

COLEÇÃO APLAUSO PERFIL

IMARAREIS

VANFILOSOFIA
THIAGO SOGAYAR BECHARA

Imprensa oficial

Imara Reis

Van Filosofia

Imara Reis

Van Filosofia

Thiago Sogayar Bechara

| imprensaoficial

São Paulo, 2010

GOVERNO DO ESTADO
DE SÃO PAULO

Governador Alberto Goldman

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

Coleção Aplauso

Coordenador Geral Rubens Ewald Filho

No Passado Está a História do Futuro

A Imprensa Oficial muito tem contribuído com a sociedade no papel que lhe cabe: a democratização de conhecimento por meio da leitura.

A Coleção Aplauso, lançada em 2004, é um exemplo bem-sucedido desse intento. Os temas nela abordados, como biografias de atores, diretores e dramaturgos, são garantia de que um fragmento da memória cultural do país será preservado. Por meio de conversas informais com jornalistas, a história dos artistas é transcrita em primeira pessoa, o que confere grande fluidez ao texto, conquistando mais e mais leitores.

Assim, muitas dessas figuras que tiveram importância fundamental para as artes cênicas brasileiras têm sido resgatadas do esquecimento. Mesmo o nome daqueles que já partiram são frequentemente evocados pela voz de seus companheiros de palco ou de seus biógrafos. Ou seja, nessas histórias que se cruzam, verdadeiros mitos são redescobertos e imortalizados.

E não só o público tem reconhecido a importância e a qualidade da Aplauso. Em 2008, a Coleção foi laureada com o mais importante prêmio da área editorial do Brasil: o Jabuti. Concedido pela Câmara Brasileira do Livro (CBL), a edição especial sobre Raul Cortez ganhou na categoria biografia.

Mas o que começou modestamente tomou vulto e novos temas passaram a integrar a Coleção ao longo desses anos. Hoje, a Aplauso inclui inúmeros outros temas correlatos como a história das pioneiras TVs brasileiras, companhias de dança, roteiros de filmes, peças de teatro e uma parte dedicada à música, com biografias de compositores, cantores, maestros, etc.

Para o final deste ano de 2010, está previsto o lançamento de 80 títulos, que se juntarão aos 220 já lançados até aqui. Destes, a maioria foi disponibilizada em acervo digital que pode ser acessado pela internet gratuitamente. Sem dúvida, essa ação constitui grande passo para difusão da nossa cultura entre estudantes, pesquisadores e leitores simplesmente interessados nas histórias.

Com tudo isso, a Coleção Aplauso passa a fazer parte ela própria de uma história na qual personagens ficcionais se misturam à daqueles que os criaram, e que por sua vez compõe algumas páginas de outra muito maior: a história do Brasil.

Boa leitura.

Alberto Goldman

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

Dedicamos este livro...

à Ignez Ferreira Sekiguchi, minha irmã, por todas as razões que ela bem sabe, e todos os meus sobrinhos – Imara,

e à Jaime, Giselle, Delva e Cida, com o amor retribuído em dobro – Thiago

In memoriam, Belinha, Hauler, Sissy, Kiô, Horácio, Bechara, Elda e Jorge.



Campanha da Rhodia

Filosofias da van

*O pensamento parece uma coisa
à toa, mas como é que a gente voa
quando começa a pensar*

Trecho da canção *Felicidade*,
de Lupicínio Rodrigues

Adoro o pensamento. Morro de inveja daqueles gregos clássicos que podiam dar-se ao desfrute de ficar trocando ideias a respeito das coisas. E, como sabemos, às coisas as palavras correspondem. Vivemos numa época, no entanto, em que isso não é considerado uma atividade ligada ao prazer, à fruição. Não temos tempo. No nosso caso, profissionais das artes cênicas, esse tempo ocorre quando dos deslocamentos entre locações, estúdios, emissoras e eventos. E, em geral, é nas vans que isso acontece.

13

Esse título é em homenagem a elas, a esse meio de transporte sempre presente em nossas atividades. Esse tempo em que ali estamos nos permite ler, estudar, pensar, meditar, refletir, trocar ideias e filosofar sobre essa profissão cheia de inseguranças, percalços, instabilidades e, ainda assim, maravilhosamente fascinante e encantadora. Às vans!

Imara Reis

Prefácio

Imara Reis é uma atriz de uma precisão e de um *timing* excepcional. A única com quem trabalhei que posso pedir que repita uma mesma ação, mas em dois segundos a menos, e depois ficar com a sensação de que ela realmente conseguiu economizar aqueles dois segundos. Imara é capaz de usar o melhor da razão e da intuição. Embora sempre goste de discutir à exaustão o significado de uma cena ou diálogo, é depois capaz de atuar com o frescor de alguém que está ensaiando ou improvisando. Anarco-reichiana militante, Imara faz de seu corpo e de seu pensamento um único instrumento de trabalho. Sua extrema capacidade de camaleão transforma Imara numa atriz capaz dos mais diferentes papéis, mas a impede de ser reconhecida pelo público como a grande atriz que é. José Lewgoy, em sua sabedoria na arte de interpretar, costumava chamar Imara sempre no plural: *Imaras Reis*. E Imara é mesmo uma atriz plural.

15

Conheço Imara desde o início dos anos 1980 e pensava que conhecia tudo sobre ela, mas lendo estas memórias e reflexões de Imara, descobri quanto eu não sabia sobre as muitas Imaras que existem. Depoimento que ainda foi enriquecido

com o ponto de vista de amigos e colegas; o que multiplica o efeito, como num espelho de múltiplas Imaras.

Este livro tenta condensar (se isso é possível) um pouco de todas essas *Imaras*. Não esperem ver o mistério desvendado por completo. Arte deve sempre conservar seu mistério. E artista é arte. Atrizes são intérpretes e seus corpos são seus instrumentos. E Imara é um raro instrumento. Um Stradivarius humano. Além de uma lição de vida, de teatro e de cinema. Quem gosta de vida, teatro e cinema, com certeza adora Imara Reis.

Guilherme de Almeida Prado

Introdução

Discute-se muito sobre o que leva um intérprete a abandonar por algumas horas seus hábitos e costumes, sua maneira de ser e, com a máxima humildade, revestir-se de um outro, por vezes, tão distante (...e tudo isso por nada, por Hécuba? / E o que é Hécuba para ele, ou ele para Hécuba, que o faça chorar assim?)

O que levou Imara dos Reis Ferreira, atriz nascida no Rio de Janeiro, mas exercendo suas atividades artísticas em São Paulo a enveredar-se pelas artes da representação? É verdade que nos tempos do Colégio Santa Marcelina já olhava com simpatia os mistérios de um palco, e sensível e inteligente uniu-o às letras francesas e portuguesas. Na Universidade de São Paulo começou sua pós-graduação em Teatro, na Escola de Comunicação e Artes. Alegre e anarquista, seu texto era bem o seu perfil. À proposta de tese deu um nome seriíssimo: *Pastoril, o povo e o poder*.

Essa vontade de indagar muito sobre o popular e seus cantares, unidos ao saber universitário foram informações que, com cuidado, foi guardando para juntá-los às atuações no teatro, no cinema e na televisão.

Se o conhecimento, o indagar e o polemizar são dados, sem dúvida, importantes em sua personalidade, não é apenas isso que a conduz às personagens. Evidentemente são trilhas para um desejo maior: intensa curiosidade sobre o gênero humano. Foi com esse interesse levado em profundidade, aliado a um autoconhecimento, que foi aos poucos bordando seu ofício, incorporando as várias vidas, compondo seus personagens-companheiros, falando através de poetas singulares: Yukio Mishima, Luís Fernando Veríssimo, Ramón Del Valle-Inclán, José de Alencar, Esther Góes, Luiz Marinho, William Shakespeare, Racine, Maria Adelaide Amaral, Carlos Mathus, Carlos Queiroz Telles.

18

A esfuziante Imara transforma-se no palco. Para bem construir suas personagens aproximou-se de Grotowski, Brecht, Stanislávski. Nesse caminho inverso, guiada por um mestre que muito admira, Carlos Augusto Fernandes, Imara construiu-se como atriz. Cada papel que lhe entregavam, iniciava sua procura a partir do zero. Imara não é dona de *clicherias*, cujos clichês vai empregando à medida que lhe solicitam caracteres diversos. Decorre daí que cada interpretação é única, diversa das anteriores. Compõe, diversificando-as. Assim como a vida, cada ser no palco é um lance imediato e único. Não se assemelham, tornando o trabalho da intérprete sumamente prazeroso.

Por coincidência, vejo aqui, dentro de um livro, um recorte de um pequeno poema, sem nome de autora, mas, pelo estilo, certamente de alguma poetisa de língua inglesa. Uso-o assim mesmo, pois me pareceu ser uma bela epígrafe para a vida tão intensa que Imara vem percorrendo: *Podia passar de um cenário familiar/ A uma terra estrangeira/ Podia contemplar a viagem/ Com um claro coração.*

Maria Thereza Vargas



Com meu amigo Thiago Sogayar Bechara, 2009

Aquário-literário: Uma Apresentação

Dia 17 de janeiro de 2009, *hall* de entrada do Teatro Imprensa, em São Paulo: conheci uma mulher chamada Imara Reis. Ela fazia a matriarca Zana, de *Dois Irmãos*, espetáculo baseado no livro homônimo de Milton Hatoum, e, para meu desespero, não a reconheci de imediato após a apresentação, pelas razões neste livro esmiuçadas. É bem verdade que por mero inconformismo do autor, diga-se. A razão do meu contato: um depoimento seu sobre a cantora Cida Moreira, com quem filmou o longa-metragem *Flor do Desejo*, de Guilherme de Almeida Prado, no início da década de 1980, e sobre a qual eu pesquisava, para finalizar o texto do livro que escrevia.

21

No dia 21, ela esteve em casa para eu entrevistá-la, pois seu apartamento representava a imagem do caos, em meio a uma reforma que escorraçou uma pilha de livros a qual jamais a própria dona do imóvel supunha que ele comportasse. Daí por diante, o que se seguiu foi uma série de coincidências. De tantas semelhanças, nasceu rapidamente uma amizade. Um espaço de tempo curto, mas com dedos de prosa prolongados, madrugada adentro, voltando do teatro.

Imara me apresentou muito mais que uma tigela de açaí do Santa Etienne. Por várias vezes até 3 da manhã, diante do seu prédio, os dois aquarianos filhos de Iansã com Ogum esqueceram-se de fechar os vidros e conversaram horas a fio sobre Roland Barthes e Stanislávski. Sentimos, sim, inúmeras afinidades. Mas houve nossas diferenças, que são incontáveis e talvez mais importantes, já que está nelas a possibilidade maior de troca. Acho que esse é o princípio que reflete todo o resto, pois apesar disso habitamos o mesmo mundo. A mesma suposta pós-modernidade sobre a qual temos de pensar constantemente para não sermos tragados. E assim nos traga este imperativo.

A proposta do livro foi feita na madrugada seguinte ao seu aniversário, quatro dias depois do meu, tendo o ator Tônico Pereira por testemunha. Ainda que tenhamos demorado um tempo significativo para arregaçar as mangas, estava dado o salto que antecede qualquer mergulho que se preze. Com o relato criterioso e emocionado da atriz – que muito colaborou no processo de escritura do texto –, o que pretendemos desde o início foi um livro útil. Um livro autenticamente parecido com ela, caótico, assimétrico e efetivamente útil no que diz respeito à relevância de algumas das principais

descobertas feitas por Imara ao longo de seus processos criativos, o que, definitivamente, não se pode chamar de biografia, embora não dispense conhecer momentos de sua vida, que tão bem se mistura com a história cultural do País.

Não há igualmente com isto, a pretensão de um livro didático ou técnico, capaz de esgotar teorias, autores, e possibilidades de composição, e sim o desejo de dizer com toda simplicidade, quanto uma trajetória particular pode sugerir caminhos universais, por meio de seus erros e acertos; quanto a riqueza desta carreira pode indicar *possibilidades*, e eventualmente até esclarecer dúvidas relativas à profissão, ou, em última análise, a todo tipo de artista interessado em ampliar as questões aqui colocadas com ênfase no trabalho do ator.

Imara não é só uma mulher de mil faces, no melhor sentido que o termo possa ter. É também uma mulher de mil vozes, e como é difícil não homogeneizar suas quase infinitas modulações tonais, ao longo de um texto. O despojamento de sua personalidade histriônica, o seu humor, que tanto a caracteriza, o sarcasmo e a intenção de cada frase, a voz embargada ao falar de sua mãe ou da primeira vez em que, ainda na infância, pôde experimentar a dor de perceber quanto o mundo seria duro e injusto com quem não per-

tencesse ao recorte social legitimado pela sociedade como o *mais recomendado* ao convívio dos seus filhos. Todas essas vozes, todos esses risos e choros, todos os palavrões desencanados, e as definições cuidadosamente conceituadas estão presentes numa mesma mulher e neste livro, à medida que sua própria memória encarregou-se de selecionar aquilo que, ao ser dito, dá margem natural ao pensamento e à discussão.

24

Toda boa caricatura sabe preservar de seu objeto os principais traços, e, com eles, revelar o todo, numa acepção precisa do que seja uma metonímia. Este livro, de certa forma, aspira a isto e reza a cada página e a cada verbete, para que tenha cumprido sua proposta – sem, é claro, soar caricato. A de escolher, com o melhor critério possível, quais traços revelam a essência desta artista e quais dos seus trabalhos melhor servem como ponto de partida para uma viagem que, quando chega ao seu final, parece mais um delicioso bate-papo. Ou, melhor dizendo, um filme, onde há cenas em foco, planos gerais e quadros mais fechados. Há também planos-sequências e alguns cortes secos, seguidos de *flashbacks*, além de uma edição preocupadíssima em manter da maneira mais fiel possível os indícios deixados no chão feito pegadas, pelo fluxo de consciência da personagem, à medida em que esta opção só

desorganize o espectador no melhor sentido do termo. Como assistente de direção e montador da película, só posso querer que o filme seja visto, cultuado ou criticado, porém, certo de que esses três meses de captação não serão esquecidos, mas certamente assimilados de modo concreto em novas obras.

