**Resposta ao ministro José Aparecido de Oliveira,
do governo Sarney, a um convite para substituí-
lo no cargo de Ministro da Cultura**

(maio de 1985)

Como cidadã, sempre fiz do meu ofício um instrumento de participação política. Como artista, fiz a minha participação política dentro do meu ofício, fora de participação partidária, pois compreendo que o palco é, definitivamente, o espaço mais livre que o homem jamais criou. Se olharmos os palcos de um país, saberemos exatamente que país é esse.

194

Desde a adolescência venho, a princípio intuitivamente, mais tarde conscientemente, me expressando através dos mais variados textos, percorrendo, democraticamente, os mais diversos gêneros teatrais, sem qualquer preconceito, na medida em que, para mim, um artista de palco tem que dar voz às mais diferentes manifestações da dramaturgia. Com isso, deixo claro que, no meu entender, o palco é o meu espaço também político.

Comovida, feliz e honrada, vejo a lembrança do nome de uma atriz para o Ministério da Cultura como uma conquista histórica, culturalmente falando. Recentemente, artistas deste país foram convocados para um grande futuro e uma gran-

de mudança. As oposições políticas armaram palanques, esses mesmos artistas, preparando o espetáculo, 'esquentaram' as multidões nas praças, fortalecendo lideranças ainda não confiantes em si mesmas como comunicadores. Uma vez fortalecidas, essas lideranças políticas ocuparam o centro dos palanques. Os artistas, cumprida sua missão, recuaram. As massas humanas se impuseram. A partir daí, todos nós, irmanados, começamos a construção de um Brasil novo.

Para aqueles que vêem preconceituosamente a indicação de um artista para um tão alto cargo, respondo, sem exagero, que esse Brasil novo nasceu num palco armado na praça. Cogitar um artista para um ministério é prova do amadurecimento político deste país no seu todo. É um arejamento depois de tantos anos de asfixia. Pobre do país cujo governo despreza, hostiliza e fere seus artistas.

195

Esse Brasil acabou.

A sondagem que me foi feita, autorizada pelo presidente José Sarney, revela o gesto limpo, independente e original do homem que, dirigindo a nação neste momento de tanta esperança, deposita sua confiança numa brasileira entusiasmada e consciente.

A esse convite devo responder com a mesma limpeza de propósito. Vejo o Ministério da Cultura como o cerne do atual governo. No meu entender, nenhum outro lhe é superior.

Ele dará o tom da Nova República e, para não ser assim, melhor seria não tê-lo criado, permita-me dizer-lhe com todo o respeito e confiança. A participação nessa esfera não pode ser exercida num quadro de nostalgia, de perda ou de degedo.

196 *Diante da sondagem que me foi feita, repasso minha vida e, felizmente ou infelizmente, compreendo que o meu amor profundo para com o exercício do teatro ainda não foi esgotado. Ao contrário: está mais vivo do que nunca. Deixando agora o teatro, a sensação que eu teria seria a de uma vida inacabada. Creio firmemente que cada cidadão deva exercer a sua arte ou seu trabalho em conformidade com a sua vocação. Estaria sendo leviana se, pensando desse modo, agisse de outro.*

Não é fácil dizer não.

Não vejo que seja mais fácil decidir pelo teatro. Ou mais seguro. O teatro nunca foi fácil ou seguro.

Mas é esse o meu lugar.

Tenho certeza de que todos os intelectuais e artistas, entidades de classe que me demonstraram apoio através de cartas, telegramas, telefonemas, visitas, compreenderão a minha opção.

Pode parecer uma frase bombástica e teatral, mas não devemos temer nem o teatro nem as palavras: não estou preparada para partir.

Nesses novos tempos, gostaria que você, Aparecido, assim como o presidente José Sarney, entendessem que a melhor maneira de prestar meus serviços à cultura brasileira é permanecer no palco, onde continuarei à disposição do meu país, humildemente.

197

De sua amiga, cujo sentimento básico é a fidelidade,

Fernanda Montenegro

Carta aberta a Fernando Collor de Mello

(31 de março de 1990)

Senhor Presidente Fernando Collor de Mello:

É profundamente inquietante e ofensivo para a cultura brasileira que, ao determinar a suspensão da Lei Sarney e o fim da Embrafilme, o Governo afirme, indistintamente, que tal procedimento se tornou necessário para a realização de uma limpeza da área cultural no que se refere à ação desonesta de igrejinhas, guetos culturais, grupos privilegiados, enfim, corruptos e sonegadores do erário público que sob a égide da referida lei teriam contribuído para a atual ruína econômica da nação.

198

Senhor presidente, não somos um país de corruptos e criminosos, até prova em contrário. Esta é a razão desta carta. Se estamos numa 'revolução russa de 1917 sem pelotão de fuzilamento', como afirma a sua Secretaria de Cultura, que então se proceda, respeitando a ordem revolucionária russa, a um expurgo e que o Governo aponte os criminosos, confiscando o resultado dos seus grandes e pequenos roubos. É preciso nominar e não generalizar.

Como muitos outros homens e mulheres de teatro, faço parte, senhor presidente, de um artesanato, não de uma indústria cultural. Do meu pequeno, mas forte grupo de artesãos, peço a Sua Excia. que

não confunda o bom uso de uma lei com o mau uso desta mesma lei que se resume, para nós, na permuta de quase sempre um modesto socorro econômico em troca do nosso prestígio pessoal, conquistado por anos de ofício duro e resistente. Principalmente resistente. Se houve ou há desmandos, há meios e modos de impedi-los. O que não aceito é levantar a opinião pública contra uma classe de trabalhadores, classe sofrida, sobrevivente de anos e anos de repressão econômica e política.

Constrange ver confundir, através da Secretaria de Cultura, a paralisação de toda uma frente de atividades culturais com o fato de um de nós não ter assinado um cachê de três comerciais de um produto qualquer (referência a uma entrevista do secretário de Cultura Ipojuca Pontes, em que ele afirma que sua mulher Tereza Rachel também foi prejudicada pelas medidas provisórias, pois viu canceladas as produções de três comerciais que iria fazer). Afirmações desse tipo são constrangedoras para qualquer regime político. É claro que todos nós temos o dever de salvar o Brasil desta crise. Todos nós estamos dando nossa cota de sacrifício, mas há de se ter discernimento.

E, senhor presidente, acredite, o que indigna não é a perda econômica, o desemprego, os projetos adiados, a fuga dos espectadores, o fechamento dos museus, das orquestras, dos grupos de

dança, as livrarias vazias, os espaços culturais desativados, a interrupção de várias realizações cinematográficas, agora e no futuro próximo, mas sim a dúvida sobre a nossa idoneidade, o desprestígio de afirmações generalizadas a nosso respeito junto à opinião pública.

Nossa modesta firma teatral encontra-se à disposição para qualquer inspeção que por bem o Governo queira realizar. Como eu, são dezenas e dezenas de artistas, atuando em todos os ramos da atividade cultural, que nada devem aos governos passados e presente, a não ser sobreviver a todas as ofensas, crises, prisões e cerceamento à liberdade.

200 *Se todos os núcleos de atendimento à arte, herdados dos governos passados, não estão de acordo com o que V. Excia. pretende como política de ação cultural, é um direito que a nação outorgou a V. Excia. como chefe de Estado brasileiro, eleito pelo voto direto em maioria, reapresentá-lo e, juntamente com os homens de cultura deste país, chegarmos harmoniosamente a um somatório de esforços e resultados.*

Mas que isso não seja precedido por pronunciamentos precipitados, humilhantes, de sugestão insultuosa, via Secretaria da Cultura. Como diz Dostoievski: 'É preciso muito cuidado para não ofender os pobres'.

Gostaria, senhor presidente, que V.Excia. entendesse esta carta, não como uma reivindicação de atendimento material. Primeiramente e acima de tudo há que se tomar um posicionamento moral e ético.

Desejo, como todos os brasileiros, que este país dê certo, que se transforme num espaço respeitado. A cultura, senhor presidente, é uma área delicada. Este país respeitado não existirá sem que a criatividade de seu povo venha para o primeiro plano de atendimento civilizadamente. Em todas as áreas, artistas brasileiros criativos e honestos, com os quais eu convivo, comprovadamente, sempre fizeram tudo para ampliar, credenciar, embelezar e humanizar este imenso e difícil país.

201

Esteja certo, senhor presidente, o ouro dos bandidos não está nas mãos dos que realmente produzem cultura neste Brasil. Dou-lhe a minha palavra. E repito: no momento, só me movem a moral e a ética.

Receba, senhor presidente, os meus profundos votos para que o Governo de V. Excia. transforme este país numa terra realmente abençoada e que, um dia, brasileiros dignos sejam realmente respeitados.

Atenciosamente,

Fernanda Montenegro

Discurso realizado em Brasília, por ocasião da recepção oferecida pelo Exmo. Sr. presidente Fernando Henrique Cardoso em virtude do grande sucesso internacional do filme *Central do Brasil*, de Walter Salles, cerimônia essa na qual recebi a *Grã-Cruz de Ordem Nacional do Mérito*

(12 de abril de 1999)

Exmo. Presidente da República Sr. Fernando Henrique Cardoso, Dona Ruth Cardoso, Sr. Antônio Carlos Magalhães, Presidente do Senado, Dona Maria Emília, Ministra interina da Cultura, demais autoridades, amigos e colegas,

202

Há momentos em que os anos vividos nos obrigam a olhar em volta e fazer uma revisão de nossas perdas e de nossos ganhos. Se hoje estou sendo agraciada com a mais alta condecoração do nosso país, por generosidade de Vossa Excia. Sr. Presidente, é porque sou resultado de muitas influências e convivências. Centenas de companheiros e personagens me formaram, me educaram e estão comigo sempre. Não me refiro só a minha família de sangue, mas principalmente a minha família de opção, no caso, opção artística, teatral. Muitos já se foram: Dulcina, Morineau, Cacilda, Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Sadi Cabral, D'Aversa, Lucília Perez, Procópio, Jaime Costa, Grande Otelo, Fregolente, Ziembinski, Pernambuco de Oliveira, Sérgio Cardoso, Flávio Rangel, Flávio Império, Eugênio Kusnet.