Thiago Sogayar Bechara

Agosto de 2010



Igrejinha em que minha mãe foi registrada

Capítulo I

Remissão

A referência que durante toda a minha vida eu tive com relação à origem da minha mãe, isto é, sobre seu lugar de nascimento, foi a cidade do Carmo, no interior do Estado do Rio de Janeiro. Minha avó morava nesta cidade e me lembro de ter ido visitá-la com mamãe algumas vezes. Lembro também das viagens de trem que levavam horas até chegarmos. Aquele lugar ficou muito emblemático para mim, como a cidade em que eu passava minhas férias de infância. Após a morte da minha mãe, que aconteceu muito prematuramente, o papai contava que, para poderem se casar, ele teve de pegar a certidão de nascimento dela num lugar chamado Maravilha. Mas eu nunca me detive muito na existência dessa cidade. Nunca atinei realmente, porque para mim o Carmo era um lugar muito importante, possuía toda aquela simbologia dos lugares onde ficam as casas das avós.

Havia duas igrejas. A casa da vovó ficava muito perto da segunda, que era a menor. Lá, aconteciam muitas festas para Nossa Senhora do Carmo, com direito a quermesses e rifas. Num belo dia ganhei uma prenda. Acontece que, décadas de-

pois, algo de muito importante me reconciliou com essas minhas origens e fez com que dados nebulosos se concretizassem, na composição da minha própria história, e por isso eu gostaria de começar o livro por aqui.

28

Por volta de 2006, eu estava trabalhando muito com preparação de ator e treinamento de pessoas que possuíam dificuldade de se expressar em público, como executivos, por exemplo. Era uma fase em que eu dava muitas aulas e fazia também algumas direções, mas comecei a sentir falta de trabalhar novamente como atriz. Senti essa nostalgia da cena, de compor personagem, que, na verdade, é o grande barato do ator. Eu estava a fim de realizar algo desafiador, que me instigasse, então numa noite pus em prática a sugestão esotérica que um amigo me deu. Ele me disse que sempre que se tem uma pergunta ou um pedido a ser feito à vida, que isto seja mentalizado antes de dormir, de modo que a resposta ou o caminho seriam supostamente indicados no sonho.

Neste dia, eu precisava dormir cedo – o que é extremamente custoso para mim – porque eu tinha uma reunião no dia seguinte, então fui à cozinha buscar um copo d'água e voltei fazendo essa mentalização, esse exercício esotérico antes de deitar. Pedi um trabalho que pudesse me proporcionar aquilo de que eu tanto estava

sentindo falta. Tive ainda a ideia de pedir um reforçinho para minha mãe, que sempre esteve muito presente em minha vida, apesar de ter falecido muito nova. A sensação de proteção que ela me trazia, fez com que eu me agarrasse à sua imagem nesse momento.

Pois bem. Não sonhei absolutamente nada! Levantei cedo no dia seguinte e fui para a tal da reunião frustrada. Quando lá cheguei, resolvi ligar para casa para pegar recados na secretária eletrônica – coisa que eu, aliás, normalmente só fazia depois do almoço. Havia um recado do Fernando Cardoso dizendo ter um trabalho para mim. Na mesma hora retornei a ligação e ele me explicou melhor. Havia lido um roteiro escrito para Joana Fomm, mas ela não poderia fazer porque estava numa novela, e que possivelmente eu interpretaria muito bem o papel. Ele disse ainda: *Eu sei que você fez uma personagem parecida e que você não gosta muito de repetir, mas não é um papel tão grande assim. Só que é o seguinte: você tem que decidir muito rapidamente, porque é para suprir essa lacuna da Joana. Trata-se de um filme de época, a ação se passa no começo do século 20, e vai ser todo rodado numa fazenda. A personagem é a matriarca, dona dessa fazenda.* Eu não sei por que cargas d'água, conforme ele falava isso tudo

sobre essa fazenda, associei que o filme seria feito em Minas Gerais. Quando eu perguntei em que cidade ficava a propriedade, ele respondeu que era em Cantagalo. Eu retruquei na hora: *Mas que eu saiba, não tem Cantagalo em Minas, tem?* E ele respondeu: *Ué, mas quem falou que é em Minas? É no Estado do Rio.*

30

Fiquei completamente gelada porque Cantagalo é muito perto do Carmo, onde eu tinha todas as referências da minha mãe. Além disso, o papai também havia tido uma pequena fazenda perto de Cantagalo, mais precisamente a cinco minutos da fazenda que era a locação onde nós filmaríamos. Aquilo era muito mágico, porque não era toda hora que eu ficava invocando minha mãe, pedindo coisas, ainda mais um trabalho, e isso acontecia com esse grau de coincidência. O Fernando quis me mandar o roteiro para eu ler antes, mas eu nem deixei. Decidi ali na hora, durante o telefonema. *Vou fazer de qualquer maneira e pronto!* No fundo, percebi que o filme era um trabalho de porte, apesar de ele ter dito que a personagem era pequena. No fim, ainda reforcei: *Não vou nem te explicar por que, mas eu vou fazer!*

Pedi, o presente veio.

A partir daí, começaram a acontecer alguns fatos no mínimo curiosos que complementaram minha surpresa. Fui ao Rio, e, quando cheguei, peguei o

telefone de uma tia minha por parte da mamãe, com quem eu tinha muito pouco contato. Liguei para perguntar quem ainda da família estava morando no Carmo. Ela me deu o telefone de uma prima e eu deixei um recado. Segui viagem, louca para voltar à cidade das minhas férias de infância e para confirmar se existia mesmo esse lugar chamado Maravilha, onde minha mãe teria realmente nascido.

Comecei a aproveitar as folgas das filmagens para fazer pequenas viagens, passear, conhecer melhor a região. Num dia estava eu numa cidade chamada Cordeiro, já ao final do passeio, voltando para a rodoviária, quando encontrei um monumento no meio da rua. Era dedicado aos suíços-franceses que haviam colonizado aquela região, décadas antes. No monumento havia uma placa com o nome de todas as famílias que vieram no mesmo navio para o Brasil e lá finalmente eu encontrei uma confirmação. O sobrenome do qual minha mãe sempre dizia descender, mas que eu nunca levei muito em consideração por achar aquilo meio fantasioso. O pai dela nunca a reconheceu oficialmente por ser filha bastarda dele com um de seus relacionamentos extraconjugais, no caso, a minha avó. Por isso, nunca tive laços maiores, nem muitas informações sobre a família do

meu avô materno. Foi uma coisa extremamente emocionante. Existia realmente essa descendência, a família Curty Cortat!

Até que no último dia de filmagem, a equipe estava numa cidadezinha próxima a Cantagalo, quando recebo um recado enviado por aquela minha prima que não tinha podido atender ao telefone. Ela dizia que tinha recebido o recado e que queria me ver. Nesse momento eu estava na locação, gravando meus *takes*. Eram poucos, então, logo que acabou minha participação, fui saindo do set, quando me deparei com uma pessoa que era a cara da minha mãe. Levei um susto, porque, na verdade, não era uma pessoa só. Era um bando de primos meus que estavam ali me esperando, e que eu nem sequer conhecia. Todos tinham o rosto da minha mãe, e não só a fisionomia, como o jeito dela. Havia quase quarenta anos que minha mãe tinha falecido e que eu não via aquela expressão outra vez. Imagina a força com que voltou toda a minha memória afetiva, e a emoção de conhecer finalmente meus parentes.

Com eles, finalmente fui ao Carmo, depois para a Ilha dos Pombos, lugares que me remetiam muito à minha infância. Ainda fui descobrir o livro em que mamãe foi registrada, porque não havia certidão nas cidades pequenas daquela região, no início do século 20. Fiz um *tour* pela



Com Léa Garcia e os primos que conheci quando fazia Remissão

minha memória de infância. Foi então que muitas outras lembranças começaram a vir. Por isso, digo que além de ser uma atriz apaixonada por fazer cinema por inúmeros motivos dos quais trataremos aqui neste livro, o cinema me trouxe ainda a possibilidade de resgate da minha origem. Felizmente a minha história se concretizou, tomou forma. Foram tantas coincidências e tantas coisas mágicas que aconteceram durante essas filmagens, que eu brincava na locação com o pessoal: *Poxa, agora só faltava o filme ficar bom*. E o nome do filme que nós rodamos, por incrível que pareça, era *Remissão*.

34

O mais engraçado é que só fui ler o roteiro no avião, indo para as filmagens e comecei a grifar com marca-texto amarelo minhas cenas que eram *teoricamente poucas*. Só que eu comecei a reparar que as folhas estavam ficando amarelas demais para uma personagem secundária. Chegando lá, fui direto falar com o diretor. *Escuta, Coutinho, o Fernando disse que era uma participação pequena, mas eu estou achando esse roteiro amarelo demais, não está não?* Ele riu e respondeu: *Não, você é a protagonista!* Como eu digo brincando, sempre fui uma porra-louca conseqüente, porque mesmo topando as coisas no impulso, sempre tive resultados bacanas. Não sei se é um lance de intuição ou de anjo de guarda. Só sei que costuma dar certo!



Com Sthéfany Brito e Waldecir de Oliveira, em Remissão, 2007

Capítulo II

Um Satélite na Zona Sul

Meu nome é Imara. Na época em que nasci havia pouquíssimas Imaras no Rio. Só fui conhecer outra quando já tinha quarenta anos, sem contar, claro, a Imara que deu origem ao meu nome e que era uma vizinha nossa da Gávea. Ou seja, sempre que era Imara era só eu. Quando a professora falava *Ima... gine*, nas primeiras duas sílabas, se o tom fosse de bronca, eu achava que era comigo. Sempre fui muito bagunceira e, como se dizia, espevitada e atrevida. Desde que me entendo por gente, tive essa natureza assim, libertária. Como eu digo no programa de um espetáculo que fiz em 1977, chamado *Lição de Anatomia*:

37

Sou Imara, que não é lamara, nem Irma, nem lara, nem Mara, nem lumara. Pra começo de conversa é muito difícil, nestas eras, falar de uma coisa que não existe e que nós, por pura teimosia, insistimos em torná-la real. Mesmo assim, essa inexistente profissão de atriz me liga e me situa em relação à vida, às pessoas, ao cosmo até (...).

Belinha era o apelido da mamãe. Chamava-se Izabel dos Reis Ferreira e nasceu em 1914. Era filha de dona Corinha, mulher avançadíssima

para o seu tempo. Vovó era mestiça de índio com negro e, de todas as irmãs, ela era a que tinha a pele mais escura. Como não pôde se casar com a pessoa pela qual estava apaixonada, ela acabou não se casando. O que não a impediu de ter quatro relacionamentos e seis filhos. Minha mãe foi a penúltima, filha de um homem de família muito tradicional lá no Rio, os Curty Cortat, como eu mencionei. Ele tinha, de fato, ascendência suíço-francesa. E era casado! Minha avó havia sido amante dele e mamãe nunca fora registrada como filha legítima. Claro que ele possuía vários filhos bastardos; aquelas coisas de final do século 19 começo do 20.

38

A mistura de uma cafuza com um suíço-francês foi bem interessante, como se pode imaginar, e resultou numa mulher bastante bonita. Como minha avó não tinha muito poder aquisitivo, mamãe foi escolhida para ser criada por uma tia no Rio de Janeiro, a tia Júlia, que tendo mais recursos por vir de uma família muito boa, podia oferecer uma criação melhor. Até essa época, mamãe viveu no Carmo e ela foi a escolhida, curiosa e justamente, por ser a mais bonita de todas. Ela sempre foi linda. Parecia a versão cabocla da Tereza Collor. Então aconteceu sua transferência para o Rio de Janeiro, onde pôde ser criada, portanto, como uma sinhazinha, para



Meu avô, Armino Guilherme Weber Ferreira

se casar com um bom partido e coisas do gênero. Os irmãos ficaram, porque tia Júlia só podia criar uma. E o critério foi esse. Quando alguém, por exemplo, adota uma criança, em geral, quer adotar os mais bonitinhos, isso até hoje.

40 Ela tinha uns 20 anos de idade, quando, numa festa de uns primos da tia Júlia, conheceu um homem que era quase um dândi, por conta do seu refinamento. Só que um dândi sem grana, claro! Era o papai, seu Hauler da Silva Ferreira. Nasceu no ano de 1912 em Vila Isabel e era pertencente à elegante boemia carioca frequentada por figuras como ninguém menos que o compositor Noel Rosa. Eles não eram amigos, mas estavam sempre nos mesmos lugares, tinham os mesmos hábitos e usavam elegantes ternos de linho. Só possuíam *um* único terno também, mas de linho. Meu pai o lavava à noite para usar de manhã. Quando a gente lê a biografia do Noel, entende melhor o que foi essa geração.

Meu pai ficou órfão ainda jovem do pai dele, e foi interno num colégio que era muito bom, por isso teve uma ótima formação. Queria ser artista plástico e não possuía recursos financeiros para estudar. Então foi fazer um curso de radiotelegrafista para poder viajar e, assim, se dedicar ao seu talento. Foi quando ele conheceu a dona Belinha e se apaixonou perdidamente, a



Meu pai, Hauler da Silva Ferreira



Dona Belinha e Seu Hauler, meus pais

ponto de desistir dos seus planos e se casar com ela, por volta de 1935, muito embora o enlace tenha acontecido a contragosto da tia Júlia, porque, como eu disse, apesar da boa formação intelectual do papai, ele não tinha dinheiro. Isso, inclusive, pesou no começo do casamento, porque eles tiveram mesmo muitas dificuldades no dia a dia. A sorte era que, por causa do padrasto, ele teve também uma formação como sapateiro. Não o que conserta, mas o que *faz* sapatos. Era um artista nessa área, um artesão, e como estudou ortopedia, se tornou um técnico, um sapateiro ortopédico. Ele tinha essa coisa de habilidades manuais, fazia esculturas, desenhava. Então abriu uma oficina, depois uma loja. A minha mãe, por sua vez, sabia costurar, bordar, toda essa coisa que fazia parte da criação de uma sinhazinha. Era prendada, então costurava para fora, embora isso fosse meio escondido, porque, para o papai, mulher não podia trabalhar.