*Vi todos esses atores, autores, atrizes, diretores, cenógrafos, figurinistas. Trabalhei com muitos deles. E cada um me influenciou e me transformou. O mesmo posso dizer dos colegas com os quais convivo desde os primeiríssimos anos de profissão (não vou enumerá-los **todos**, porque atrasaríamos a cerimônia, Sr. Presidente) mas não vou me furtar de tê-los aqui neste agradecimento, com um lugar especialíssimo para Fernando Torres, o grande e querido cúmplice da minha vida. Sem ele certamente minha história seria outra.*

Ele é parte fundamental de todo e qualquer reconhecimento que eu possa ter como artista.

203

Outros colegas e amigos se sucedem: Ítalo Rossi, Sérgio Britto, Nathalia Timberg, Ilka Salaberry, Antunes Filho, Gianni Ratto, Celso Nunes, Mil-lôr Fernandes, Guarnieri, Naum, Paulo Autran, Tônia, Dercy Gonçalves, Maria Della Costa, Bibi Ferreira, José Celso Martinez Corrêa, Irene Ravache, Marília Pêra, Jorge Dória, Leo Villar, Jacqueline Laurence, Eva Todor, Marieta Severo, Raul Cortez, Cleyde Yaconis, Regina Duarte, Renata Sorrah, Eva Wilma, Regina Casé, Rosamaria Mur-tinho, Mauro Mendonça, Tereza Rachel e muitos, muitos outros e mais os jovens atores e atrizes que eu tenho cruzado nesses últimos anos. Do cinema trago os nomes de Leon Hirszman, Arnaldo

Jabor e Walter Salles pelos convites para filmes tão fortes e tão bonitos.

A Walter Salles devo e agradeço este momento inesperado de tanta vivência e sucesso cinematográfico para o filme Central do Brasil e para a professora Dora. Todos os nomes citados são colegas que eu encontrei já adulta e já com uma vocação e uma pequena base cultural dirigidas para o palco.

204 *Mas existe o antes. A infância. E (por que não?) o período da minha educação primária. Acho que é por aí que tudo começa. É aí que tudo sempre começa. Ao trabalhar o mundo da professora Dora do Central do Brasil, lá na infância, é que fui buscar, na minha memória, as primeiras professoras que me alfabetizaram.*

Credenciadas, respeitadas, prestigiadas professoras primárias da minha infância. Professoras de escolas públicas que eu freqüentei, no subúrbio do Rio. Eu me lembro especialmente com muito carinho de Dona Carmosina Campos de Meneses, a professora que me alfabetizou. E, mais do que isso, que me ensinou a ler: o que é um degrau acima da alfabetização.

Naquele tempo, as professoras ainda se chamavam Carmosinas, Afonsinas, Ondinas. Busquei na

memória a figura de dona Carmosina para me aproximar da professora Dora (para mim, personagem não é ficção).

*E vi como seria trágico se a minha tão prestigiada e amada Dona Carmosina viesse a se transformar, por carências existenciais e sociais, numa endurcida e miserável Dora. Foi uma visão de **tantas perdas** que me deu o emocional da cena final do filme quando Dora escreve: 'Tenho saudade de tudo'.*

Saudade é uma palavra forte e uma forma profunda de chamamento, de invocação. Entre Carmosina e Dora lá se vão 60 anos. Penso que a minha vocação de atriz foi sensibilizada a partir das leituras em voz alta, leituras muito exigidas, cuidadas, orgânicas que nós, alunos, fazíamos usando os livros de português do antigo curso primário. As primeiras coisas que decorei na minha vida foram dois poemas que Dona Carmosina mandou (é essa a palavra, mandou) que decorássemos nas férias de dezembro: 'Meus 8 anos', de Casimiro de Abreu, e 'Canção do Exílio', de Gonçalves Dias. Na volta das férias naquele ano de 1937, eu, ao mesmo tempo tímida, envergonhada e encantada, declamei: 'Oh! Que saudades que eu tenho da aurora da minha vida, da minha infância querida, que os anos não trazem mais. Que amor, que sonhos, que flores,

naquelas tardes fagueiras, à sombra das bananeiras, debaixo dos laranjais'. *Essas bananeiras e esses laranjais ainda não eram uma liberdade poética. Os subúrbios das nossas cidades ainda não tinham sofrido essa degradação ambiental que infelizmente se fez presente com o passar dos anos.*

Vi muitos Brasis entre esses meus 8 anos, os 8 anos do Poeta e essas duas mulheres: Carmosina e Dora. Vejo essa passagem do tempo, claro, com alegrias e ganhos, mas, também com muitas perdas e dor.

206 *Sou atriz e confesso a minha deformação profissional: esse sentimento de perda, essa nostalgia me ajudaram a resgatar o emocional dessa desprotegida e amarga Dora ao intuir que dentro dessas Doras desiludidas existe sempre uma Carmosina à espera de um ombro e de um socorro.*

Sr. Presidente, nesta nossa confraternização de artistas e autoridades, como não lembrar o milagre que a educação e a cultura produzem em todo ser humano. E por ser este, me parece, o espírito que nos une aqui, neste espaço, e por estarmos diante da mais alta autoridade do nosso país, que é V. Excia., a herança cultural da reivindicação artístico-social se apresenta. Muitos

acham até que isto também é uma deformação profissional de uma classe. Sempre que estamos juntos, reivindicamos, solicitamos.

É um desafio a gente se conter. É um desafio não reivindicar inclusive por temer tomarem a reivindicação como um gesto de deselegância, já que estamos, repito, numa confraternização. Mas, V. Excia. é um democrata e um professor, por isso peço a V. Excia. me dar o direito de não resistir, mesmo porque acredito que estamos numa concordância de vontades.

Sr. Presidente, precisamos urgentemente de muitas, muitas Carmosinas e, se possível, nenhuma Dora. V. Excia. tem poderes para transformar as Doras em Carmosinas. O país lhe deu este poder.

Eu tenho um sonho que, certamente, também é o sonho de V. Excia., e de muitos, muitos, muitos brasileiros. Eu tenho um sonho (parodiando o notável reverendo americano) que um dia, realmente, realmente, todas as desesperadas Doras serão resgatadas desses ônibus perdidos que atravessam esse nosso sertão de miséria e que a elas será dado, nem que seja uma parcela, daquele reconhecimento e respeito social das professoras Carmosinas da minha infância. Doras com visão de futuro, com auto-estima, economicamente ajustadas. Professoras Doras inventivas,

confiantes, confiantes no seu magistério, para que possam ser amadas como seres humanos e (por que não?) como personagens também. Muito amadas e lembradas por todos os Vinícius e todos os Josués de nosso país.

É certo que, aí, como atrizes, não teremos mais as Doras amargas e infelizes para nós interpretarmos em belas, mas, tristes histórias em peças e filmes brasileiros. Mesmo assim, prefiro as Carmosinas, Sr. Presidente. Que a Dora compreenda e me perdôe. Vale a troca. Para o fortalecimento de nossa educação, da nossa cultura, vale a pena, Sr. Presidente, se a nossa alma, isto é, se a realização do sonho de todos nós, se essa realização não for pequena. Faço de Carmosina e Dora minhas companheiras neste meu agradecimento. Ignorá-las seria desprezar a minha infância e a realidade da minha, não digo velhice, mas da minha maturidade.

208

Ex. Sr. Presidente Fernando Henrique Cardoso, ao receber a Grã-Cruz da Ordem Nacional do Mérito, agradeço a V. Excia., em meu nome e em nome de minha família esta tão grande honra a mim concedida.

Muito obrigada

Fernanda Montenegro

Com Fernando Torres (1973)





Cronologia Profissional

Teatro

1950

• *Alegres Canções nas Montanhas*

De Julien Luchaire. Tradução: Miroel Silveira. Direção: Ester Leão. Cenários: Pernambuco de Oliveira. Figurinos: Osvaldo Mota. Grupo: Teatro de Arte. Local: Teatro Copacabana (RJ). Elenco: Fernanda Montenegro (Zizi), Fernando Torres, Beatriz Segall, Nicette Bruno, Margarida Rey, Ariston, Magalhães Graça, Walter Amendola, Kleber Macedo, Sara Dartus.

211

1952

• *Loucuras do Imperador*

De Paulo Magalhães. Direção: Paulo Magalhães. Cenários: Georges Schwab. Figurinos: Pernambuco de Oliveira. Grupo: Comédia Carioca. Local: Teatro Serrador (RJ). Elenco: Fernanda Montenegro (Rosinha), João Villaret, Sadi Cabral, Louzadinha, Lucília Perez.

• *Está Lá Fora um Inspetor*

De J.B. Priestley. Tradução: Odilon Azevedo. Direção: João Villaret. Cenários: Percatore. Grupo: Comédia Carioca. Local: Teatro Serrador (RJ). Elenco: João Villaret, Samaritana Santos, Fernanda Montenegro (Sheila Birling).

1953

• ***Jezebel***

De Jean Anouilh. Tradução: Maria Jacintha. Direção: Henriette Morineau. Cenários: Benet Domingo. Grupo: Artistas Unidos. Local: Teatro Copacabana (RJ). Elenco: Beatriz Toledo, Jardel Filho, Henriette Morineau, Fernanda Montenegro.

• ***A Cegonha se Diverte***

De André Roussin. Tradução: Elsie Lessa. Direção: Henriette Morineau. Cenários: Benet Domingo. Grupo: Artistas Unidos. Local: Teatro República (RJ). Elenco: Fernanda Montenegro (Annie Jacques), Francisco Dantas, Henriette Morineau, 212
Ciro Costa, Lígia Nunes, Judith Vargas.

• ***Mulheres Feias***

De Achille Saitta. Tradução: Henrique Pongetti. Direção: Henriette Morineau. Cenários: Benet Domingo. Grupo: Artistas Unidos. Local: Teatro Copacabana (RJ). Elenco: Fernanda Montenegro (Jolly), Francisco Dantas, Jardel Filho.

• ***Daqui Não Saio***

De Raymond Vincy e Jean Calmy. Tradução: Agnelo Macedo. Direção: Henriette Morineau. Cenários: Benet Domingo. Grupo: Artistas Unidos. Local: Teatro República (RJ). Elenco: Fernanda Montenegro (Lúcia), Henriette Morineau, Francisco Dantas, 213
Ciro Costa.



Cena de O Canto da Cotovia, 1954

1954

• *O Canto da Cotovia*

De Jean Anouilh. Tradução: Mário da Silva e Renato Alvim. Direção e cenários: Gianni Ratto. Figurinos: Luciana Petruccelli. Grupo: Teatro Popular de Arte. Local: Teatro Maria Della Costa (SP). Elenco: Fernanda Montenegro (Agnes/Pequena Rainha), Maria Della Costa, Milton Moraes, Sérgio Britto, Serafim Gonzales, Edmundo Lopes, Wanda Cosmo, Benjamin Cattan, Elízio de Albuquerque, Amândio, Manoel Carlos, Córdula Reis, Monah Delacy, Fábio Sabag.

1955

• *Com a Pulga Atrás da Orelha*

214 De Georges Feydeau. Tradução: Miroel Silveira. Direção e cenários: Gianni Ratto. Figurinos: Luciana Petruccelli. Grupo: Teatro Popular de Arte. Local: Teatro Maria Della Costa (SP). Elenco: Fernanda Montenegro (Luciana), Manoel Carlos, Carlos Zara, Maria Della Costa, Francisco Cuoco, Carminha Brandão, Fernando Vale, Wanda Cosmo, Sérgio Britto.

• *A Moratória*

De Jorge de Andrade. Direção e cenários: Gianni Ratto. Figurinos: Luciana Petruccelli. Grupo: Teatro Popular de Arte. Local: Teatro Maria Della Costa (SP). Elenco: Fernanda Montenegro (Lucília), Sérgio Britto, Elízio de Albuquerque, Monah Delacy, Milton Moraes, Wanda Cosmo.

- ***Mirandolina***

De Carlo Goldoni. Tradução: Itália Fausta. Direção: Ruggero Jacobbi. Cenários: Gianni Ratto. Figurinos: Luciana Petruccelli. Grupo: Teatro Popular de Arte. Local: Teatro Maria Della Costa (SP). Elenco: Fernanda Montenegro (Deianira), Sérgio Britto, Edmundo Lopes, Milton Moraes, Serafim Gonzales, Elízio de Albuquerque, Amândio Silva Filho.

- ***A Ilha dos Papagaios***

De Sérgio Tófano. Tradução: Ruggero Jacobbi. Direção e cenários: Gianni Ratto. Figurinos: desenhos de Sérgio Tófano. Grupo: Teatro Popular de Arte. Local: Teatro Maria Della Costa (SP). Elenco: Fernanda Montenegro (Juiuk), Fernando Torres, Sérgio Britto, Monah Delacy, Elízio de Albuquerque, Milton Moraes.

215

1956

- ***Manequim***

De Henrique Pongetti. Direção: Eugênio Kusnet. Cenários: Eduard Suhuros. Grupo: Teatro Popular de Arte. Local: Teatro Maria Della Costa (SP). Elenco: Fernanda Montenegro, Maria Della Costa, Sandro Polônio, Edmundo Lopes, Sérgio Britto, Monah Delacy.

- ***Divórcio para Três***

De Victorien Sardou. Tradução: Mário da Silva e Renato Alvim. Direção: Zbigniew Ziembinski. Cenários: Mauro Francini. Figurinos: Aldo Calvo. Grupo: Teatro Brasileiro de Comédia (SP). Elenco:

Fernanda Montenegro, Zbigniew Ziembinski, Cacilda Becker, Walmor Chagas.

• ***Eurídice***

De Jean Anouilh. Tradução: Guilherme de Almeida. Direção e cenários: Gianni Ratto. Figurinos: Luciana Petruccelli. Grupo: Teatro Brasileiro de Comédia (SP). Elenco: Cleyde Yaconis, Walmor Chagas, Fernanda Montenegro, Fred Kleeman, Sadi Cabral, Diane Lisboa.

• ***Nossa Vida com Papai***

De Howard Cindsay e Russel Crouse. Tradução: Raimundo Magalhães Jr. Direção e cenários: Gianni Ratto. Figurinos: Kalma Murtinho. Grupo: Teatro Brasileiro de Comédia. Local: Teatro Brasileiro de Comédia (SP). Elenco: João Carlos Barroso, Oscar Felipe, Fregolente, Nathalia Timberg, Maria Helena Dias, Fernanda Montenegro.

216

1957

• ***Os Interesses Criados***

De Jacinto Benavente. Tradução: Brutus Pedreira. Direção: Alberto D'Aversa. Cenários: Mauro Francini. Figurinos: Clara Heteny. Grupo: Teatro Brasileiro de Comédia (SP). Elenco: Ítalo Rossi, Nathalia Timberg, Sérgio Britto, Eugênio Kusnet, Egydio Eccio, Mauro Mendonça, Oscar Felipe, Fernanda Montenegro (sereia).

• ***Rua São Luís 27 – 8º***

De Abílio Pereira de Almeida. Direção: Alberto D'Aversa. Cenários: Mauro Francini. Grupo: Tea-

tro Brasileiro de Comédia (SP). Elenco: Raul Cortez, Fernanda Montenegro (Renata), Mauro Mendonça, Rosamaria Murtinho, Sérgio Britto, Egidio Eccio, Elizabeth Henreit, Nathalia Timberg.

1958

• *A Muito Curiosa História da Virtuosa Matrona de Éfeso*

De Guilherme Figueiredo. Direção: Alberto D'Aversa. Grupo: Teatro Brasileiro de Comédia. Local: Teatro Brasileiro de Comédia (SP). Elenco: Leonardo Villar, Nathalia Timberg, Carminha Brandão, Sérgio Britto, Francisco Cuoco, Fernanda Montenegro (Diana/Sofia).

• *Vestir os Nus*

De Luigi Pirandello. Tradução: Ruggero Jacobbi. Grupo: Teatro Brasileiro de Comédia. Local: Teatro Brasileiro de Comédia (SP). Elenco: Fernanda Montenegro (Ercília), Oscar Felipe, Carminha Brandão, Ítalo Rossi, Leonardo Villar, Sérgio Britto.

• *Panorama Visto da Ponte*

De Arthur Miller. Tradução: Raimundo Magalhães Jr. Direção: Alberto D'Aversa. Cenários: Mauro Francini. Grupo: Teatro Brasileiro de Comédia. Local: Teatro Brasileiro de Comédia (SP). Elenco: Fernanda Montenegro (Lipari), Oscar Felipe, Vera Freire, Carminha Brandão, Ítalo Rossi, Leonardo Villar, Nathalia Timberg, Elizabeth Henreit, Egidio Eccio, Sérgio Britto.

• ***Pedreira das Almas***

De Jorge de Andrade. Direção: Alberto D'Aversa. Cenários: Mauro Francini. Figurinos: Darcy Penteadó. Grupo: Teatro Brasileiro de Comédia. Local: Teatro Brasileiro de Comédia (SP). Elenco: Fernanda Montenegro (Mariana), Nathalia Timberg, Ítalo Rossi, Leonardo Villar, Sérgio Britto, Diane Lisboa, Berta Zimmel.

1959

• ***O Mambembe***

De Arthur Azevedo e José Piza. Direção e cenários: Gianni Ratto. Figurinos: Napoleão Muniz Freire. Grupo: Teatro dos Sete. Local: Teatro Municipal (RJ). Elenco: Renato Consorte, Sérgio Britto, Grace Moema, Tarciso Zanota, Iara Cortes, Napoleão Muniz Freire, Ítalo Rossi, Milton Carneiro, Waldir Maia, Fernanda Montenegro (Laudelina Cardoso), Sandra Dartus, Maria Gladys.

1960

• ***A Profissão da Sra. Warren***

De George Bernard Shaw. Tradução: Cláudio Mello e Souza. Direção: Gianni Ratto. Figurinos: Luciana Petruccelli. Grupo: Teatro dos Sete. Local: Teatro Copacabana (RJ). Elenco: Fernanda Montenegro (Vivien Warren), Napoleão Muniz Freire, Sérgio Britto, Ítalo Rossi, Olga Navarro, Renato Consorte.

• ***O Cristo Proclamado***

De Francisco Pereira da Silva. Direção e cenários: Gianni Ratto. Figurinos: Luciana Petruccelli. Grupo: Teatro dos Sete. Local: Teatro Copacabana

(RJ). Elenco: Fernanda Montenegro (Cremilda), Sérgio Britto, Ítalo Rossi, Renato Consorte, Waldir Maia, Mário Lago, Zilka Salaberry.