43

Aí nasceram o meu irmão, Horácio, e minha irmã, Ignez. Quando a Ignez estava com quase 10 anos, mamãe ficou grávida de mim. Nossa diferença é muito grande e papai nem queria mais um filho. O Horácio era 12 anos mais velho que eu. Hoje já é falecido. Com relação ao meu nascimento, há uma história interessante. Embora minha mãe tivesse formação católica, costumava ver



*Therezinha, Haulinho e Julio, três dos meus sobrinhos;
Ignez, Horacio, eu e dona Belinha; de bicicleta, Dona
Belinha e seu Hauler; e eu de fralda*

um guia espiritual, porque era *médium*. Consta que, depois de engravidar de mim, ela teve uma visão dizendo que eu era uma indiazinha que queria reencarnar. Essa é a história que me foi contada, pelo menos. Tanto que quando eu cheguei à adolescência, naquela fase clássica em que a gente sempre grita que não pediu para nascer, a mamãe dizia calmamente: *Pediu, sim*. Ou seja, você não pode reclamar, porque o recado foi dado e a gente só acatou. Agora segura essa onda.

Como diz minha irmã, sou abusada desde cedo porque na hora do parto, eu já tinha opinião. Ao invés de esperar o famoso tapinha, quando coroei já estava aos berros. Não gostei de sair do líquido amniótico, a coisa devia estar boa ali, porque quando eu vi o que estava me esperando do lado de fora, aí parece que gritei muito. E eu tinha uma potência vocal enorme. Uma vizinha dizia que eu seria cantora de ópera.

Nasci carioca no dia 14 de fevereiro, portanto, uma boa aquariana. E carnavalesca, já que quando fiz um ano, era carnaval. Morávamos na Gávea e lá ficamos até eu completar dois anos, aproximadamente. De lá seguimos para Copacabana, no Posto 6, onde passei toda minha infância. Residimos em três apartamentos no mesmo bairro. O primeiro foi o Edifício Satélite, na Avenida Nossa Senhora



Eu no meu primeiro aniversário, que é em 14 de fevereiro, portanto, também Valentine's Day (descobri em Nova York)

de Copacabana, onde fui criada praticamente com adultos, já que até meus irmãos eram bem mais velhos que eu. Acontece que nós morávamos no 503, e no 504 estavam a dona Betinha e o seu Hermes, pais da Amarilis, da Regina e da Beth. A Regina é da mesma idade que eu. A gente ficou logo amiga, aquela coisa do Rio de ser vizinho de porta e já ir fazendo amizade.

Bastava abrirem-se as portas e eu corria para a casa das três e elas para a minha. Regina e eu, por sermos da mesma idade, estudamos nos mesmos colégios. Primeiro no Cócio Barcellos e, depois, no Mallet Soares. A Regina sempre foi tranquila e comportada, superbem-comportada. Há uma foto nossa, de turma, no Cócio, que elucida bem essas nossas diferenças. Ela é, há séculos, secretária de uma figura muito importante da TV Globo; acredito que essa tranquilidade, essa segurança interna que ela transmite sejam responsáveis pelo sucesso que teve em sua opção profissional. Esse ano, quando comemoramos o nonagésimo nono aniversário da Dona Betinha, eu pude sentir, com toda a intensidade, quanto esses nossos afetos, essas nossas amizades são importantes e norteadoras em nossas vidas.

O Satélite era um prédio em que as crianças tinham muita convivência. Ali vivia também a Joyce, que depois se tornaria uma das nossas grandes



Da esquerda para direita: Eu, Amarilis, Regina e Beth



No colégio Cício Barcelos, no Rio



Os opostos que se atraem: eu numa ponta e a Regina, minha melhor amiga na época, na outra (detalhe da foto anterior)

cantoras. Com o meu grupo, eu brincava muito, além de haver a praia a um quarteirão dali, o que socializa demais, ao contrário de São Paulo, nesse sentido. No Rio é tudo muito misturado.

50

Minha infância foi muito feliz. Estudei no Marechal Trompowski, que era um jardim da infância. Foi lá que fiz minha primeira aparição artística. Aconteceu numa festa, talvez de final de ano. Dancei balé vestida de begônia. A fantasia era toda feita de papel crepom e esse foi também o meu primeiro trauma na profissão, porque atrás do palco havia uma árvore cenográfica onde penduraram várias nêspers, fruta que eu não conhecia ainda, e aí, claro, morri de curiosidade. Imagina que raridade, Imara Reis curiosa. Eu queria provar aquilo, só que a professora disse que depois do fim da apresentação ela iria distribuir as nêspers a cada aluno, justamente para que as crianças não desmembrassem a árvore antes da hora. Eu, muito obediente – sim, porque sou uma rebelde obediente –, fiquei dançando feliz da vida e esperando o momento de comer minha nêspers. Quando terminei, todo mundo já havia comido tudo e não sobrou nenhuma para mim. Cada voltinha que a gente dava em torno da árvore, durante a apresentação, alguém apanhava uma. E eu não fiz aquilo esperando o final. Esse foi um primeiro trauma de infância. A primeira

lição que te ensina a não viver tão de acordo com as leis assim. Eu podia mesmo era ter virado uma delinquente, mas resisti bravamente.

Houve uma segunda história de traumas engraçada. Eu era a caçula e por mais que tivesse amigos e vizinhos no prédio, não havia tantas crianças assim ao meu redor o tempo todo. Dessa *carência*, decorreu o seguinte episódio. Geralmente o primeiro dia de aula de uma criança, ainda mais no jardim da infância, costuma ser superproblemático, porque elas não querem entrar, a mãe tem que ir junto, é uma complicação. Eu não. Fui entrando naquele lugar cheio de brinquedos e fiquei vendo a movimentação. Isso eu lembro perfeitamente. Achei tudo tão fascinante, gostei tanto daquilo, que o problema foi sair depois. Comecei a chorar porque não queria ir embora da escolinha de jeito nenhum. Tinha acabado o frege! Muito amiguinho, muito colega, tudo de bom. Foi terrível ter que abandonar isso. Só não foi mais traumático porque eu descobri que voltava no outro dia, que era garantido. Eu me divertia muito na escola. Sempre gostei. E tenho histórias ótimas. Nem daria para contar tudo. O que não me impede de dizer algumas.

Fazia um tempo que eu estava na escola, não me lembro se foi no último ano do Jardim ou já no começo do primário, que eu cursei no conhecido

Cócio Barcelos. Eu começava a ser alfabetizada, quando apareceu na minha classe um menino americano, cujo pai passaria um tempo no Brasil a trabalho. A professora decerto conjuminou: *Bom, como a Imara é muito enturmada, vamos colocar o Bob ao lado dela. Assim, logo, logo ele está falando português e ela, de quebra, o inglês.* Ela não deixava de ter alguma razão. Minha família é toda muito falante e eu também sou, claro, porque quem sai aos seus não degenera. Puseram o tal do Bob sentadinho na carteira ao meu lado. Ele ficou apenas um semestre no Brasil. O suficiente para ficarmos muito amigos, frequentarmos a casa um do outro e batermos altos papos. Só que nem ele aprendeu o português, nem eu o inglês. Agora, como a gente se entendia, não me pergunte. Ele dizia tudo em inglês, eu dizia tudo em português, e a gente se comunicava *per-fei-ta-men-te!* Não sei em que código misterioso se dava essa compreensão, e até hoje tenho a memória do meu amigo Bob. Depois ele foi embora e eu nunca mais o vi. Mas a gente brincava o dia inteirinho e essa foi uma presença muito marcante para mim. Os professores ficavam preocupados com o fenômeno, porque nem ele aprendia português, nem eu inglês, e a gente conversava horas, trocava ideias. Não era por mímica. Juro que não sei te dizer qual era o canal de comunicação que funcionou ali.

Depois de uns tempos morando no Edifício Satélite, eu e minha família nos mudamos para o segundo apartamento de Copacabana, que dividimos com meus padrinhos, Jurandir e Zilá. Era um apartamento grande e lá ficamos em torno de dois anos, até nos mudarmos novamente, dessa vez para a Rua Raul Pompeia. Por volta dessa época, mais precisamente em 1954, conheci São Paulo com meu pai. Eu sonhava andar de avião e ele, quando precisou vir para cá por algum motivo de trabalho, me incluiu na bagagem. A cidade comemorava seu 4º Centenário, e foi nessa primeira vinda que aconteceu meu primeiro cachê. Depois da exposição referente às comemorações, à qual o papai me levou, nós passeamos muito aqui e acolá, até ele resolver dar uma dormida depois do almoço para descansar.

53

Voltamos para o nosso quarto do Hotel São Paulo, que era ótimo. Só que eu muito inquieta não parei lá em cima. Peguei o elevador e entrei no restaurante, muito xereta. Achei aquilo muito chique, e me deu vontade de jantar ali. Me aproximei do *maître* e perguntei o que tinha de menu. Ele respondeu que tinha lagosta. Eu nunca tinha comido lagosta. Falei que queria experimentar e perguntei quanto custava. Quando ele respondeu, eu exclamei: *Ih, papai não tem dinheiro para pagar isso, não.* Só que, logo em

seguida, tentando remediar o impedimento, me ocorreu uma coisa. Propus: *E se eu dançar para o senhor?* Ali já rolou uma permuta! Eu tinha um número que eu sempre fazia, o *Tico-tico no Fubá*. Eu dançava aquilo com um vestido de poá colorido, imitando a Carmen Miranda, então subi no balcão e me apresentei. Sempre fui muito despachada. Não esqueço a cara apavorada do papai quando desceu do elevador e me viu ali. O *maître*, se divertindo, achando aquilo um máximo, decerto pensou que a negociação era muito pertinente e, por fim, jantamos lagosta, o que deixou meu pai muito constrangido. Naquela época eu batalhava o cachê com mais facilidade do que agora. Hoje eu tenho mais dificuldade, o negócio não flui com tanta naturalidade. E olha que permuta ainda não era uma coisa que se usava no meio artístico.

Outra coisa que me lembro dessa época: fomos a um circo. Neste momento descobri que eu tinha uma dificuldade séria com palhaços! Pela TV, até então, eu via o Carequinha, mas era com aquela perspectiva distanciada. Pessoalmente, no circo, tudo mudou. Estava indo tudo muito bem com os leões e elefantes. Bastou entrar o palhaço para eu ter que sair de medo. Aliás, tenho dois traumas de infância sérios. São traumas mesmo, não é piada. Um é o palhaço, cuja figura até hoje

me impressiona negativamente. E a outra é um desenho, o *Bambi*, que é o pior filme de terror de todos os tempos. A floresta pega fogo, o caçador mata a mãe, ele fica órfão, sozinho, tudo que uma criança teme que vá acontecer com ela está ali naquele filme. Eu conheço milhões de sequelados de *Bambi* da minha geração. Não sou só eu! Depois que eu botei na roda, todo mundo assumiu. É muito sádico esse filme. E até hoje eu não olho um cartaz do *Bambi* assim, com desenvoltura. Nunca gostei muito de chorar em cena. Tinha dificuldade de acessar esse território em que o choro acontece. Muito por conta disso, fui pesquisar.

55

Num dos meus espetáculos profissionais chamado *Lição de Anatomia*, a gente não tinha propriamente personagens. Atuava tipos comportamentais. Isso foi exatamente em 1975, e o meu papel – como o de algumas outras pessoas do elenco – chorava demais. Para dar conta do recado, eu usava o velho recurso da memória emotiva. Lembrava do *Bambi* e descambava a chorar loucamente. Até que num belo dia, pensei no filme e não saiu *nenhuma* lagriminha sequer. Não sei se foi pela repetição; simplesmente não funcionou mais. E, depois, não é pertinente você buscar a emoção fora da circunstância da própria cena. O resultado disso, como se vê, não serve

efetivamente porque tira o ator da dita circunstância dada ou, como se encontra em algumas traduções, da circunstância proposta. Você tem de trabalhar na sua disponibilidade para o aqui e agora, mas dentro do que a cena propõe. Aí, sim, tudo acontece. E acontece sem grandes dificuldades, se você conseguir estar nesse estado de disponibilidade total, o que também não tem a ver com concentração. Dessa maneira, você consegue chegar àquilo que eu chamo de meditação do ator. É um estado de vazio absoluto que coloca tudo em função do presente momento, ou seja, da cena. Isso é Stanislávski puro.

56

A questão do *link* com a meditação é uma costura que eu fui fazendo ao descobrir outros autores que também trabalham partindo desse princípio. Alguns nem mesmo dão esse nome. Entendi que este estado de vazio tem a ver com a meditação por causa de uma fase natureba da minha vida em que comecei a fazer analogias com isso. Você não deve estar nem no tempo anterior, nem no posterior da cena. Você tem que estar no presente. Não se pode ter a ansiedade de pensar *para onde eu vou?*

Mas voltando ao jardim de infância. Ficava no Posto 2, e eu morava no Posto 6, então muitas vezes ia a pé. Sempre fui muito moleca e gostava de brincar de tudo que envolvesse deslocamento

no espaço. Talvez por isso eu morra de aflição quanto a esses jogos de computador, embora eu seja muito curiosa e me vire bem com as ferramentas que a internet dispõe. Para mim, jogo é pingue-pongue, frescobol, queimado (que em São Paulo se chama queimada). Tenho essa relação com o corpo, de movimento. Nunca fui muito de brincar com boneca, não.

Além de gostar de ler, de estudar, o que eu queria eram as brincadeiras tidas historicamente como masculinas, e essa distinção de gênero desde muito cedo me incomodou. Quer dizer, eu já via a questão do feminino com reservas. Por que homem tem que ser assim e mulher assado? Essa questão era algo com o qual eu não me identificava. Lembro bem como achei um desaforo mulher ter que pôr blusa quando o seio começa a crescer e o menino ficar sem blusa. Isso, na minha cabeça de criança, não fazia sentido. Afinal, por que um pode mostrar e o outro tem que esconder? Essa discriminação não conjuminava na minha mente. Não havia nenhum argumento que me parecesse lógico, pertinente, nem aceitável. Isso desde muito pequena. Era uma chata de galocha.

Claro que hoje eu olho para isso de forma mais analítica. Penso que minha postura de algum modo já prenunciava a artista – contestadora por



Dentes e olhos na Primeira Comunhão...

natureza –, com um olhar mais subjetivo para o mundo. Acredito muito também na Astrologia, que oferece algumas explicações interessantes nesse sentido. É sabido que pertence ao signo de Aquário essa característica do questionamento, da curiosidade, do querer conhecer a origem das coisas e o porquê de tudo. A gente não aceita simplesmente, e isso foi determinante em todo o meu processo artístico, já que para fazer qualquer papel, eu tenho que entender *muito* as motivações de cada fala, conhecer muito bem as intenções, a história pregressa da personagem, isto é, *dominar* o terreno onde estou pisando. E quando se é pequena, ter uma personalidade assim, desejar entender o processo histórico da criação de determinados valores e definir com clareza como alguns mecanismos se tornam absolutos ou estratificados, faz com que a criança seja vista por todos como *a inteligente da família*, apesar de eu ter esse outro lado de aproveitar muito a vida também e ter sido sempre muito moleca.