• ***Com a Pulga Atrás da Orelha***

De Georges Feydeau. Direção e cenários: Gianni Ratto. Figurinos: Kalma Murtinho. Grupo: Teatro dos Sete. Local: Teatro Ginástico (RJ). Elenco: Fernanda Montenegro, Ítalo Rossi, Sérgio Britto, Oswaldo Loureiro, Mário Lago, Zilka Salaberry, Carminha Brandão, Yolanda Cardoso.

1961

• ***Apague meu Spotlight***

De Jocy de Oliveira. Direção e cenários: Gianni Ratto. Figurinos: Béla Paes Leme. Grupo: Teatro dos Sete. Local: Teatro Municipal (SP). Elenco: Ítalo Rossi, Sérgio Britto, Fernanda Montenegro.

219

1961 – Festival de Comédia

• ***O Velho Ciumento***

De Cervantes. Tradução: Millôr Fernandes. Grupo: Teatro dos Sete. Local: Teatro Maison de France (RJ). Elenco: Zilka Salaberry, Fernanda Montenegro (Dona Lourença), Sérgio Britto, Ítalo Rossi, Carminha Brandão, Renato Consorte, Labanca.

• ***O Médico Volante***

De Molière. Tradução: Gianni Ratto. Grupo: Teatro dos Sete. Local: Teatro Maison de France (RJ). Elenco: Zilka Salaberry, Fernanda Montenegro (Sabina), Sérgio Britto, Ítalo Rossi, Carminha Brandão, Renato Consorte, Labanca.



Cena de O Velho Ciumento, com Ítalo Rossi

• ***Os Ciúmes de um Pedestre ou O Terrível Capitão do Mato***

De Martins Pena. Direção e cenários: Gianni Ratto. Figurinos: Marie Louise Nery. Grupo: Teatro dos Sete. Local: Teatro Maison de France (RJ). Elenco: Zilka Salaberry, Fernanda Montenegro (Anacleta), Sérgio Britto, Ítalo Rossi, Carminha Brandão, Renato Consorte, Labanca.

1961

• ***O Beijo no Asfalto***

De Nelson Rodrigues. Direção e cenários: Gianni Ratto. Grupo: Teatro dos Sete. Local: Teatro Ginástico (RJ). Elenco: Zilka Salaberry, Fernanda Montenegro (Selminha), Oswaldo Loureiro, Francisco Cuoco, Sérgio Britto, Ítalo Rossi, Mário Lago/Labanca, Maria Esmeralda.

1962

• ***O Homem, a Besta e a Virtude***

De Luigi Pirandello. Direção e cenários: Gianni Ratto. Figurinos: Béla Paes Leme. Grupo: Teatro dos Sete. Local: Teatro Maison de France (RJ). Elenco: João Carlos Barroso, Ítalo Rossi, Fernanda Montenegro (a virtuosa Sra. Perella), Cláudio Corrêa e Castro, Zilka Salaberry, Sérgio Britto.

1963

• ***Mary, Mary***

De Jean Kerr. Direção: Adolfo Celi. Cenários: Túlio Costa. Figurinos: femininos – José Ronaldo;

masculinos – Antônio Dias. Grupo: Oscar OrNSTEIN. Local: Teatro Copacabana (RJ). Elenco: Fernanda Montenegro (Mary Kellaway), Oswaldo Loureiro, Sônia Clara, Leonardo Villar.

1964

• ***Mirandolina***

De Carlo Goldoni. Direção e cenários: Gianni Ratto. Figurinos: Marie Louise Nery. Grupo: Teatro dos Sete. Local: Ginástico (RJ). Elenco: Milton Carneiro, Fernanda Montenegro (Mirandolina), Sebastião Vasconcellos, Ítalo Rossi, Sérgio Britto.

1966

• ***A Mulher de Todos Nós***

De Henri Becque. Tradução: Millôr Fernandes. Direção: Fernando Torres. Cenários: João Maria dos Santos. Figurinos: José Ronaldo. Grupo: Fernanda, Sérgio e Fernando. Local: Teatro Santa Rosa (RJ). Elenco: Ítalo Rossi, Sérgio Britto, Aldo de Maio, Fernanda (Clotilde), Cleusa Carvalho, Fernando Torres, Cláudio Cavalcânti.

• ***O Homem do Princípio ao Fim***

De Millôr Fernandes. Direção: Fernando Torres. Cenários: Cláudio Corrêa e Castro. Figurinos: José Ronaldo. Grupo: Fernanda, Sérgio e Fernando. Local: Teatro Santa Rosa (RJ). Elenco: Fernanda Montenegro, Sérgio Britto, Cláudio Corrêa e Castro, Fernando Torres.

1967

• *A Volta ao Lar*

De Harold Pinter. Tradução: Millôr Fernandes. Direção: Fernando Torres. Cenários: Túlio Costa. Figurinos: Celeste Modas (de Fernanda); Kalma Murtinho (supervisão); Antônio Dias (de Sérgio Britto e Paulo Padilha). Grupo: Torres e Britto Produções de Cena. Local: Teatro Gláucio Gil (RJ). Elenco: Fernanda Montenegro (Ruth), Sérgio Britto, Delorges Caminha, Ziembinski, Cecil Thiré, Paulo Padilha.

1968

• *Marta Saré*

De Gianfrancesco Guarnieri. Direção: Fernando Torres. Cenários e figurinos: Flávio Império. Grupo: Fernando Torres. Local: Teatro São Pedro (SP). Elenco: Antônio Fagundes, Fernanda Montenegro (Marta Saré), Myriam Muniz, Gianfrancesco Guarnieri, Fernando Torres, Paulo César Pereio, Beatriz Segall.

1970

• *Plaza Suíte*

De Neil Simon. Direção: João Bittencourt. Cenários: Napoleão Muniz Freire. Figurinos: Kalma Murtinho. Grupo: Oscar Ornstein. Local: Teatro Copacabana (RJ). Elenco: Fernanda Montenegro (Karen Nash), Jorge Dória, Sandra Bréa.

• *Oh! Que Belos Dias*

De Samuel Beckett. Direção: Ivan de Albuquerque. Cenários e figurinos: Anísio Medeiros. Local:



Cena de Plaza Suíte, de Neil Simon, com Jorge Dória, 1970

Teatro Maison de France (RJ). Elenco: Fernanda Montenegro (Winnie), Sadi Cabral.

1971

• ***O Marido Vai à Caça***

De Georges Feydeau. Tradução: Mário da Silva Brito. Direção: Amir Haddad. Cenários: Joel de Carvalho. Grupo: Sérgio Britto Produções Artísticas. Local: Teatro Senac (RJ). Elenco: Fernanda Montenegro (esposa), Jacqueline Laurence, Ítalo Rossi, Sérgio Britto, Luís Armando Queiroz, Maria Helena Pader, Eduardo Tornaghi.

• ***Computa, Computador, Computa***

De Millôr Fernandes. Direção: Carlos Kroeber. Cenários e figurinos: Joel de Carvalho. Grupo: Fernando Torres Diversões. Local: Teatro Santa Rosa (RJ). Elenco: Fernanda Montenegro, Fernando Torres.

225

1972

• ***O Interrogatório***

De Peter Weiss. Tradução: Tereza Linhares e Carlos Queirós Telles. Direção: Celso Nunes. Cenários: Juarez Duayer. Grupo: Fernando Torres Diversões. Local: Teatro Gláucio Gil (RJ). Elenco: Fernanda Montenegro (testemunhas e acusados), Jacqueline Laurence, Carlos Kroeber, Zanoni Ferrite, Otávio Augusto, Sílvio Zilber, Antônio Patiño, Rogério Fróes, Fernando Torres.

1973

• ***Seria Cômico... Se Não Fosse Sério***

De Friedrich Dürrenmatt. Tradução: Willy Keller

e Nice Rissone. Direção: Celso Nunes. Cenários e figurinos: Marcos Flaksman. Grupo: Fernando Torres Diversões. Local: Teatro Maison de France (RJ). Elenco: Fernanda Montenegro (Alice), Fernando Torres, Zanoni Ferrite, Sílvio Zeiber.

• ***O Amante de Madame Vidal***

De Louis Verneuil. Tradução: Millôr Fernandes. Direção: Fernando Torres. Cenários: Marcos Flaksman. Figurinos: Kalma Murtinho. Grupo: Fernando Torres Diversões. Local: Teatro Maison de France (RJ). Elenco: Fernanda Montenegro (Catarina Vidal), Labanca, Suzy Arruda, Otávio Augusto, Jacqueline Laurence.

1975

• ***A Mulher de Todos Nós***

De Henri Becque. Tradução: Millôr Fernandes. Direção: Fernando Torres. Cenários: Kalma Murtinho. Figurinos: Delma Serafim. Grupo: Fernando Torres Diversões. Local: Teatro Glória (RJ). Elenco: Fernanda Montenegro (Clotilde), Fernando Torres, Ari Fontoura.

1976

• ***A Mais Sólida Mansão***

De Eugene O'Neill. Tradução: Bárbara Heliodora. Cenário e figurinos: Marcos Flaksman. Grupo: Fernando Torres Diversões. Local: Teatro Glória (RJ). Elenco: Fernanda Montenegro (Debora Harford), Iara Amaral, Carlos Gregório, Zanoni Ferrite.

1977

• **É...**

De Millôr Fernandes. Direção: Paulo José. Cenários e figurinos: Marcos Flaksman. Grupo: Fernando Torres Diversões. Local: Teatro Maison de France (RJ). Elenco: Fernanda Montenegro (Vera), Fernando Torres, Renata Sorrah, Maria Helena Pader, Jonas Bloch.