59

Certa vez, eu devia ter uns oito ou nove anos, e estava com minha família vendo televisão, um programa que eu adorava, chamado *Câmera Um*, do Jacy Campos. Era um programa de histórias de realismo fantástico e terror, feito com uma câmera só. Estávamos na sala, num momento-chave

do suspense, quando papai pediu: *Belinha, pega um copo d'água para mim?* Eu imediatamente retruquei: *Ué, por que você não pega?* Eu achei um desaforo ele fazer a mamãe parar de ver algo em que estava interessada para pegar água para ele. Anos depois, quando um namorado meu me viu num vestido minissaia bem curto que a minha mãe costurou para mim, ele resolveu fazer outra coisa que eu também nunca entendi, essa mania de querer mandar na namorada. Eu vinha descendo uma escadaria e ele falou: *Eu não gosto de minissaias.* Eu respondi: *Não usa!*

60

Outra vez, eu estava na praia com um grupo de amigos. Éramos um bando de crianças de classe média da zona sul do Rio de Janeiro, ou seja, pertencíamos a um recorte social bastante específico. A gente estava brincando com uma boia preta bem grande, daquelas que existiam antigamente, quando foi se achegando ao grupo um menino desconhecido. Ele era mulato e não vestia um traje de banho propriamente. Era uma calça cáqui de brim cortada para improvisar um *short* de praia. Tudo isso, somado à maneira dele e ao corte de cabelo indicavam claramente que ele não pertencia à nossa classe social. Ele veio se aproximando, nós o incorporamos ao grupo normalmente e começamos a conversar. Ele era da favela do Pavãozinho. Ou seja, pertencia a uma re-

alidade diferente. Mas éramos crianças e, como na praia tudo se mistura, quando vimos, estávamos brincando animadamente com ele, sem o menor problema. Aí, a mãe de um dos meus colegas, vendo aquilo de longe, veio até nós e simplesmente arrancou o menino do grupo. Essa foi uma cena que me impressionou muito negativamente. Até hoje, quando lembro o olhar dele de frustração, me dá vontade de chorar. Eu não possuía meios de articular meu pensamento, mas hoje vejo que foi neste momento que tive a consciência de que a sociedade definitivamente não era justa. Nós estávamos só brincando. Acontece que ele era da favela, não podia se misturar. Aquilo me incomodou profundamente. Não tive – nem podia ter – reação nenhuma, mas senti um extremo desconforto. Não quis mais brincar. Fiquei na minha, pensando, muito triste. Era injustiça demais para eu aceitar passivamente.

61

Na praia, você vê a estratificação social pelo biquíni que a pessoa usa, pelo jeito de se comportar, pelo corte de cabelo, pelo tipo de barraca (se tem ou não barraca), até pelo baldinho das crianças (se tem pá, se a qualidade do plástico é boa), enfim. Esses signos todos são muito claros. Tudo conota. E gera discriminação. A questão racial existia, por exemplo, dentro da minha própria família, já que mamãe era cabocla. Minha

avó paterna chamava a minha mãe de negrinha. O casamento dos dois não era bem aceito. Eu mesma nunca participei muito dessa questão, porque eu sou a menos morena dos meus irmãos. Embora minha irmã não seja mulata, eu sou a que nasceu mais clara e com esses traços mais finos no nariz. Engraçado, porque sou muito parecida com meu avô, pai da minha mãe, e também com o pai do meu pai. Isso fez com que eu fosse mais bem tratada pela minha avó paterna e, de certa forma, até mais protegida, por uma questão puramente racial, já que dos irmãos eu era o rosto mais próximo dos traços europeus.



Meu irmão Horácio, minha irmã Ignez e eu..

Capítulo III

Casa de Leitores

Eu adorava estudar, talvez por essa relação de prazer que eu tive desde cedo com a escola, onde acabei fazendo parte de um grupo, digamos, de elite. Tenho muita facilidade de aprendizado. Além disso, lá em casa, o papai assinava três jornais – *Jornal do Brasil*, *O Globo* e o *Correio da Manhã*. Sempre fomos uma família de leitores. Lógico que quando a xereta se alfabetizou começou a ler jornais, editoriais, por isso eu tinha opiniões políticas, discutia com a família, e continuava lendo todos os livros disponíveis nas prateleiras, porque havia muita coisa em casa. Adorava Monteiro Lobato e *Tesouro da Juventude*. No dia em que terminei a *Chave do Tamanho*, peguei uma tampinha de refrigerante, pus água e um pedaço de miolo de pão, e coloquei na minha cabeceira, para o caso de eu encolher durante a noite.

63

Lembro também que minha casa foi um dos primeiros lugares a ter televisão no Rio de Janeiro e juntava aquele bando de *televizinho* que vinha assistir aos programas que começavam a ser feitos. Eu ouvia muita música clássica, acordava ouvindo Tchaikovsky. Papai gostava e então a gente entrava na onda.

Minha mãe, por exemplo, fez até a sétima série, mas seu autor predileto era Stephan Zweig. O mesmo aconteceu com a atriz Carmen Silva, com quem eu pude trabalhar e ter como grande referência. Se você lesse as cartas de amor dos meus pais, se impressionaria com a qualidade da redação. Essas cartas caíram em minhas mãos certa vez, mas agora não sei com quem estão ou se estão perdidas. A formação deles era muito sofisticada em comparação com os dias de hoje. Foram eles que me levaram pela primeira vez ao teatro.

64

Minha estreia como plateia, até onde me lembro, foi vendo *O Mambembe*, direção do Gianni Ratto, com o Ítalo Rossi, a Fernanda Montenegro, produção do Fernando Torres, no Copacabana Palace. Foi ali que eu descobri meu desejo de ser atriz. Nem posso me queixar porque na peça os atores contavam justamente as agruras desse ofício. Mesmo assim achei o máximo aquela vida itinerante, instável. Tudo aquilo me atraía profundamente e continuou me atraindo, quando, ao final da década de 1960, eu veria outros espetáculos que me marcariam para toda a vida. Um deles foi o *Rito do Amor Selvagem*, do José Agripino de Paula, que assisti uma vez só, apesar de nessa época a gente ser *fadinha de espetáculo*. Usava-se esse termo para dizer que uma pessoa era fã ou tiete de um grupo. Aliás, a palavra tiete começou a

ser usada por essa época. Vi *Galileu, Galilei*, com direção do José Celso Martinez Corrêa; *Na Selva das Cidades*; *Gracias, Señor*. O *Hoje é Dia de Rock* devo ter assistido umas 30 vezes. A gente frequentava muito teatro e ficava amiga dos atores, dos autores. Nessa peça havia duas arquibancadas e tudo acontecia entre elas, como se fosse um rio, seguindo a lógica do desfile das escolas de samba.

Outro fator contribuiu demais também para essa minha escolha. Eu tinha um primo chamado Paulo Roberto Benchimol, que era ator-mirim e fazia o Pedrinho do *Sítio do Pica-pau Amarelo* da TV Rio. O Visconde de Sabugosa era o Daniel Filho. E eu algumas vezes estive assistindo ao programa no estúdio e absorvendo um pouco daquele universo que tanto me encantava. Nessa fase eu já morava na Rua Raul Pompeia, então montamos, eu e meu primo, um estúdio no quarto da empregada. Fizemos uma câmara de caixote, com lente de rolo de papel higiênico, e ali ficávamos brincando de fazer propaganda. Produzimos muitos programas ali, e chamávamos a família depois para assistir tudo. Era como o nosso canal de televisão, com direito a intervalo comercial e tudo. Então nós convivíamos muito e, como ele também fazia teatro, fui achando aquilo tudo muito bacana. Uma vez, anos depois, ele saiu na *Revista Caras* em uma foto ao lado do Daniel.

Até que um dia, estava eu lá no estúdio vendo o programa do meu primo, quando me convidaram para participar de outro, no qual acabei dançando – pasme! – o *Tico-tico no Fubá*. Esse número era meu carro-chefe! Dancei e cantei. Fui chamada para fazer uma propaganda. Nunca vou me esquecer. O comercial era da canela em pó Moinho de Ouro e até hoje faço grandes inferências por conta do que aconteceu nesse dia. Recebi um texto, e meu cachê era um dropes Dulcor. Daquele que é embrulhadinho um a um. O texto dizia algo como: *Não gosto de mingau, mas minha mãe quer que eu coma*. Entrava um close da canela em pó, e eu seguia: *Mas quando o mingau é com canela em pó Moinho de Ouro, aí eu como!* Isso porque o mingau ficava muito mais saboroso. Só que havia um problema, e ninguém se lembrou de me alertar para isso. Aquele mingau já estava no estúdio fazia certo tempo. E eu tinha que terminar pegando uma colherada e pondo na boca para saborear ao vivo aquela delícia!

Acontece que ele estava verdadeiramente horrível! Frio, duro. E você pode imaginar a cara que eu fiz quando provei aquilo! Saiu uma careta compatível com o mingau que me serviram, e fui para o ar com essa cara. É a questão da verdade cênica. Entrei em contato com essa realidade de

uma forma bastante expressiva, porque quando botei o mingau na boca e aquilo era uma cagada, não teve jeito! Não me falaram que era para disfarçar. Eu fui absolutamente espontânea, o que não se pode ser numa circunstância como essa. Sempre tive dificuldades com essa questão porque os meus impulsos e os meus gestos são extremamente compatíveis. Só com o tempo fui aprendendo a descolar a Imara da personagem. Mas nessa época eu ainda não tinha elementos para disfarçar, quer dizer, não havia a consciência de uma *persona* incorporada em mim, comendo e achando aquela porcaria legal. Ninguém tinha me explicado isso e, claro, foi um vexame. Pegou mal para burro!

67

Outra coisa que só fui desenvolver mais tarde é a questão de você se apresentar em público. Como isso acontece com personagem e sem personagem. Quando eu comecei a estudar essa diferença mais profundamente, descobri que eu já fazia a dissociação quando era pequena, em alguns casos. Percebia como eu tinha vergonha de estar de Imara em cena, e como eu não tinha vergonha nenhuma quando estava fantasiada. Ou seja, como a máscara me protegia e era o passaporte de permissão para poder ser quem eu quisesse. Claro que tudo isso era percebido ainda de modo muito empírico.

Na mesma época em que eu estava em cartaz na peça *Lição de Anatomia*, fui vista em cena por algum desses produtores de *casting* que me convidou para fazer um teste de comercial, em que a questão da construção da personagem foi decisiva, já que eu tinha que vivenciar uma coisa na qual eu não acreditava. Eu estava numa fase natureba, como eu já disse, e, por causa do espetáculo, redobrava ainda mais os cuidados com minha alimentação. O detalhe era que eu tinha de vender margarina, que para um macrobiótico é o mesmo que guerra química. Isso era um absurdo! Acontece que o cachê era excelente. Como diz o ditado, todo homem tem seu preço. Era quase um ano de salário bom. Então fui muito atraída por essa questão financeira. Só que bateu aquela enorme crise ideológica, porque além da questão de o produto ser margarina, havia a visão de que fazer comercial era o mesmo que vender a alma para o capitalismo. Ou seja, era natural que eu pensasse *como vou vender essa coisa tóxica?* Foi um conflito interno enorme.

No dia do teste, depois de ter sido produzida, maquiada, penteada e tudo, entrei em cena. Quando o diretor virou para mim e perguntou: *Dona Ivone Brito, o que a senhora acha da margarina tal?*, quem respondeu não foi a Imara. Foi a dona Ivone Brito. Eu estava com as roupas dela,



Divulgação de Lição de Anatomia, 1978



A tal da Ivone Brito da margarina, na época da macrô

com o cabelo dela, e a personagem dissociou-se de mim e narrou aquele texto com toda a verdade. Quando o comercial foi ao ar, o Geraldo Del Rey, que fazia *Lição de Anatomia* comigo, estava com o pé quebrado e tinha sido substituído pelo Raul Cortez. O Raul viu a propaganda na TV e no dia seguinte me deu a maior bronca: *Você não tem vergonha de usar Stanislávski para fazer comercial, não? Stanis o quê? Fiquei olhando para ele com cara de caneca, porque eu não tinha quase nenhuma noção do que era isso. A partir daí é que fui ver do que se tratava mais tecnicamente e desde então fiz muito comercial, de 1976 a 1990. Em todos eles trabalhei com composição de personagem, já que, eu mesma, não poderia jamais vender a maioria daqueles produtos. E não se pode contar com a sorte de ter o privilégio de só vender produtos nos quais a gente acredita, é preciso sobreviver. Foi uma maneira de eu não entrar em contradição com determinados valores pessoais.*

Minha formação não era stanislaviskiana ainda nessa fase. Eu não tinha consciência da teoria de composição do personagem proposta por ele. Na verdade, eu pertencia a outras correntes como a grotowskiana e a brechtiana, embora já gostasse de fazer personagem intuitivamente, desde a época do Colégio Santa Marcelina.

Capítulo IV

Discípulas de Irmã Dulce

O primário todo eu fiz no Cócio Barcellos. Em seguida fiz admissão ao ginásio, que era uma prova terrível, como se fosse mesmo um vestibular, então me preparei para isso por pouco tempo tipo num cursinho do Internato Atlântico. Passei para o ginásio, que comecei no Mallet Soares, mas lá só fiz o primeiro ano, pois logo o papai quis se mudar para uma granja, e eu bati o pé que não queria viver na roça. Queria continuar meus estudos, de modo que a mamãe me ajudou a convencê-lo de que eu ficaria interna em algum lugar, a partir do segundo ginásio. Foi quando entrei no Colégio Santa Marcelina, e participei pela primeira vez de um grupo de teatro.