1980

• ***Assunto de Família***

De Domingos de Oliveira. Direção: Paulo José. Grupo: Fernando Torres Diversões. Local: Teatro Ginástico (RJ). Elenco: Fernanda Montenegro (Conceição), Fernando Torres, Francisco Dantas, Yolanda Cardoso, Marga Abi-Rama, Ivan de Albuquerque.

227

1982

• ***As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant***

De Rainer Werner Fassbinder. Tradução: Millôr Fernandes. Direção e cenários: Celso Nunes. Figurinos: Kalma Murtinho. Grupo: Teatro dos Quatro. Local: Teatro dos Quatro (RJ). Elenco: Fernanda Montenegro (Petra Von Kant), Juliana Carneiro da Cunha, Renata Sorrah/Christiane Torloni.

1986

• ***Fedra***

De Racine. Direção: Augusto Boal. Tradução: Millôr Fernandes. Cenários e figurinos: Hélio Eischbauer.



Cena de As Lágrimas Amargas de Petra von Kant, com Juliana Carneiro da Cunha, 1982 (acima) e Fedra, 1986 (à direita)





Cenas de Fedra, com Edson Celulari, 1986



Grupo: Teseu Produções Artísticas. Local: Teatro de Arena (RJ). Elenco: Fernanda Montenegro (Fedra), Wanda Cosmo, Edson Celulari, Giulia Gam, Fernando Torres, Cássia Kiss, Betty Erthel, Joyce Oliveira.

1987

• ***Dona Doida, um Interlúdio***

De Adélia Prado. Direção, cenários e figurinos: Naum Alves de Sousa. Grupo: Fernando Torres Diversões. Local: Teatro Delfin (RJ). Elenco: Fernanda Montenegro (Dona Doida).

1989

• ***Suburbano Coração***

De Naum Alves de Sousa. Direção: Naum Alves de Sousa. Cenários: Cláudio Torres. Figurinos: Rita Murтинho. Música: Chico Buarque de Holanda. Grupo: Fernando Torres Diversões. Local: Teatro Clara Nunes (RJ). Elenco: Fernanda Montenegro (Lovemar), Otávio Augusto, Ivone Hoffman, Ana Lúcia Torre.

1990

• ***Dona Doida, um Interlúdio***

De Adélia Prado. Direção, cenários e figurinos: Naum Alves de Sousa. Grupo: Fernando Torres Diversões. Local: Teatro Ruth Escobar (SP). Elenco: Fernanda Montenegro (Dona Doida).

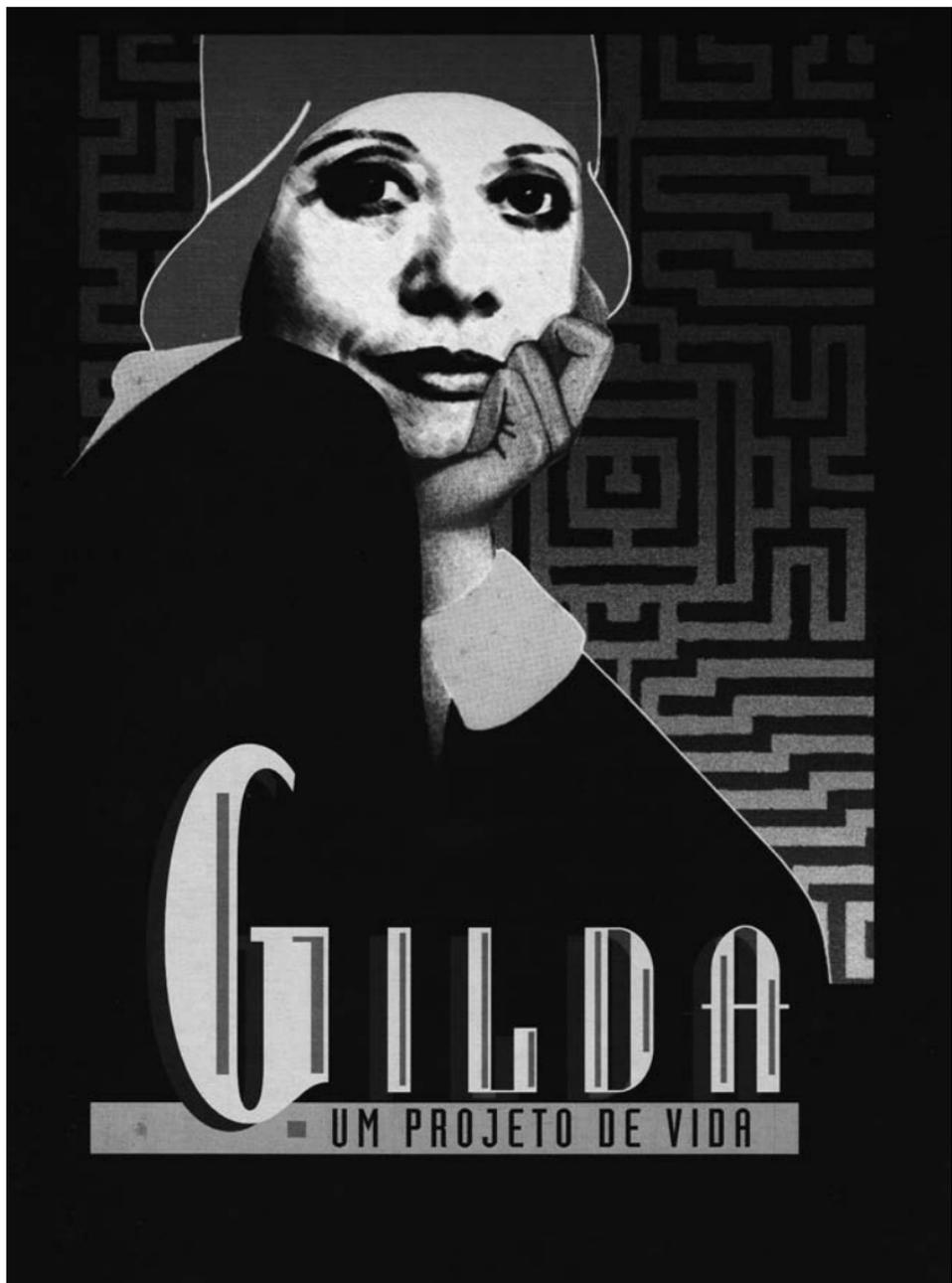
1993

• ***The Flash and Crash Days***

Texto e direção: Gerald Thomas. Elenco: Fernanda Montenegro, Fernanda Torres, Damasceno.



Cena de Gilda, e cartaz da peça, da autoria de Cláudio Torres



GILDA

UM PROJETO DE VIDA





Cenas de Dias Felizes, com Fernando Torres (na página anterior), e de Da Gaivota (acima), com Matheus Nachtergaele, Celso Frateschi, Nelson Dantas, Antônio Abujamra e Fernanda Torres

1994

• ***Gilda***

De Noel Coward. Direção: José Possi. Elenco: Thales Pan Chacon, Herson Capri, Fernanda Montenegro (Gilda).

1995 / 1996

• ***Dias Felizes***

De Samuel Beckett. Direção: Jacqueline Laurence. Elenco: Fernanda Montenegro, Fernando Torres.

1998

• ***Da Gaivota***

Baseado em *A Gaivota*, de Anton Tchekhov. Direção: Daniela Thomas. Elenco: Matheus Nachtergaele, Fernanda Montenegro, Fernanda Torres, Antônio Abujamra, Celso Frateschi, Nelson Dantas.

2001

• ***Alta Sociedade***

De Mauro Rasi. Direção: Mauro Rasi. Com Fernanda (Sylvia), Ítalo Rossi.

2009

• ***Viver Sem Tempos Mortos***

Pesquisa de Fernanda Montenegro e Newton Goldman sobre textos de Simone de Beauvoir. Direção: Felipe Hirsch. Com Fernanda Montenegro.



*Cenas de Da
Gaiyota, 1998*



Cinema

1964

- *A Falecida*, de Leon Hirszman

1970

- *Em Família*, de Paulo Porto
- *Pecado Mortal*, de Miguel Faria

1977

- *Marília e Marina*, de Luís Fernando Goulart
- *Tudo Bem*, de Arnaldo Jabor

1980

- *Eles Não Usam Black-Tie*, de Leon Hirszman

1985

- *A Hora da Estrela*, de Suzana Amaral

239

1987

- *Fogo e Paixão*, de Isay Wenfeld e Márcio Kogan

1988

- *Trancados por Dentro* (curta), de Arthur Fontes

1994

- *Veja Esta Canção*, de Cacá Diegues

1997

- *O Que É Isso, Companheiro?*, de Bruno Barreto

1998

- *Central do Brasil*, de Walter Salles
- *Traição*, de Cláudio Torres, José Henrique Fonseca e Arthur Fontes

2003

- *Do Outro Lado da Rua*, de Marcos Bernstein

2004

- *Redentor*, de Cláudio Torres
- *Olga*, de Jayme Monjardim

2005

- *Casa de Areia*, de Andrucha Waddington

2007

- *Love in the Time of Cholera/O Amor nos Tempos do Cólera*, de Mike Newell



Com a filha, na entrega do Prêmio Brasil de Cinema 1998



No filme Pecado Mortal, de Miguel Faria, 1970



Cenas de Guerra dos Sexos, de Silvio de Abreu, 1983, com Tarcísio Meira e Paulo Autran



Televisão

Teleteatros

1951 a 1953

- Primeira atriz contratada da TV Tupi, primeira emissora do País. Participou de cerca de 80 peças e programas semanais *Retrospectiva do Teatro Brasileiro* e *Retrospectiva do Teatro Universal*. Participou também de programas policiais, com roteiro de Jaci Campos e Amaral Neto. Apresentou recitais de Maurice Chevalier e Josephine Baker.

1953 a 1954

- Participação no *Grande Teatro Tupi*, na TV Tupi de São Paulo, com Henriette Morineau.

1955

- A convite de Antunes Filho e Cassiano Gabus Mendes, participou de teleteatros na TV Tupi de São Paulo, ao lado de Cleyde Yaconis, Sérgio Britto, Ítalo Rossi e Fernando Torres. Uma vez por semana, participava do elenco de peças do teatro vespertino, adaptadas por Sérgio Britto.

1956 a 1965

- Contratada pela TV Tupi do Rio, participou de 167 das 420 peças encenadas pelo *Grande Teatro Tupi*.

1965

- Fica no elenco do *Grande Teatro Tupi*, que é transferido para a TV Globo e ali dura cinco meses.

1971

- *O Canto da Cotovia*, de Jean Anouilh (TV Tupi-SP)

1973

- *Medéia*, de Sófocles, adaptada por Oduvaldo Vianna Filho (TV Globo)

Telenovelas

1963

- *A Morta sem Espelho*, de Nelson Rodrigues (TV Rio)
- *O Tronco do Ipê*, de José de Alencar (TV Rio)
- *O Retrato*, de Eni Bulhões de Carvalho (TV Rio)

1965

- *Calúnia*, de Glória Magadan (TV Tupi-SP)

1968

- *Redenção*, de Raimundo Lopes (TV Excelsior-SP)
- *A Muralha*, de Dinah Silveira de Queirós (TV Excelsior-SP)
- *Sangue do Meu Sangue*, de Vicente Sesso (TV Excelsior-SP)

1979

- *Cara a Cara*, de Vicente Sesso (TV Bandeirantes)

1981

- *Baila Comigo*, de Manoel Carlos; *Brilhante*, de Gilberto Braga (TV Globo)

1983

- *Guerra dos Sexos*, de Sílvio de Abreu (TV Globo)

1986

- *Cambalacho*, de Sílvio de Abreu (TV Globo)

1990

- *Rainha da Sucata*, de Sílvio de Abreu (TV Globo)

1991

- *O Dono do Mundo*, de Gilberto Braga (TV Globo)

1994

- *Renascer*, de Benedito Ruy Barbosa (TV Globo)

1995

- *O Mapa da Mina*, de Cassiano Gabus Mendes (TV Globo)

1997

- *Zazá*, de Lauro César Muniz e Aimar Labaki (TV Globo)

2001/2

- *As Filhas da Mãe*, de Sílvio de Abreu (TV Globo)

2005/6

- *Belíssima*, de Sílvio de Abreu (TV Globo)



*Cena de Renascer (acima) e de Guerra dos Sexos (à direita),
com Paulo Autran*



Especiais

1990

- *Todas as Mulheres do Mundo*, de Domingos de Oliveira (TV Globo)

Minisséries

1990

- *Riacho Doce*, de Aguinaldo Silva (TV Globo)

1994

- *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo (TV Globo)

1999

- *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna (TV Globo)

2005

- *Hoje é Dia de Maria I e II*, de Carlos Alberto Soffredini, adaptação de Luís Alberto de Abreu e Luiz Fernando Carvalho (TV Globo)

2008

- *Queridos Amigos*, de Maria Adelaide Amaral (TV Globo)

Premiações

1955 a 1959

- Melhor atriz pela Associação dos Críticos Teatrais com *Nossa Vida com Papai*
- Melhor atriz, prêmio Governador do Estado de São Paulo com *Vestir os Nus*
- Melhor atriz da Associação Paulista dos Críticos de Arte com *Vestir os Nus*

1956 a 1962

- Todos os prêmios instituídos por revistas e críticos especializados em TV por seu trabalho no *Grande Teatro Tupi*

1962

- Melhor atriz da Associação dos Críticos do Rio de Janeiro

1963

- Melhor atriz da Associação Brasileira dos Críticos de Teatro com *Mary Mary*

1964

- Melhor atriz, Troféu Governador do Estado de São Paulo
- Prêmio Especial do I Festival Internacional de Cinema do Rio

1965

- Melhor atriz do I Festival de Brasília do Cinema Brasileiro pelo filme *A Falecida*

1967

- Molière de melhor atriz em *A Mulher de Todos Nós* e *O Homem do Princípio ao Fim*
- Melhor atriz de TV – Troféu Roquette Pinto

1970

- Golfinho de Ouro como Personalidade de Teatro
- Medalha de Melhor Filme com *Em Família*, no Festival de Cinema de Moscou

1976

- Troféu Governador do Estado de São Paulo com a peça *Seria Cômico... Se Não Fosse Sério*
- Molière de melhor atriz com *A Mais Sólida Mansão*

250

1977

- Melhor atriz no Festival de Taormina (Itália) e o Molière de melhor atriz de cinema com o filme *Tudo Bem*
- Troféu de melhor atriz do Rio dado por uma associação que vende ingressos de teatro a assinantes

1980

- Leão de Ouro no Festival de Veneza ao filme *Eles Não Usam Black-Tie*
- Atriz que mais contribuiu para o teatro, da Associação de Produtores Teatrais do Rio

1981

- Melhor atriz – Molière de cinema pelo filme *Eles Não Usam Black Tie*

1982

- Molière especial e melhor atriz do Mambembe com a peça *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant*

1987

- Molière de melhor atriz pela peça *Dona Doida*

1998 – Prêmios pelo filme *Central do Brasil*:

- Urso de Prata no Festival de Berlim
- Prêmio da crítica no Festival de Cinema de Fort Lauderdale (EUA)
- Melhor atriz para o National Board of Review (EUA)
- Melhor atriz no Festival Internacional de Cinema de Havana (Cuba)
- Melhor atriz do ano para o Los Angeles Film Critics' Association (EUA)
- Melhor atriz para a International Press Academy/Satellite Award
- Melhor atriz para a Associação Paulista dos Críticos de Arte

2004 – Prêmios pelo filme *Do Outro Lado da Rua*:

- Melhor atriz no Festival de Tribeca, Nova York
- Melhor atriz de longa de ficção no Festival Cine PE, em Recife
- Melhor atriz – Grande Prêmio BR do Cinema Brasileiro
- Menção Especial no Festival de San Sebastián (Espanha)

Comendas

1971

- Comenda da Ordem do Cruzeiro do Sul, outorgada pelo governo brasileiro pelos serviços prestados à cultura do País

1982

- Chevalier des Arts et des Lettres, do governo francês

1984

- Medalha da Inconfidência (governo Tancredo Neves)

•1985

- 252 • Comenda da Ordem do Rio Branco – grau de Cavaleiro

1986

- Medalha Maria Quitéria, em Salvador

1992

- Medalha de Mérito Cultural (Portugal)

1993

- Ordem do Mérito da Bahia – grau Comendador

1999

- Grã-Cruz da Ordem Nacional do Mérito

Índice

Apresentação – José Serra	05
Coleção Aplauso – Hubert Alquéres	07
Introdução – Neusa Barbosa	11
Uma Família de Imigrantes	19
A Infância no Subúrbio	25
Descobrimdo o Mundo, Entre a Escola e a Rádio MEC	29
Primeiro Encontro com o Teatro e a Televisão	35
Entre o Teleteatro e a Locução	41
Namoro, Casamento e o Primeiro Prêmio	53
Uma Guinada na Carreira, em São Paulo	59
A Experiência no TBC	65
O Teatro dos Sete	71
A Política Atropela o Teatro	89
Entre a Ditadura e a Censura	103
Impasse no Modelo Teatral	119
Uma Atriz de Muitos Autores	123
Encontro com o Cinema	139
A Explosão de <i>Central do Brasil</i>	151
Comparando os Processos de Trabalho: Cinema, Teatro, TV	167
Na Companhia dos Personagens	173

Uma Reflexão Sobre a TV	177
Entre a Vida Pública e a Família	181
Uma Última Palavra	191
Resposta ao ministro José Aparecido de Oliveira, do governo Sarney, a um convite para substituí-lo no cargo de Ministro da Cultura – Fernanda Montenegro	194
Carta aberta a Fernando Collor de Mello – Fernanda Montenegro	198
Discurso realizado em Brasília, por ocasião da recepção oferecida pelo Exmo. Sr. presidente Fernando Henrique Cardoso em virtude do grande sucesso internacional do filme <i>Central do Brasil</i> , de Walter Salles, cerimônia essa na qual recebi a <i>Grã-Cruz de Ordem Nacional do Mérito</i> – Fernanda Montenegro	202
Cronologia Profissional	211

Créditos das fotografias

Adenor Gondim 233
Alberto Jacob 99
Alexandre Boratta 91
Antonio Cunha 240
Arquivo JB 146, 147
Carol do Valle 230
Cedoc TV Globo 174, 239, 246, 249
Cláudia Ferreira 227, 228
Cláudio Torres 185, 229
George Gafner 88
Kurt Klagsbrunn 51
Lenise Pinheiro 132, 134, 137
Manchete 98
Minc Fundacen 39, 54
N.R. Gontijo 114
Paulo Reis 31
Ricardo Sá 150, 156
Silvio Pozatto 228, 235
Vantoen Pereira Jr. 157

A presente obra conta com diversas fotos, grande parte de autoria identificada e, desta forma, devidamente creditada. Contudo, a despeito dos enormes esforços de pesquisa empreendidos, uma parte das fotografias ora disponibilizadas não é de autoria conhecida de seus organizadores, fazendo parte do acervo pessoal do biografado. Qualquer informação neste sentido será bem-vinda, por meio de contato com a editora desta obra (livros@imprensaoficial.com.br/ Grande São Paulo SAC 11 5013 5108 | 5109 / Demais localidades 0800 0123 401), para que a autoria das fotografias porventura identificadas seja devidamente creditada.