73

Houve uma época da minha infância em que eu queria ser vedete. Achava o máximo. Lembro da Virginia Lane descendo aquelas escadarias, isso é uma coisa de muita gente da minha geração. A Tania Alves também dizia que queria ser vedete, quando pequena. Tinha aquela beleza do brilho, dos holofotes, do balé. Tanto que eu também quis estudar balé. Mas minha família não era muito entusiasmada com a ideia, não. Quando fui levada para ver o *Mambembe*, lem-

bro que perguntei que profissão era aquela, na saída do Teatro Copacabana. Mamãe respondeu que eles eram atores profissionais. *E eles vivem disso?* Diante do sim eu rebati na hora: *Quero ser isso quando crescer.* Nunca esqueço o olhar apreensivo da minha mãe. No entanto, foi menos apreensivo do que o que me lançou algum tempo antes. Isso, porque, logo que comecei a ler, fiquei viciada em dicionário. Até hoje sou apaixonada, e eu ficava horas lendo dicionários em casa, passando de uma palavra para outra, até que um dia me deparei com a palavra *hetera* (ou *hetaira*). São aquelas mulheres da Grécia que não eram esposas, mas, sim, cortesãs de luxo, altamente sofisticadas porque elas frequentavam o senado. Eram muito cultas, davam opiniões sobre política, liam e compartilhavam dessa possibilidade de ocupar um espaço dentro da sociedade grega e depois romana, se não me engano. Além disso, elas tinham liberdade sexual que é uma coisa que desde garota eu achei que era nosso direito, e que todo mundo tinha que ter. Então elas tinham opinião e participavam das decisões da República.

Quando li isso, peguei aquele dicionário enorme e saí com ele para avisar minha mãe que quando eu crescesse, queria ser *hetera*. Por isso eu te digo que quando eu falei de ser atriz, tempos

depois, isso já representou um salto qualitativo na cabeça dela! Imagina, você chegar para a sua mãe e dizer que queria ser cortês. Minha família nunca achou muito bacana essa história de eu ser atriz. Os planos eram que a gente fizesse escola normal, para ser professora primária. Eu achava um porre e não quis saber. Nem concurso para isso eu fiz, me insurji! Fui fazer o Clássico, por ser a área que me interessava. Penso que foi um pouco por isso também que mamãe tanto me ajudou a investir nos estudos, já que sabia quanto isso era importante para mim. Papai na verdade não achava necessário mulher estudar. Para ele, o departamento *vida intelectual*, era coisa de homem, e nós tivemos muitos conflitos por conta disso.

75

Há uma música do Vinícius e do Carlos Lyra chamada *Maria Moita* que diz: *Mulher que fala muito perde logo o seu amor*. A Nara cantava no show *Opinião*. Esse modelo de mulher, eu achava o ó. Ou então *Com Açúcar, com Afeto*, do Chico. *Logo vou esquentar seu prato, dou um beijo em seu retrato e abro meus braços para você*. Nunca me identifiquei com esse perfil. E embora minha mãe fosse esposa e dona de casa, comprometida com os valores desse tipo de sociedade, me dava muito apoio para ser aquilo o que eu quisesse. Claro, desde que não fosse vedete. Já pensou eu

de hetera. Isso lá era futuro pra alguém? Então, entre estudar e virar cortesã, resolvi que iria para um colégio de freiras. Era o Santa Marcelina, onde permaneci de 1961 a 1966.

Esse meu primo que tinha interpretado o Pedrinho já estava no Partidão, e militava no movimento estudantil, envolvido com UNE, Ames, essas coisas. E também tinha um grupo de cinema, que fazia curta-metragem para o Festival JB. Fiz parte desse grupo. Concebemos um filme chamado *A Pá de Cal*, por volta de 1965. Esse festival era mais ou menos como um Kinoforum aqui de São Paulo, só que dirigido à produção de cinema local, do Rio de Janeiro. Não sei se entrava também alguma coisa de outros Estados. *Pá de Cal* teve um roteiro muito engraçado. Passava-se no velório de um intelectual e o filme todo mostrava as conversas que aconteciam em torno do defunto, uns papos muito escapistas e metafísicos, até que no final o defunto acordava e dava um grito: *Cheeegaaa!!!* Não aguentava mais aquele ruído intelectual em volta dele. Então, embora nós fossemos adolescentes intelectualizados, tínhamos também uma visão bastante irônica e humorada sobre as coisas. O filme foi produzido, claro, de uma maneira bem artesanal. Alguém tinha uma câmera, outro comprava o negativo. Uma coisa de jovens! Afinal, a idade média da gente variava de 15 a 20 anos.

Sempre fui apaixonada por cinema. Havia muitos cinemas ali no Posto 6 e eu ia com meu outro primo, que não era ator, o Robertinho. Ali ficavam o Riviera, o Cine Royal, o Cine Alasca, na Galeria Alasca, o Cine Pax, na Praça da Paz, que hoje é um *shopping*, e o Cine Pirajá. O Cinema Caruso situava-se na Praça Visconde do Pirajá. Diante da minha casa, do outro lado da rua, ficava o cinema Alvorada, o meu Cinema Paraíso, o primeiro a exhibir filmes de artes no Rio de Janeiro. Eu ia ver filmes todos os dias. Fiquei amiga do gerente, então atravessava a rua e via filme para 18 anos, uns filmes profundos, umas coisas do Zurlini que eu mal entendia, e muitas outras coisas. Lembro de um filme francês que marcou muito a minha vida e até hoje é um dos filmes que eu mais gosto, chamado *Todos os Homens do Mundo (Si Tous Les Gars du Monde)*. A história se passa num barco, e que fala também de preconceito, com um muçulmano que é o único que não quer comer carne de porco. Lembro perfeitamente da história e era um filme para adultos, realizado em 1955. Eu *fugia* de casa e ficava lá enfurnada o dia inteiro naquela sala. Várias vezes minha mãe foi me buscar pela orelha, para fazer o dever de casa. Íamos eu e esse meu primo, só que ele era mais chegado em filmes de caubói. *Depois do Vendaval* a gente viu seis vezes, com a Maureen O'Hara e o John

Wayne. E eu tinha que ir com ele sempre, menos no Alvorada, que eu tinha aval para ir sozinha, já que era só atravessar a rua e o gerente era meu amigo.

78

No Alasca havia sessão passatempo, filmes franceses, desenho animado, documentários, várias modalidades. Na verdade fui criada entre cinemas e até hoje um dos critérios que eu tenho para decidir onde vou morar é saber se tem cinema perto. Bairro sem cinema nem entra na minha lista. Eu sempre fui fascinada, alucinada por essa linguagem. Sempre assisti muito, muito, muito filme. E essa atração era absolutamente diferente da que eu senti quando vi o *Mambembe* no teatro do Copacabana Palace. Quer dizer, teatro e cinema, eu não conseguia associar como linguagens diferentes de uma mesma profissão. Além do mais, naquela época eu era apenas público. Chegava em casa e ficava reproduzindo aqueles números dos musicais da Atlântida. Mas não conseguia ver tudo como um grande pacote que eu poderia abraçar como meu ofício, até porque cinema era uma realidade muito distante. Mesmo que fosse na Atlântida, para mim era o mesmo que Hollywood. Uma coisa tão maior que eu, que jamais imaginei um dia trabalhar na área, embora fosse esse o meu sonho desde então.

Quando eu ia ver um filme, saía do cinema igual à personagem que mais me impressionava. E ficava um tempo daquele jeito, até que outra personagem assumisse o comando. Meu irmão Horácio e minha irmã Ignez sempre pegavam no meu pé por conta disso. Minha primeira paixão foi o Anselmo Duarte, no *Absolutamente Certo*, que eu vi várias vezes e me impressionava tanto que nem me lembro da figura da Dercy Gonçalves. Ela passou batido para mim. Esse filme eu vi no Cine Caruso, onde aconteceu outra coisa emblemática. Quando eu ainda estava sendo alfabetizada, minha irmã, coitada, ia comigo e ficava lendo a legenda dos filmes para mim. Até que aconteceu um Festival Walt Disney por lá. Foi uma semana inteira. Cada dia passava um filme. E num deles, que eu não me recordo direito se foi o *Alice* ou *A Canção do Sul*, houve um momento em que olhei para a Ignez e falei: *Não precisa mais ler a legenda*. Eu já estava lendo, conseguindo acompanhar. Isso era um corte epistemológico, uma autonomia enorme de fazer sozinha aquilo que eu mais amava. É um ritual de passagem, a minha carta de alforria.



Minha mãe, Belinha e minha irmã Ignez

Capítulo V

Ignez

Se existe uma pessoa que é o oposto de mim é minha irmã. Nunca falou um palavrão em toda a vida, sempre soube que queria se casar e ter filhos, sempre se sentiu absolutamente realizada como dona de casa e exerceu essa sua vocação como uma obra de arte, mas, como não poderia deixar de ser em nossa família, ainda que sendo uma brasileira típica da zona sul, casou-se com um descendente de japoneses e espanhóis, com uma história de origem absolutamente romanesca. Pelo menos foi o que me pareceu quando ela chegou em casa com um namorado que se chamava Yukio Sekiguchi, o Kiô. No início, o meu futuro cunhado era um misto de *Fu Manchu* e todos aqueles personagens que no cinema americano daquela época eram identificados como *o perigo amarelo*.

Capítulo VI

Lea Massari

No tempo do Cine Alvorada, tudo o que eu queria ser quando crescesse era Lea Massari.



Ensaio fotográfico



Cabelo Celso Kamura

Capítulo VII

Depoimento de Graça Rollemberg

Quem diria, mas nos conhecemos há 50 anos! E o primeiro contato não foi na maternidade. Ambas tínhamos aquela idade bem no meio da puberdade quando as meninas são normalmente tão chatinhas, tão metidinhas, tão desengonçadas. Nessa fase, o que melhor nos define é isso mesmo: somos *inhas*.

Estávamos então num internato. Mais especificamente no Colégio Santa Marcelina e as primeiras afinidades vieram. Morávamos em Copacabana. Naquela época existiam turmas de rua. Ela na Djalma Ulrich e eu entre Paula Freitas e República do Peru.

85

Como eu tinha frequentado antes um colégio chamado Zé Carioca, ela me contou que seu pai Hauler tinha, na granja, uma Kombi, em cujo lado de fora da porta havia o desenho do Zé Carioca.

Fui *conhecendo* Dona Belinha, Ignez e o namorado. Tantos casos... E apresentei minha mãe, Dona Diva. Nos conhecemos assim. Contando casos.

Os laços foram surgindo, dando ponto ao grude que nos aproximou, tecendo os fios fortes com

os das teias que sustentaram as nossas longas e inúmeras separações nos caminhos e descaminhos das nossas vidas.

Resistimos às férias, aos fins de semana, aos longos feriados cada uma pro seu canto. Até que Imara começou a passar as *saídas* dos finais de semana na minha casa após as conversas de praxe entre Belinha e Diva. Daí vieram também longos períodos de férias nos quais caminhávamos do ponto onde eu morava até a Lagoa, bem acima do Bar Lagoa onde morava uma de suas tias e vários primos. Íamos e voltávamos a pé. Falando, falando, falando sem sentir o tempo ou um pingão de cansaço. Essas longas caminhadas, aliadas a outras na beira da praia para encontrar um pouco de cada turma de cada rua ao longo da orla, nos concederam um ganho secundário fantástico: nenhuma celulite. Também não tinha McDonald's nem ouvíamos falar em *fast food*. O único lugar era o Bob's, perto do cinema Roxy, mas as filas eram imensas para comer um cachorro-quente. O melhor! Aliás, tivemos um colega que um dia resolveu pedir *hot-dog*, pois estava cansado de sempre só pedir cachorro-quente. Inseriu num único dia mais dois termos no seu inglês.

86

O que eram todas essas conversas?

Filmes. Víamos tudo que podíamos com nossas carteirinhas de colégio devidamente alteradas

na data do nascimento e os outros que eram livres. Tudo do Jerry Lewis. *Professor Alopado* nos fez rir meses ao lembrarmos de uma cena em que o dito professor para comer uma lâmina de batata frita, primeiro a encaixava com o dedo indicador ao longo da parte interna da bochecha e ia craquelando a dita cuja aos poucos. A cena era relativamente longa para o objetivo. Cena para grandes comediantes. E nós ríamos pela rua lembrando e repetindo os detalhes.

Víamos tudo que podíamos da *Nouvelle Vague*.

Como Imara era absolutamente e, com razão, vamos dizer, *louca* por Alain Delon, assistimos e discutimos dias e horas sobre *O Eclipse*. Vale hoje honestamente eu confessar que não entendi nada. Tinha uma rua, um ônibus que ia e voltava de um determinado ponto, uma *aguinha* que corria perto do meio-fio. E o ônibus ia e voltava. Até hoje, quando nos lembramos dessas coisas, me declaro sem a menor paciência para decifrar as idiossincrasias de alguns diretores. Ainda bem, tinha Imara ao meu lado ou para explicar ou para me ouvir.

Lemos Gorki. Trocávamos ideias sobre os sentimentos que nos provocou aquela leitura. Lemos os portugueses, os franceses, os brasileiros. Lemos os proibidos. Fomos descobrindo a paixão

pelo incrível que acontecia dentro de um volume cheio de palavras.

Lemos muita HQ. *Recruta Zero* e personagens do Ziraldo nos encantavam e continuávamos a rir muito.

Ouvíamos muita música e começamos a descobrir a poesia das letras. A propósito, falar sobre Imara Reis e não falar de Irmã Dulce não dá. Irmã Dulce foi nossa carinhosa e doce mãe no internato. Ela tinha o costume de colocar num canto da lousa todos os dias, um dito, uma frase para reflexão. Um dia encontramos a seguinte: *Quem de dentro de si não sai, vai morrer sem amar ninguém...*

88

Também nessa fase as meninas, após as aulas, tinham tarefas. A da Imara e a minha era limpar uma das salas de aula. Tínhamos que tirar todo o pó do giz, varrer e limpar as carteiras. Se você disser isso hoje para uma adolescente, ela vai certamente discorrer sobre terrorismo contra crianças, maus-tratos, etc., etc., etc. Nós adorávamos aqueles momentos. Espichávamos aquela meia hora quanto podíamos. E continuávamos a falar no almoço, no recreio onde às vezes rolava um vôlei.

E aí aconteceu. Era também uma tradição as meninas do 1º ano do 2º Grau prepararem uma

despedida para as meninas do 2º ano que iriam sair. O Colégio não oferecia o 3º ano. Foi então que nossa turma, que incluía Clássico, Científico e Normal, escolheu fazer teatro. A peça escolhida foi *Pluft, o Fantasminha* da Maria Clara Machado. Nunca nenhuma de nós havia tido qualquer contato com nada de nada sobre como fazer teatro. Foi fantástico. Assistimos à peça no Teatro Tablado. Visitamos a intimidade do teatro. A mágica de passar para além das cortinas. E começamos a trabalhar. Pouco a pouco as tarefas começaram a ganhar forma ao serem distribuídas. Descobríamos ou inventávamos como fazer os sons, trazer a ilusão do real para a fantasia da imaginação.