Coleção Aplauso

Série Cinema Brasil

Alain Fresnot – Um Cineasta sem Alma

Alain Fresnot

Agostinho Martins Pereira – Um Idealista

Máximo Barro

O Ano em Que Meus Pais Saíram de Férias

Roteiro de Cláudio Galperin, Bráulio Mantovani, Anna Muiylaert e Cao Hamburger

Anselmo Duarte – O Homem da Palma de Ouro

Luiz Carlos Merten

Antonio Carlos da Fontoura – Espelho da Alma

Rodrigo Murat

Ary Fernandes – Sua Fascinante História

Antônio Leão da Silva Neto

O Bandido da Luz Vermelha

Roteiro de Rogério Sganzerla

Batismo de Sangue

Roteiro de Dani Patarra e Helvécio Ratton

Bens Confiscados

Roteiro comentado pelos seus autores Daniel Chaia e Carlos Reichenbach

Braz Chediak – Fragmentos de uma vida

Sérgio Rodrigo Reis

Cabra-Cega

Roteiro de Di Moretti, comentado por Toni Venturi e Ricardo Kauffman

O Caçador de Diamantes

Roteiro de Vittorio Capellaro, comentado por Máximo Barro

Carlos Coimbra – Um Homem Raro

Luiz Carlos Merten

Carlos Reichenbach – O Cinema Como Razão de Viver

Marcelo Lyra

A Cartomante

Roteiro comentado por seu autor Wagner de Assis

Casa de Meninas

Romance original e roteiro de Inácio Araújo

O Caso dos Irmãos Naves

Roteiro de Jean-Claude Bernardet e Luis Sérgio Person

O Céu de Suely

Roteiro de Karim Aïnouz, Felipe Bragança e Maurício Zacharias

Chega de Saudade

Roteiro de Luiz Bolognesi

Cidade dos Homens

Roteiro de Elena Soárez

Como Fazer um Filme de Amor

Roteiro escrito e comentado por Luiz Moura e José Roberto Torero

Críticas de B.J. Duarte – Paixão, Polêmica e Generosidade

Org. Luiz Antônio Souza Lima de Macedo

Críticas de Edmar Pereira – Razão e Sensibilidade

Org. Luiz Carlos Merten

Críticas de Jairo Ferreira – Críticas de invenção:

Os Anos do São Paulo Shimibun

Org. Alessandro Gamu

Críticas de Luiz Geraldo de Miranda Leão – Analisando Cinema: Críticas de LG

Org. Aurora Miranda Leão

Críticas de Ruben Biáfora – A Coragem de Ser

Org. Carlos M. Motta e José Júlio Spiewak

De Passagem

Roteiro de Cláudio Yosida e Direção de Ricardo Elias

Desmundo

Roteiro de Alain Fresnot, Anna Muylaert e Sabina Anzuategui

Djalma Limongi Batista – Livre Pensador

Marcel Nadale

Dogma Feijoadá: O Cinema Negro Brasileiro

Jeferson De

Dois Córregos

Roteiro de Carlos Reichenbach

A Dona da História

Roteiro de João Falcão, João Emanuel Carneiro e Daniel Filho

Os 12 Trabalhos

Roteiro de Cláudio Yosida e Ricardo Elias

Estômago

Roteiro de Lusa Silvestre, Marcos Jorge e Cláudia da Natividade

Fernando Meirelles – Biografia Prematura

Maria do Rosário Caetano

Fim da Linha

Roteiro de Gustavo Steinberg e Guilherme Werneck; Storyboards de Fábio Moon e Gabriel Bá

Fome de Bola – Cinema e Futebol no Brasil

Luiz Zanin Oricchio

Geraldo Moraes – O Cineasta do Interior

Klecius Henrique

Guilherme de Almeida Prado – Um Cineasta Cinéfilo

Luiz Zanin Oricchio

Helvécio Ratton – O Cinema Além das Montanhas

Pablo Villaça

O Homem que Virou Suco

Roteiro de João Batista de Andrade, organização de Ariane Abdallah e Newton Cannito

Ivan Cardoso – O Mestre do Terrir

Remier

João Batista de Andrade – Alguma Solidão e Muitas Histórias

Maria do Rosário Caetano

Jorge Bodanzky – O Homem com a Câmera

Carlos Alberto Mattos

José Antonio Garcia – Em Busca da Alma Feminina

Marcel Nadale

José Carlos Burle – Drama na Chanchada

Máximo Barro

Liberdade de Imprensa – O Cinema de Intervenção

Renata Fortes e João Batista de Andrade

Luiz Carlos Lacerda – Prazer & Cinema

Alfredo Sternheim

Maurice Capovilla – A Imagem Crítica

Carlos Alberto Mattos

Mauro Alice – Um Operário do Filme

Sheila Schvarzman

Miguel Borges – Um Lobisomem Sai da Sombra

Antônio Leão da Silva Neto

Não por Acaso

Roteiro de Philippe Barcinski, Fabiana Werneck Barcinski e Eugênio Puppó

Narradores de Javé

Roteiro de Eliane Caffé e Luís Alberto de Abreu

Onde Andará Dulce Veiga

Roteiro de Guilherme de Almeida Prado

Orlando Senna – O Homem da Montanha

Hermes Leal

Pedro Jorge de Castro – O Calor da Tela

Rogério Menezes

Quanto Vale ou É por Quilo

Roteiro de Eduardo Benaim, Newton Cannito e Sergio Bianchi

Ricardo Pinto e Silva – Rir ou Chorar

Rodrigo Capella

Rodolfo Nanni – Um Realizador Persistente

Neusa Barbosa

O Signo da Cidade

Roteiro de Bruna Lombardi

Ugo Giorgetti – O Sonho Intacto

Rosane Pavam

Vladimir Carvalho – Pedras na Lua e Pelejas no Planalto

Carlos Alberto Mattos

Viva-Voz

Roteiro de Márcio Alemão

Zuzu Angel

Roteiro de Marcos Bernstein e Sergio Rezende

Série Cinema

Bastidores – Um Outro Lado do Cinema

Elaine Guerini

Série Ciência & Tecnologia

Cinema Digital – Um Novo Começo?

Luiz Gonzaga Assis de Luca

A Hora do Cinema Digital – Democratização e Globalização do Audiovisual

Luiz Gonzaga Assis de Luca

Série Crônicas

Crônicas de Maria Lúcia Dahl – O Quebra-cabeças

Maria Lúcia Dahl

Série Dança

Rodrigo Pederneiras e o Grupo Corpo – Dança Universal

Sérgio Rodrigo Reis

Série Teatro Brasil

Alcides Nogueira – Alma de Cetim

Tuna Dwek

Antenor Pimenta – Circo e Poesia

Danielle Pimenta

Cia de Teatro Os Satyros – Um Palco Visceral

Alberto Guzik

Críticas de Clóvis Garcia – A Crítica Como Ofício

Org. Carmelinda Guimarães

Críticas de Maria Lucia Candeias – Duas Tábuas e Uma Paixão

Org. José Simões de Almeida Júnior

João Bethencourt – O Locatário da Comédia

Rodrigo Murat

Leilah Assumpção – A Consciência da Mulher

Eliana Pace

Luís Alberto de Abreu – Até a Última Sílab

Adélia Nicolete

Maurice Vaneau – Artista Múltiplo

Leila Corrêa

Renata Palottini – Cumprimenta e Pede Passagem

Rita Ribeiro Guimarães

Teatro Brasileiro de Comédia – Eu Vivi o TBC

Nydia Licia

O Teatro de Alcides Nogueira – Trilogia: Ópera Joyce – Gertrude Stein, Alice Toklas & Pablo Picasso – Pólvora e Poesia

Alcides Nogueira

O Teatro de Ivam Cabral – Quatro textos para um teatro veloz: Faz de Conta que tem Sol lá Fora – Os Cantos de Maldoror – De Profundis – A Herança do Teatro

Ivam Cabral

O Teatro de Noemi Marinho: Fulaninha e Dona Coisa, Homeless, Cor de Chá, Plantonista Vilma

Noemi Marinho

Teatro de Revista em São Paulo – De Pernas para o Ar

Neyde Veneziano

O Teatro de Samir Yazbek: A Entrevista – O Fingidor – A Terra Prometida

Samir Yazbek

Teresa Aguiar e o Grupo Rotunda – Quatro Décadas em Cena

Ariane Porto

Série Perfil

Aracy Balabanian – Nunca Fui Anjo

Tania Carvalho

Arlete Montenegro – Fé, Amor e Emoção

Alfredo Sternheim

Ary Fontoura – Entre Rios e Janeiros

Rogério Menezes

Bete Mendes – O Cão e a Rosa

Rogério Menezes

Betty Faria – Rebelde por Natureza

Tania Carvalho

Carla Camurati – Luz Natural

Carlos Alberto Mattos

Celso Nunes – Sem Amarras

Eliana Rocha

Cleyde Yaconis – Dama Discreta

Vilmar Ledesma

David Cardoso – Persistência e Paixão

Alfredo Sternheim

Denise Del Vecchio – Memórias da Lua

Tuna Dwek

Elisabeth Hartmann – A Sarah dos Pampas

Reinaldo Braga

Emiliano Queiroz – Na Sobremesa da Vida

Maria Leticia

Etty Fraser – Virada Pra Lua

Vilmar Ledesma

Ewerton de Castro – Minha Vida na Arte: Memória e Poética

Reni Cardoso

Geórgia Gomide – Uma Atriz Brasileira

Eliana Pace

Gianfrancesco Guarnieri – Um Grito Solto no Ar

Sérgio Roveri

Glauco Mirko Laurelli – Um Artesão do Cinema

Maria Angela de Jesus

Ilka Soares – A Bela da Tela

Wagner de Assis

Irene Ravache – Caçadora de Emoções

Tania Carvalho

Irene Stefania – Arte e Psicoterapia

Germano Pereira

Isabel Ribeiro – Iluminada

Luis Sergio Lima e Silva

Joana Fomm – Momento de Decisão

Vilmar Ledesma

John Herbert – Um Gentleman no Palco e na Vida

Neusa Barbosa

Jonas Bloch – O Ofício de uma Paixão

Nilu Lebert

José Dumont – Do Cordel às Telas

Klecius Henrique

Leonardo Villar – Garra e Paixão

Nydia Licia

Lília Cabral – Descobrimo Lília Cabral

Analu Ribeiro

Lolita Rodrigues – De Carne e Osso

Eliana Castro

Louise Cardoso – A Mulher do Barbosa

Vilmar Ledesma

Marcos Caruso – Um Obstinado

Eliana Rocha

Maria Adelaide Amaral – A Emoção Libertária

Tuna Dwek

Marisa Prado – A Estrela, O Mistério

Luiz Carlos Lisboa

Mauro Mendonça – Em Busca da Perfeição

Renato Sérgio

Miriam Mehler – Sensibilidade e Paixão

Vilmar Ledesma

Nicette Bruno e Paulo Goulart – Tudo em Família

Elaine Guerrini

Nívea Maria – Uma Atriz Real

Mauro Alencar e Eliana Pace

Niza de Castro Tank – Niza, Apesar das Outras

Sara Lopes

Paulo Betti – Na Carreira de um Sonhador

Teté Ribeiro

Paulo José – Memórias Substantivas

Tania Carvalho

Pedro Paulo Rangel – O Samba e o Fado

Tania Carvalho

Regina Braga – Talento é um Aprendizado

Marta Góes

Reginaldo Faria – O Solo de Um Inquieto

Wagner de Assis

Renata Fronzi – Chorar de Rir

Wagner de Assis

Renato Borghi – Borghi em Revista

Élcio Nogueira Seixas

Renato Consorte – Contestador por Índole

Eliana Pace

Rolando Boldrin – Palco Brasil

Ieda de Abreu

Rosamaria Murtinho – Simples Magia

Tania Carvalho

Rubens de Falco – Um Internacional Ator Brasileiro

Nydia Lícia

Ruth de Souza – Estrela Negra

Maria Ângela de Jesus

Sérgio Hingst – Um Ator de Cinema

Máximo Barro

Sérgio Viotti – O Cavalheiro das Artes

Nilu Lebert

Silvio de Abreu – Um Homem de Sorte

Vilmar Ledesma

Sônia Guedes – Chá das Cinco

Adélia Nicolete

Sonia Maria Dorce – A Queridinha do meu Bairro

Sonia Maria Dorce Armonia

Sonia Oiticica – Uma Atriz Rodrigueana?

Maria Thereza Vargas

Suely Franco – A Alegria de Representar

Alfredo Sternheim

Tatiana Belinky – ... E Quem Quiser Que Conte Outra

Sérgio Roveri

Tony Ramos – No Tempo da Delicadeza

Tania Carvalho

Vera Holtz – O Gosto da Vera

Analu Ribeiro

Vera Nunes – Raro Talento

Eliana Pace

Walderez de Barros – Voz e Silêncios

Rogério Menezes

Zezé Motta – Muito Prazer

Rodrigo Murat

Especial

Agildo Ribeiro – O Capitão do Riso

Wagner de Assis

Beatriz Segall – Além das Aparências

Nilu Lebert

Carlos Zara – Paixão em Quatro Atos

Tania Carvalho

Cinema da Boca – Dicionário de Diretores

Alfredo Sternheim

Dina Sfat – Retratos de uma Guerreira

Antonio Gilberto

Eva Todor – O Teatro de Minha Vida

Maria Angela de Jesus

Eva Wilma – Arte e Vida

Edla van Steen

**Gloria in Excelsior – Ascensão, Apogeu e Queda do
Maior Sucesso da Televisão Brasileira**

Álvaro Moya

Lembranças de Hollywood

Dulce Damasceno de Britto, organizado por Alfredo Sternheim

Maria Della Costa – Seu Teatro, Sua Vida

Warde Marx

Ney Latorraca – Uma Celebração

Tania Carvalho

Raul Cortez – Sem Medo de se Expor

Nydia Licia

Rede Manchete – Aconteceu, Virou História

Elmo Francfort

Sérgio Cardoso – Imagens de Sua Arte

Nydia Licia

TV Tupi – Uma Linda História de Amor

Vida Alves

Victor Berbara – O Homem das Mil Faces

Tania Carvalho

**Walmor Chagas – Ensaio Aberto para Um Homem
Indignado**

Djalma Limongi Batista

Formato: 12 x 18 cm

Tipologia: Frutiger

Papel miolo: Offset LD 90 g/m²

Papel capa: Triplex 250 g/m²

Número de páginas: 272

Editoração, CTP, impressão e acabamento:
Imprensa Oficial do Estado de São Paulo

Coleção Aplauso Série Perfil

Coordenador Geral	Rubens Ewald Filho
Coordenador Operacional e Pesquisa Iconográfica	Marcelo Pestana
Projeto Gráfico	Carlos Cirne
Editor Assistente	Felipe Goulart
Assistente	Edson Silverio Lemos
Editoração	Aline Navarro dos Santos
Tratamento de Imagens	José Carlos da Silva
Revisão	Benedito Amancio do Vale

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Biblioteca da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo**

Barbosa, Neusa

Fernanda Montenegro : a defesa do mistério / Neusa
Barbosa - São Paulo : Imprensa Oficial do Estado de São
Paulo, 2009.

272p. : il. – (Coleção aplauso. Série Perfil / Coordenador
geral Rubens Ewald Filho)

ISBN 978-85-7060-598-6

1. Atores e atrizes de teatro – Brasil – Crítica e inter-
pretação 2. Atores e atrizes de cinema – Brasil – Crítica
e interpretação 3. Atores e atrizes de televisão – Brasil –
Crítica e interpretação 4. Montenegro, Fernanda, 1930
I. Ewald Filho, Rubens. II. Título. III. Série.

CDD 791.092

Índices para catálogo sistemático:

1. Atores brasileiros : Biografia e obra : Crítica e
interpretação 791.092

Proibida reprodução total ou parcial sem autorização
prévia do autor ou dos editores
Lei nº 9.610 de 19/02/1998

Foi feito o depósito legal
Lei nº 10.994, de 14/12/2004

Impresso no Brasil / 2009

Todos os direitos reservados.

Imprensa Oficial do Estado de São Paulo
Rua da Mooca, 1921 Mooca
03103-902 São Paulo SP
www.imprensaoficial.com.br/livraria
livros@imprensaoficial.com.br
Grande São Paulo SAC 11 5013 5108 | 5109
Demais localidades 0800 0123 401

Coleção *Aplauso* | em todas as livrarias e no site
www.imprensaoficial.com.br/livraria

editoração, ctp, impressão e acabamento

imprensaoficial

Rua da Mooca, 1921 São Paulo SP
Fones: 2799-9800 - 0800 0123401
www.imprensaoficial.com.br

Fernanda Montenegro é uma das poucas unanimidades nacionais, sendo considerada por todos – público, crítica e colegas – a maior atriz do Brasil. É também a primeira brasileira a ter uma indicação ao Oscar (de protagonista, em 1999, por *Central do Brasil*, de Walter Salles). Na ocasião, ainda que voltar para casa com a estatueta se mostrasse missão impossível, dado o calibre das outras atrizes candidatas, todos no Brasil assistimos à cerimônia em clima de Copa do Mundo.



Ironicamente, a descoberta de Fernanda Montenegro pelo cinema se deu depois do rádio, do teatro e da tevê – seu primeiro filme aconteceu quando já tinha 36 anos. Mesmo sendo um ícone lendário do teatro brasileiro, teve em muitos filmes pequenas participações especiais. Mas sua tardia consagração internacional talvez tenha se dado justamente em função dessa maturidade profissional.



Nascida Arlete Pinheiro da Silva, no Rio de Janeiro, de modesta família de imigrantes portugueses e italianos, tornou-se locutora, redatora e rádio-atriz aos 15 anos, ao passar em Concurso da Rádio Ministério da Educação.

No teatro amador, do qual participava também Nicette Bruno, Beatriz Segall, conheceu Fernando Torres, que viria a ser o marido e companheiro de toda a vida. Com ele teve os filhos Cláudio, diretor de cinema e Fernandinha, atriz.



Sua estréia profissional como atriz de teatro ocorreu em 1952, com a peça *Loucuras do Imperador*. No entanto, sua carreira somente veio a se consolidar quando, juntamente com o marido, os atores Ítalo Rossi, Sérgio Britto e o cenógrafo e diretor Gianni Ratto, formou sua própria companhia, o célebre Teatro dos Sete.

Desde então no palco, no cinema e na televisão, participou de momentos antológicos e gloriosos da dramaturgia brasileira. Parte de sua história é revivida neste livro-depoimento, escrito pela jornalista Neusa Barbosa, que integra a *Coleção Aplauso*, da *Imprensa Oficial do Estado de São Paulo*, em sua proposta de registrar e celebrar os grandes momentos da vida cultural brasileira.

ISBN 978-85-7060-598-6