89

Dividimos o texto pelas personagens e foi eleita uma menina do 2º ano para nos acompanhar nas leituras.

Acontece que quem datilografou (naquela época não tínhamos computadores, era datilografia mesmo) esqueceu sempre de colocar a letra "t" no final de *Pluf(t)*.

A menina que fazia o pequeno fantasminha, *Dulcinha Tupy*, muito palhaça, sempre que a pessoa que nos acompanhava nas leituras lia *Pluf*, ela completava com o *tchi*.

Logo todo o grupo, num arremedo de penetração absoluta, estava acompanhando Dulce no *tchi*. Não é preciso usar toda a imaginação para pensar nas fantásticas gargalhadas que a situação provocou.

E assim foi. Eu representei a mãe daquele que a essa altura dos acontecimentos já era o Pluf-t. Imara foi um dos marinheiros. E foi aí que ela se apaixonou. Foi aí que o *bicho futriquento* provocou e conseguiu. Ficou incrivelmente legal. Acabamos repetindo para alunos de outros colégios, pais, outras turmas. Minha amiga não tinha nenhuma tradição entre os familiares para os pendores artísticos, mas se encantou com a arte do palco.

90

Pouco assisti ou acompanhei o trabalho de Imara Reis. Às vezes acontecia de ligar a televisão e vê-la anunciando as Colchas Madrigal, ou lambendo o pote de Danette, ou ainda interpretando uma prostituta na zona do cais em São Paulo e ficar ali vendo a fortaleza daquela mulher e toda a sua doçura em *Flor do Desejo*. Fui vê-la algumas vezes quando ela estava no Rio em alguma pré-estreia. Uma dessas foi para vê-la em *As Mais Fortes*. Também tive poucas, mas felizes oportunidades de apreciar seu trabalho na direção.

Preparando-se para ser profissional, ela já vinha fazendo, mesmo sem o saber, desde muito cedo.

Tudo vivido, tudo captado por suas poderosas antenas, o que, diga-se, deu-lhe estofamento para ser não só a atriz respeitada e admirada, mas a mulher da qual eu tenho imenso orgulho de ser amiga.

É isso, *olho de gato*. Veio tudo numa escrita rápida, sem muitas elaborações. Saiu como sinto, como me lembro de nós e que, se você sabe, ótimo!, se não sabe, vou dizer agora:

Foi e ainda é muito bom. Beijos na alma.

Graça Rollemberg

Amiga e colega de Santa Marcelina

Capítulo VIII

Pluft

Os meus 5 anos de internato foram muito interessantes, muito produtivos. A gente ficava o semestre inteiro, só saía de lá nas férias e em alguns finais de semana para visitar a família. Como minha família estava morando no Estado do Rio, fiquei muito amiga da Graça e então muitas vezes eu ia para a casa dela. Inclusive tenho até hoje um bilhete dela perguntando ao papai se ele permitia que eu fosse passar os fins de semana com ela. Dentre as coisas curiosas que aconteceram no Santa Marcelina, uma diz respeito à questão teatral mesmo. A nossa sala montou um grupo de teatro e fizemos uma peça que todo mundo monta: *Pluft, o Fantasminha*. Havia uma colega nossa, a Hellen Fernandes, que dirigia, então fomos até o Tablado para acompanhar um pouco o processo deles com o espetáculo. O Tablado era muito importante no Rio, uma escola que formou gerações de profissionais cariocas. Então íamos não só para obter uma orientação sobre como fazer nossa montagem, mas para assistir à montagem deles também.

Além disso, pelo menos uma vez por semana ou a cada 15 dias, eram exibidos filmes para a gente, o que também foi abrindo nossa cabeça

artisticamente. As irmãs do colégio, que nós chamávamos carinhosamente de *mães*, eram muito ligadas a essa área de cultura. Ensaíamos nossa peça por uns dois meses e, na hora de apresentar o espetáculo, aconteceu uma coisa curiosa. Eu fazia um dos três marinheiros, chamado Julião. E a moça que fazia o segundo, o João, teve uma crise de apendicite e não pôde estreiar. Quase que a estreia foi cancelada, deu a maior confusão, e enquanto se discutia se ia ou não acontecer, dei uma sugestão que tinha muito a ver com uma característica profissional minha que mantenho até hoje. Em todas as peças que faço, eu preciso saber o texto inteiro de cor, não só as minhas falas ou o meu papel. Do contrário, me sinto completamente insegura. E sempre tive muita facilidade de aprender ouvindo, tanto que a leitura de mesa me ajuda muito porque eu vou decorando a partir do momento em que a gente vai se verticalizando no texto. Nesse caso do *Pluft...*, claro, eu já sabia o texto de todo mundo de cor e falei: *Vou juntar as duas personagens*.

Sugeri unir as duas personalidades, os dois temperamentos. Fundi-los num só. A gente ensaiou meio rapidinho e logo fez a apresentação. Até ali, vale lembrar, tudo o que eu estava fazendo era totalmente intuitivo, porque eu não tinha ainda nenhum tipo de sistematização de teorias de teatro, de construção de personagem, nada

disso. Essa apresentação proporcionou uma coisa muito marcante que foi a percepção da minha relação com o humor. Isso porque a personagem do João que eu fundi era muito mais engraçada do que a minha originalmente. E eu fiquei muito à vontade. Naquele momento, o palco era uma área de conforto. Como se eu estivesse em casa. Me vi completamente solta, improvisando, brincando, curtindo.

Aliás, não foi sempre que depois disso eu consegui me sentir de novo tão à vontade em teatro, numa estreia, como aconteceu nesse dia. Depende da peça, da personagem, das circunstâncias em geral. Mas há um fato importante: eu me sinto muito mais à vontade na comédia. E nem sempre sou convidada ou tenho oportunidade de trabalhar com esse recorte. Em geral faço mais personagens dramáticas, mas não me sinto tão confortável. Para mim é mais agradável ser comediante. É um terreno em que eu transito com mais desenvoltura, digamos. E isso ficou muito claro naquele momento. Surgiu um *clown* em mim, e a personagem ficou muito bem-sucedida.

Quando terminou a apresentação, a dona Dulce, que era artista plástica, uma mulher muito interessante, além de mãe da atual crítica de música Dulcinha Tupy, a Pluft, chegou até mim e perguntou se eu já havia pensado no que eu queria ser

quando crescesse. Eu dei risada. Ela continuou: *Não, porque você é atriz*. Foi a primeira pessoa que me deu esse retorno tão claramente, esse *feedback*. Depois disso, a gente fez alguns outros trabalhos lá no colégio, mas nada muito consequente, até porque depois mudou a madre superiora e o encaminhamento do Santa Marcelina passou a ser outro. Mesmo assim, sempre tive muita participação em quase todas as atividades. Eu e a Graça, por exemplo, éramos as líderes de torcida. O colégio participava dos campeonatos de vôlei das escolas católicas, e eu no treino era excelente. Agora, em competição, ficava totalmente descompensada, me desorganizava inteira emocionalmente. Eu não tinha estrutura para jogar, porque ficava realmente muito nervosa. Em compensação, na torcida, a minha participação era atuante e bastante expressiva, diga-se de passagem.

Num dos jogos da PUC, o Santa Marcelina ganhou uma taça de melhor torcida. A gente fez musiquinha e tudo. Era a primeira vez que um colégio se apresentava assim. Adaptávamos alguns *rocks* ou o hino do América e saíamos agitando. Até que ganhamos essa taça que, ironicamente, foi maior do que a dos times vencedores. E não estávamos preocupadas com isso porque nem sabíamos que havia uma taça especialmente para a melhor torcida. Aprendi muito de mim nesse processo. Com a torcida, e não em campo, eu tinha prazer

de estar ali, era um entusiasmo por aquilo. Isso tudo foi muito esclarecedor.

Naquele momento foi que eu tive a revelação de que, às vezes, o resultado daquilo o que você faz está muito mais ligado ao prazer que você tem de realizar a tarefa, que é algo em que você acredita, do que simplesmente passar pelo processo pensando na perspectiva do resultado em si. Você pode ter o retorno, mas ele vem pelo entusiasmo com que você passou pelo processo de realização daquela determinada atividade. Isso tudo tinha muito a ver com a formação que a gente teve com as irmãs: não jogar contra, mas, sim, jogar com. Até hoje sou grata a elas por terem nos ensinado o prazer da celebração, o prazer da excelência, ou seja, algo intrínseco a um processo. O prazer, por exemplo, de fazer um bordado benfeito, pois, segundo elas, em geral, o malfeito e o benfeito dão o mesmo trabalho. Com a vantagem para o benfeito: não se fica com vergonha, afina-se a sensibilidade e todas as vezes em que entramos em contato com o que fizemos, o prazer é renovado. Isso se aplica a tudo e, claro, me ajudou muito como atriz. Quando você se dedica com carinho (não digo nem esforço), a possibilidade de você ter um resultado positivo é muito maior e depois você fica com aquela satisfação do dever cumprido. Lá no colégio, isso era um valor muito inculcado na gente.

Nessa época, por volta de 1963, eu fiz parte também da Delegação da Associação Metropolitana de Estudantes Secundários (Ames). Foi aí que comecei a minha militância estudantil. Um pouco intuitivamente, um pouco empiricamente, porque eu ainda não tinha, na realidade, uma visão política. Depois entrou a questão do meu primo, o Paulo Roberto Benchimol que, como eu disse, também militava. Quando eu saía de férias, ia com frequência para a casa dele. Havia um amigo do Paulo, muito mais velho que a gente, de uns 60 anos, que era do Partidão. Eu conversava muito com ele, e num desses papos, eu devia ter uns 14 anos de idade, comecei a colocar minhas questões a respeito do feminino, todos aqueles questionamentos sobre o papel da mulher, os quais tanto me inquietavam desde muito cedo.

Não era propriamente uma consciência, mas uma indignação contra algumas coisas que eu achava que estavam meio desorganizadas. E o Paulo César, esse amigo mais velho, muito temerariamente, me recomendou e eu acabei lendo *O Segundo Sexo*, da Simone de Beauvoir, com 14 anos. Ele era um daqueles comunistas históricos e foi uma das pessoas fundamentais nessa minha formação filosófica e política. Nós conversávamos demais e ele me deu muitos livros para ler, acabou sendo um dos meus grandes orientadores de leitura. Ele tinha uma forma de

agir que hoje, olhando para trás, eu acho muito bacana. De acordo com aquilo que a gente tinha dúvidas – existenciais, no sentido político, ou pessoal –, ele dava uma sugestão de livro diferente. Foi assim com *O Segundo Sexo*, e com outro livro também da Simone de Beauvoir, que é o *Memórias de uma Moça Bem-Comportada*.

Antigamente, os colégios secundaristas tinham as reuniões da Ames e, como cada colégio tinha a sua delegação, a gente foi como que escolhido para fazer parte da delegação integrante do congresso da Ames. E lá, as colocações nas quais nós votamos eram muito mais ligadas aos colégios leigos do que aos católicos porque a gente as achava mais pertinentes. Isso deu certo bochicho, porque o Santa Marcelina, na época um colégio católico, tinha votado no pessoal da esquerda, embora ele sempre tenha sido um colégio muito polifacetado. Não havia apenas uma orientação ideológica dentro do colégio, e isso é uma coisa que, nesse sentido, me lembra um pouco o PT. Havia irmãs que, apesar de morrerem de medo do comunismo ateu, tinham orientação mais socializante, mais a ver com um determinado tipo de igreja que foi surgir depois com a Teologia da Libertação e com o João XXIII, por exemplo.

Houve também uma teatralização que certa vez nós fizemos sobre os concílios. Cada aluna

representava um. E eu fiquei com o que falava da virgindade de Nossa Senhora. Por sinal, até hoje esse assunto é uma encrenca para mim. Era uma dúvida que eu tinha: qual o problema de ela ser mãe do filho de Deus? Tinha que ser virgem? Eu nunca entendi. Atualmente acho até que tem a ver com a tradição de outras religiões, segundo consta, porque parece que a Ísis, lá dos egípcios, também era dada como virgem. Umas histórias assim. Além dessa teatralização havia nos fins de ano uns teatrinhos que a gente fazia nas formaturas, que eram uma forma de nos despedirmos das colegas que estavam se formando e receber as que estavam chegando ao colégio. Esse tempo de Santa Marcelina foi muito bom!

100

Além disso, parece que as irmãs marcelinas têm orgulho de ser marcelinas. A gente se sentia o máximo porque o nosso colégio era de uma tradição mais liberal. Mesmo aqui em São Paulo, você pode ver que a primeira faculdade de moda foi marcelina. As irmãs tinham uma visão muito contemporânea da mulher voltada para o mercado de trabalho e, apesar de a gente ser formada também para o lar, havia essa preocupação com a questão da independência da mulher, que ia muito ao encontro da minha linha de raciocínio, embora houvesse, como eu disse, um curso do tipo *espera-marido*, o qual era denominado formação para o matrimônio.

As irmãs diziam que havia no colégio duas turmas encenqueiras: a de 1959 e a de 1961, esta última era a minha. Não era infundado, porque, de fato, nossa turma começou a empombar com essa história de formação para o matrimônio. Fomos falar com a superiora e a informamos que só iríamos fazer esse curso se elas provassem para a gente que os colégios católicos masculinos também tinham o curso de formação para o matrimônio. Afinal, por que só a mulher tem de se preparar para esperar o marido? Se a gente vai casar com homem, o homem também tem de se preparar para casar com a gente. E como não tinha o bendito curso masculino, a gente conseguiu ser dispensada dessa obrigação, afinal, a argumentação era consistente. A nossa turma sempre foi muito questionadora. Éramos um coletivo de meninas bastante inquietas e com várias questões. Devíamos ser mais de 20 alunas.

101

Quando eu cheguei ao segundo ano do Clássico, o Santa Marcelina deixou de ter o terceiro ano Clássico. As irmãs achavam que naquela época o terceiro ano era feito com o curso do vestibular. E o colégio não tinha infraestrutura para dar um curso pré-vestibular. Então saí no segundo ano do Clássico e fui estudar no Bustamante, que era um colégio que ficava na Tijuca, para me preparar para o vestibular. Lá, eu tive um professor de História fantástico, que, diga-se, foi fundamen-

tal para mim – professor Emir Amed. Era muito interessante. Ele dava aulas de conscientização, com muitos esclarecimentos e uma didática que nos obrigava a refletir sobre a realidade. Nessa época, comecei a trabalhar na sessão de contabilidade do Leite Vigor. Desastre absoluto: eu e os números não mantemos relações cordiais. Mas eu tinha que pagar o curso. Contudo, quando fui fazer a inscrição para o vestibular, algo mágico aconteceu, ao melhor estilo meio anjo da guarda, meio circunstâncias da vida, porque as coisas foram acontecendo naturalmente.



O que eu acho genial não é as marcelinas terem feito um teatro com 900 poltronas de couro alemão, mas as 1800 capinhas que elas fizeram para protegê-las...

Capítulo IX

Eu Sempre Fui Fissurada em Cinema de Arte

Graças aos privilégios históricos, pude desfrutar de vários desses, pois havia muitos no Rio e em diferentes bairros, inclusive na Tijuca, perto de onde minha irmã morava. Então eu ia lá, nas folgas do colégio, e, um pouco mais tarde, no vestibular, arrastando minha prima Lucia que me acompanhava solidária em minhas jornadas intelectuais. Sinto enorme saudade do tempo em que os cinemas eram de rua, em que havia salas em todos os bairros e a gente podia repetir as sessões. Dos musicais eu só saía, acho, quando já sabia as músicas de cor.

Capítulo X

Universidade

Fiz inscrição em quatro faculdades em 1967. Uma delas era a Universidade Federal Fluminense (UFF). A única que tinha vestibular antes do carnaval – e isso era importante para mim, porque sempre fui carnavalesca e não queria fazer prova na quarta-feira de cinzas de manhã, como *propunham* outras faculdades – PUC, por exemplo. Imagina! Além do mais, o meu namorado nessa época, o Djalma, fazia Economia na UFF, então foi também por conta desse detalhe que eu acabei me interessando por essa universidade. Tive três opções de curso. Na primeira, escolhi Jornalismo; na segunda, História; na terceira, Letras. Mas Letras eu marquei por impulso, sem pensar muito, porque, como nas outras inscrições que eu tinha feito, só havia duas opções, cheguei ali preparada para marcar apenas Jornalismo e História, visto que Letras não constava do meu rol de escolhas. Só que foi justamente em Letras que passei. Entrei para a turma de francês-português, já que eu tinha estudado o idioma alguns anos antes na Aliança Francesa. E fiquei muito satisfeita com isso!

105

Só que como quanto maior o côncavo, maior também o convexo, havia uma cilada para essa minha alegria toda. No exame da UFF, a parte de

francês era a mais fácil, só que o curso de francês da universidade era simplesmente o mais puxado do Instituto de Letras. Para você ter uma ideia, a turma inicial era de 34 a 40 alunos. Na segunda semana ficaram oito. Não só se trabalhava em aula com os textos mais difíceis da literatura clássica francesa, como ainda nos obrigavam a estudar minuciosamente todo o contexto histórico em que aquele determinado autor estava inserido. Fora os versos alexandrinos, dodecassílabos, com aquelas construções complexas para burro. E eu era a única pessoa não qualificada para estar naquela turma, porque tinha estudado um pouco o idioma, mas muito entrecortadamente, e nunca cheguei a cumprir o curso todo, sendo que meus colegas de classe eram formados e falavam fluentemente. Lembro que para ler Ruy Blas, fora artigo, preposição, pronome e numeral, todas as outras palavras eu procurava no dicionário. Advérbio, também, tinha uns que eu dava conta. Agora, todos os substantivos, adjetivos, tudo, era consulta na certa. Ele usa uma linguagem extremamente complexa, que já era difícil para os meus colegas que tinham concluído Aliança. Imagina para mim. Foi uma ralação.

Capítulo XI

Imara Reis, Líder estudantil e Amiga Fiel

Uma das primeiras pessoas que vi quando entrei no Instituto de Letras da UFF no primeiro dia de aula foi Imara dos Reis Ferreira. Ao entrar, olhei para a esquerda, na direção do Diretório Acadêmico Oliveira Viana, o Dail, como era chamado, e a vi, com um vestido-tubinho bordô, decote em V e um lenço branco nos cabelos. Estava sentada em cima de uma mesa e o tubinho curto deixava ver generosamente as suas pernas cruzadas.

Corria então o ano de 1968, ano conturbado politicamente, estávamos nos idos de março, com o pessoal das turmas da noite, do qual eu fazia parte, mais interessado pelos estudos do que pelo movimento estudantil universitário. Quase todos os alunos da noite trabalhavam de dia e estudavam à noite. Era, tal qual ainda é hoje, um grande sacrifício, com jornadas e trajetos longos para muitos. A obtenção do diploma era o objetivo prioritário.

Entre no Dail e perguntei para Imara como fazer para obter a carteirinha do diretório. Ela me respondeu que a diretoria passaria em todas as salas para falar com os novos alunos. Perguntou-me em que curso eu estava matriculada e desco-

brimos então que havíamos escolhido a mesma opção, pois ela também ia cursar Português-Francês, só que na turma da manhã.

Todos os meus colegas de turma aderiram ao diretório, ainda autorizado na época a funcionar e a fornecer a carteirinha de estudante, que atestava oficialmente a nossa situação social privilegiada de estudante universitário e que dava direito a tarifas reduzidas nos cinemas, teatros e livrarias.

108

Imara era então a vice-presidente do Diretório Acadêmico do Instituto de Letras e, a partir desse dia, algo mais que a simples simpatia de colegas de curso começou a nos unir, apesar de sermos totalmente diferentes e de alguns dos colegas *bons espíritos* virem me prevenir que era melhor eu evitar amizades com ela, que chocava os bem pensantes com seu comportamento livre e seus interesses políticos e culturais arriscados.

Não era apenas o fato de ela vir do Rio de Janeiro o que me atraía. Muitos cariocas atravessavam a Baía de Cantareira, como nós de Niterói chamávamos as barcas que faziam a travessia, para estudar à noite, pois a prestigiosa UFRJ não oferecia cursos universitários noturnos, considerados de nível mais baixo. Apenas a UFF o fazia, oferecendo à ditadura a segurança de não haver

campus e de estarem suas faculdades em locais da orla marítima, mais facilmente controláveis que as faculdades do Rio, cuja tradição contestadora era historicamente mais forte.

De imediato, o que me atraiu em Imara foi a sua força, a confiança que tinha em si e o respeito que demonstrava pelas outras pessoas. Ela não tentava impor a todo custo seu ponto de vista nas discussões, ouvia os argumentos opostos e sabia, sobretudo, opor aos argumentos de seus oponentes a contradição e a dúvida residentes no espírito dos que a ouviam. Imara, dotada de um grande poder de empatia, sabia ganhar a confiança e a simpatia das pessoas, mesmo daquelas que sustentavam posições opostas às suas.

109

Aparentemente ela não se importava com as críticas vindas dos que ela qualificava de *caretas* e *alienados*. Quando lhe disse, por exemplo, que todo mundo via sua calcinha pela maneira de sentar em cima da mesa, ela me respondeu rindo: *Que bom! Assim o pessoal que me acusa de ser depravada tem um argumento a menos pois, pelo menos, se não uso sutiã, calcinha eu uso!*

Mas o que me atraía mais nela era a sua cultura e a sua grande abertura de espírito. Tendo pouco dinheiro, ela frequentava as bibliotecas, lia jornais, assistia a conferências, palestras e debates,

atividades que muito me interessavam e que eu praticava sempre que tinha oportunidade, pois a vida cultural niteroiense era bastante restrita e os meus pais não me deixavam ir ao Rio sozinha.

Imara me fazia longas sùmulas de tudo o que acontecia no Rio e me passava os programas das peças de teatro e dos *shows* que ainda aconteciam, apesar da censura. Rapidamente, uma espécie de pacto se instalou entre nós: como não tínhamos dinheiro pra comprar todos os livros necessários, ela os pegava na biblioteca (na época, fazer xérox era difícil) e me emprestava. Eu os lia, resumia por escrito, e depois discutíamos sobre o conteúdo e fazíamos juntas as análises. Era impressionante como ela conseguia, sem ter lido o livro inteiro, fazer uma análise global e ainda por cima crítica! Pouco a pouco, ela começou a me trazer livros que lhe interessavam, mas que ela não tinha tempo de ler, além dos que eu lhe encomendava, e comprava, por vezes, a prazo.

110

Em razão de suas atividades político-estudantis, Imara foi presidente do diretório de Letras e vice-presidente do Diretório Central dos Estudantes (DCE) da UFF, e também do seu engajamento no grupo de teatro universitário, ela perdia muitas aulas. Isso, entretanto, não fez diminuir a estima e a admiração que os professores e o reitor tinham por ela. Quando participava das reuniões

com a diretoria da faculdade e com a reitoria, defendia com unhas e dentes a melhoria do nosso curso, a contratação de professores renomados, a abertura de vagas de leitor, a contratação de pessoal técnico e de serviço. Ela era querida por todos, e a sua presença nas aulas sempre trazia animação intelectual e questionamentos.

Quando assumiu a presidência do diretório, em 1969, substituindo José Carlos de Medeiros Gondim (também aluno de francês), ela continuou a *briga* dele pela contratação de professores cotados, pela melhoria da biblioteca universitária, pelo direito a bolsas de estudo, entre outras coisas.

111

Na vida de todo dia, não nos frequentávamos realmente, só nos encontrávamos para atividades intelectuais. Eu continuava frequentando meus amigos habituais, mais convencionais, e nossos grupos se cruzavam em horas de chope, trabalho universitário ou sessões de cinema.

A vida universitária obrigou meus pais a me deixarem ir ao Rio mais frequentemente, e passei a frequentar as sessões especiais do cine Paissandu e a assistir conferências em francês na *Maison*, como nós, os alunos de francês, chamávamos carinhosamente o serviço cultural do consulado francês na Presidente Antônio Carlos. Descobri,

sobretudo, as minas do rei Salomão ao começar a ir assiduamente à Biblioteca Nacional, na Avenida Rio Branco.

A pobreza extrema da população dos subúrbios de São Gonçalo, onde fui nomeada como professora primária, e as idas ao Rio, me fizeram despertar para a situação política do País. Comecei a ler cotidianamente o *Correio da Manhã*. As pixações nos muros *Abaixo a ditadura, Poder do povo, Fora MEC/USAID* me enterneciam, pois pensava sempre nas mãos corajosas que as tinham feito.

112

Imara era uma fonte de informação preciosa, pois fazia parte do movimento estudantil e dispunha de informações que os jornais não publicavam. Lembro que na época da invasão do Calabouço e do assassinato do estudante secundarista Edson Luís, eu nem sabia que existiam restaurantes universitários, e a palavra Calabouço era para mim sinônimo de palavra antiga, do tempo da prisão de Tiradentes. Imara, pacientemente, me explicou tudo, sem rir do meu desconhecimento.

Nessa época, março de 1968, o movimento estudantil era a única resistência organizada à ditadura, e Imara participava ativamente do movimento. Quando Edson Luís foi morto, o

peçoal do diretório organizou um protesto na Rua Doutor Celestino, onde ficava o Instituto de Letras na época, bloqueando a rua com protestos pelo assassinato do estudante. A cavalaria invadiu a faculdade e, durante dias, vivi com o medo de Imara ter sido presa. Na época, os estudantes que protestavam correram todos para o Morro do Estado, que ficava logo atrás da faculdade, e foram escondidos e protegidos pelos moradores do local, que não era, como hoje, dominado pelo tráfico.

Mas a partir daí, as atividades do diretório passaram a ser estreitamente vigiadas pelos *homens*, os policiais à paisana infiltrados, e a paranóia começou a ganhar todo mundo. Os meses seguintes trouxeram a preparação do Congresso da UNE. Foi também o período em que Imara passou da turma da manhã para a da noite, e passamos a nos ver mais amiúde. Isso quando ela vinha às aulas, pois as atividades políticas estudantis ocupavam quase todo o seu tempo. Ela não foi ao Congresso da UNE em Ibiúna, o que a salvou seguramente da prisão, pois 400 estudantes foram presos na ocasião. Imara estava presente, agia, participava, mas nunca se implicava em ações arriscadas, pelo menos não estava no primeiro plano, o que seguramente a livrou de situações perigosas e dolorosas.

O final do ano escolar foi marcado pela luta dos estudantes contra o AI-5 e a desarticulação do movimento estudantil. No ano seguinte, 1969, Imara foi eleita presidente do Diretório e a nossa amizade se estreitou, já que eu lhe passava as aulas e as preparações para as provas. Passei também a acompanhá-la mais frequentemente aos teatros e aos chopinhos noturnos, depois das aulas, num barzinho perto da reitoria da UFF, em Icaraí. Minha família havia mudado, vindo morar bem mais perto, o que me permitia sair mais.

114

O mandato de Imara no diretório estava terminando, e não deu outra: ela me propôs que me apresentasse para as eleições, o que aceitei. Fui eleita e, a partir daí, tudo iria se acelerar. Com o movimento estudantil desarticulado, muitos estudantes partiram para a luta armada. Corria o ano de 1970, estávamos, Imara e eu, no 3º ano do Curso de Letras, e a presidência do Dail me levou a engajamentos políticos mais importantes.

Por intermédio de Imara, passei a ter contato com Cláudio e toda a turma do Grupo de Teatro da UFF. O grupo de teatro, que se chamava *Laboratório*, era dirigido por José Carlos Gondim, estudante de Português-Francês do 4º ano do curso de Letras. Imara, que sempre gostou e teve queda por direção de atores, participava da direção do grupo, do qual era um elemento

importante. O grupo apresentava um trabalho muito elogiado e apreciado, desenvolvido em torno das ideias de Grotowski. Os espectadores partilhavam com os atores o espaço cênico, e as peças eram encenadas sem cenário, sem efeitos de iluminação, sem maquiagem e quase sem guarda-roupa. Eles ganharam vários prêmios em festivais de teatro amador, com *O Futuro Está nos Ovos*, de Eugène Ionesco, e *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo. Lembro da apresentação de *Prometeu*, no DCE – Diretório Central dos Estudantes da UFF, e do sucesso que o grupo obteve.

Cláudio fazia parte do grupo de teatro e o episódio do meu encontro com ele, provocado por Imara, merece ser contado. Eu continuava sendo uma *menina direitinha*, noiva de um estudante paulista de engenharia, preparando enxoval para casar quando me formasse. Cláudio já me rondava há algum tempo, mas eu considerava que homem bonito demais era superficial e, além do mais, ele era desquitado e com ideias muito livres e avançadas para o meu gosto. Imara me convidou para ir ao teatro em Ipanema, junto de outras pessoas, e me disse que Cláudio também viria, e que ele me pegaria nas barcas. Deveríamos nos encontrar todos no teatro, onde Imara nos esperaria com os ingressos.

Cláudio veio, mas na porta do teatro não havia ninguém, só eu e ele. Depois de um jantar à luz de velas e de um passeio pela praia, ele me levou de volta pra casa. Um mês depois, desmanchei o noivado e fui morar com ele, perto de Imara, em Santa Teresa. A vida com Cláudio me levou a militar clandestinamente na VPR, o que me fez cortar as relações com os antigos amigos, para protegê-los. Apenas guardei amizades com os que *sabiam*, como Imara, tendo a precaução de não informá-los sobre as minhas atividades, o que era de praxe na época dura em que vivíamos. Tínhamos voltado a morar em Niterói e a minha casa era um foco de luta contra a ditadura. Herbert Eustáquio de Carvalho, braço direito de Carlos Lamarca e um dos organizadores dos sequestros de embaixadores e da guerrilha na Ribeira, morava conosco. Procurado pela polícia de todo o Brasil, ele vivia conosco tranquilamente, indo e vindo ao Rio todos os dias para trabalhar na agência de publicidade que havíamos montado para investir parte do dinheiro do *cofre do Ademar*, e como subterfúgio para a luta armada.

Em pleno carnaval de 1973, fui presa e levada para o famigerado DOI-CODI da Barão de Mesquita, onde fui torturada durante dois meses. Não sabia o que havia acontecido com os demais,

nem tampouco com Imara, pois mantínhamos todos os segredos quanto às nossas atividades políticas, por razões de segurança.

Quando fui solta, mamãe me disse que Imara esteve sempre ao lado dela, consolando-a e amparando-a. Foi ela também que orientou meus pais a *limparem* todas as provas contra mim: livros suspeitos, documentos e tudo que comprovasse a minha participação na resistência. Como os militares não conseguiram pegar Cláudio, nem Herbert, eles decidiram que eu seria presa de novo, já que a minha libertação como isca não havia funcionado. Foi aí que Imara entrou no jogo para me salvar e me tirar do País.

117

Ela havia sido interrogada pela DPPS de Niterói (Departamento de Polícia Política e Social), mas não tinha sido presa e pôde manter certos contatos, sobretudo com o pessoal do Consulado do Chile. Allende era o presidente eleito e todos os exilados latino-americanos dos países sob ditadura militar encontraram no Chile um oásis e a esperança de poder continuar a luta.

Imara organizou a minha saída do Brasil pela via legal: saí do Rio num ônibus da Viação Pluma para Montevidéu, de onde segui para Buenos Aires e, de lá, de avião para Santiago do Chile. Era arriscado, pois meu nome estava em todas

as listas dos procurados, mas decidimos correr o risco, porque sabíamos que, de todas as maneiras, havia o risco de eu ser presa novamente.

Tudo foi muito bem organizado por ela e o pessoal da embaixada do Chile. A cada parada do ônibus, eu descia e deixava um recado codificado pro pessoal da embaixada, que seguia atrás, de carro. Ao chegar ao Uruguai, devia me apresentar na casa do cônsul chileno, que era irmão de Raul Elgueta Ruiz, cônsul no Rio de Janeiro. Ele me entregaria a passagem para Santiago, o endereço de Maria do Carmo Brito e do pessoal da VPR exilado em Santiago. Raul já havia voltado para o Chile, para ocupar um posto ministerial. Ele estava no Palácio La Moneda, junto a Allende, quando a aviões bombardearam o palácio presidencial. Desde então nunca mais tive notícias dele, não sabendo até hoje se foi morto durante o ataque, se o mataram no estádio ou se teve a sorte de sobreviver.

Tudo correu bem, graças ao empenho de Imara, do pessoal da embaixada e à ação do acaso, que veio se meter na história para facilitar as coisas. O mais difícil era a passagem da última fronteira, no arroio Chuí, pois sabíamos que na polícia federal havia membros dos comandos especiais habituados a farejar suspeitos políticos que deixavam o País, e meu nome estava na lista dos

procurados. Só que no ônibus em que eu estava, havia também um grupo de oito rapazes, turistas franceses de esquerda, que iam conhecer o Chile de Allende. Como eu era professora de francês e falava perfeitamente o idioma, fiquei com eles, pus minha carteira de identidade no passaporte de um deles e contei com a solidariedade do motorista, que me disse: *Companheira, está tudo ok. Vou dizer que você faz parte do grupo de franceses.* E passei na fronteira tranquilamente.

Cheguei no Chile em agosto de 1973 e, em 11 de setembro, houve o golpe militar de Pinochet. Quando as fronteiras foram abertas, fui para a Argentina, e de lá consegui contatar a minha família, pedindo que me mandasse o passaporte de minha irmã para eu sair de Buenos Aires e ir para a França. Foi Imara mais uma vez que me valeu. Mamãe a contatou e ela aceitou viajar para Buenos Aires, levando o passaporte e 500 dólares que eu tinha deixado escondidos, e que serviriam para a compra da minha passagem para Paris.

Minha família não tinha dinheiro para lhe pagar um hotel. Mesmo assim ela viajou, levando o passaporte, tendo de se virar para encontrar um alojamento e com pouquíssimas indicações sobre como me encontrar, pois apenas pude indicar, por razões de segurança, que deveria

procurar uma farmácia cujo dono tinha José no nome. Ela passou uma semana visitando todas as farmácias de Buenos Aires e com 40° de febre em pleno verão, pois tinha contraído febre tifóide na fronteira. Mas, guerreira como sempre, batalhou até encontrar!

Passou-me então o dinheiro, o passaporte, e mais uma vez seus dons de profissional de teatro me foram úteis: ela trouxe roupas bastante sensuais e me aconselhou a viajar com elas para distrair a atenção dos policiais da imigração argentina e francesa. Assim evitaria que eles vasculhassem o passaporte da minha irmã, que tinha um carimbo falso de entrada na Argentina.

120

Imara também me produziu do ponto de vista físico: cabelos tingidos mais escuros, cílios falsos, unhas longas e pintadas, maquiagem para fazer desaparecer um sinal que tenho no lábio superior e sandálias de plataforma, para ganhar 7cm de altura. Uma verdadeira *mise-en-scène* de profissional, que surtiu efeito. Despedi-me dela e três dias depois de sua volta para o Brasil, no dia 7 de fevereiro de 1974, eu saía de Buenos Aires fantasiada de modelo que ia tentar a sorte em Paris, personagem criado por Imara: cabelos lisos e soltos, bronzeadíssima, vestida apenas com um minúsculo *top* rosa, calça branca *saint-tropez* com um cinto preto de *strass* e as famosas

sandálias altíssimas. João César, um companheiro exilado, me acompanhou e fingia tirar fotos, como se fosse jornalista.

Passei a fronteira sem o menor problema, os policiais só tinham olhos para o meu corpo e carimbaram como autômatos, sob as luzes do *flash* de João César, o passaporte aberto na página dos vistos que lhes apresentei. Para a chegada na França, em pleno inverno, o cenário foi o mesmo, sendo que o *top* que me cobria apenas os seios foi substituído por um pulôver branco transparente, o que provocou idêntica reação por parte dos policiais franceses, mesmo sem o fotógrafo.

121

No aeroporto de Orly, onde cheguei no dia 7 de fevereiro de 1974, às 16h15, eu era esperada por um francês, Philippe Joué, um dos turistas que estava no ônibus que me levou a Montevideú, com quem me casaria meses depois. Ao chegar, liguei imediatamente para um número de telefone que Imara havia me dado. Era da casa da madrastra dela, e Imara estava à espera do meu chamado. Sua emoção foi enorme ao saber que eu estava a salvo. Ambas choramos, e quando lhe perguntei como estava o Rio de Janeiro e lhe disse o quanto tinha sofrido quando o piloto anunciou que estávamos sobrevoando o solo brasileiro, ela me disse: *Elisalva, estou feliz por*

ter contribuído em tirar você daqui. Vou avisar pra sua mãe que você chegou na França sã e salva e, no máximo em dezembro, estarei chegando aí pra gente matar a saudade.

Em outubro, Philippe, meu marido, se arrumou, pegou o carro e saiu sem me dizer pra onde ia, contrariamente a seus hábitos. Três horas depois ele estava de volta, trazendo Imara, que ele tinha ido buscar no aeroporto. Ela tinha entrado em contato com ele e planejaram tudo, para me fazer a grata surpresa. Ela voltou várias vezes e, para mim, que não podia voltar à terrinha, era um pedaço de Niterói que chegava, trazendo os perfumes de jasmim e de terra molhada pela chuva grossa de verão, tão típicos da Niterói da época.

122

Nossas vidas seguiram então rumos diferentes mas, cada uma de nós, coerente e decidida, seguiu a sua paixão. Eu entrei para o ensino na França, o que já fazia no Brasil, e Imara seguiu a vida artística, mas, como sempre, sem trair seus ideais e sem se deixar enganar pelas luzes da ribalta. Até hoje, 37 anos depois da minha saída do Brasil graças a Imara, somos amigas e nos vemos cada vez que vou ao Brasil e que nossos compromissos permitem.

Maria Elisalva Oliveira-Joué

Capítulo XII

Apolos e Dionísios

Nesse período, como eu já mencionei, muitos foram os espetáculos que me marcaram e que são verdadeiramente fundamentais na minha formação, porque levantam questões sobre o *como fazer*, isto é, as várias possibilidades de processos de criação. Eu pessoalmente nunca me senti predisposta a seguir apenas uma linha de pesquisa. Meu desejo sempre foi trabalhar com linguagens diferentes, com a diversidade. E é importante dizer isso, porque meu encontro amoroso com a teoria do Constantin Stanislavski, tempos depois, partiu justamente dessa característica, já que, da maneira como eu o leio, a proposta ali colocada ao ator fornece uma condição de liberdade: dá ferramentas para você fazer o que quiser. Toda essa emoção, esse contato com o libertário, eu pude sentir intensamente no *Rito do Amor Selvagem*, que seguramente é um dos espetáculos mais emblemáticos a que eu pude assistir na vida até hoje. Havia uma forma bem dionisíaca de estar em cena, algo muito visceral e criativo, com imagens inesquecíveis, impactantes e revolucionárias.

Por dionisíaco eu entendo justamente essa alegria selvagem, mais carnal. Por mais que

haja uma colocação mais racional, alguma tese, crença, proposta ou mensagem, no sentido brechtiano do termo, o dionisiaco é sempre mais exuberante e mais orgânico, como é, de fato, o mito do Dionísio. Sou extremamente atraída por essa linguagem, embora me fascine também o oposto, ou seja, o apolíneo, a limpeza, a clareza do que é exposto. Então o meu desejo sempre foi difundir as duas coisas ao mesmo tempo, sem o imperativo da cisão. Assim eu vejo o teatro, isto é, como a fusão desses dois vieses. Que é algo que, de certa forma seria concretizado nos meus primeiros trabalhos profissionais.

Capítulo XIII

Grupo Laboratório

Já no primeiro ano da faculdade, em 1968, eu me filiei ao Diretório Acadêmico do Instituto de Letras. Foi quando começou o Grupo Laboratório do Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense Integrado à Comunidade. Eu estava sentada na cantina conversando com o José Carlos Gondim, que era do nosso diretório e aluno do último ou penúltimo ano do curso, quando, ao falar sobre o marasmo da vida acadêmica, nos ocorreu criar um grupo teatral. O Gondim tinha sido aluno de teatro do Amir Haddad numa época em que este esteve em Belém do Pará, onde o Gondim é nascido (tanto que atualmente voltou a morar lá). Naquele ano, já havia inclusive trabalhado com o Amir e com o Sérgio Britto, no Rio mesmo, dando treinamento em um curso do qual saiu muita gente interessante. Ele foi dessas amizades que acontecem instantaneamente e duram para o resto da vida.

Então, escrevemos naquela mesma hora um aviso para chamar quem estivesse interessado em fazer parte de um grupo de teatro, e colocamos no quadro de avisos da portaria da escola. Nisso, começou a aparecer uma série de

126

peessoas. Na primeira convocatória já apareceu o primo de uma amiga da faculdade, a Suely, que não estudava lá, mas se interessou em compor o grupo. Era o Antonio Carlos Pereira, que mais tarde o Brasil conheceria apenas como Tônico Pereira. Foi assim que nos conhecemos e demos início a essa grande amizade que dura até hoje. Mas havia outras pessoas, de várias áreas da faculdade, porque no nosso prédio tinha gente de Letras, Pedagogia e Geografia. O Gilson, que era da Geografia, ainda trouxe um amigo dele da História, o Ronaldo Florentino. O Genésio, que era de Letras e também fazia curso no Itamaraty, tanto que depois fez carreira diplomática. Marisa e Marilene eram de Pedagogia. Veio também a Eliana Bueno, que mora em Paris hoje. Mas em termos de teatro, só eu e o Tônico seguimos carreira profissionalmente.

Capítulo XIV

Amiga!

Definitivamente, sou um privilegiado. Não pelas benesses mesquinhas que o homem almeja em sua passagem pelos caminhos do mundo. Mas esses mesmos caminhos nos surpreendem com as suas rotas e nos fazem encontrar poucos – muito poucos – amigos (afinal temos algum caráter), porém todos da mais pura qualidade. Deveria agradecer a Deus por isso, mas meu Deus não tem a simplicidade de um Deus, e sim a complexidade do homem. Sim, meu Deus é o homem, portanto: obrigado meu Deus/Homem, pelas minhas poucas e eternas amizades. Mas sou um iconoclasta convicto, e não me basta o Deus/Homem, eu quero mais, eu tenho mais. Simplesmente meu Deus é mulher, plural, único, definitivo e fundamentalmente presente, sem precisar que eu lhe dirija orações de súplicas. Um deles (delas) está sempre presente, me ilumina com sua sensibilidade, professora de solidariedade que é, como estrela-guia, guia meus passos na imensidão da insensatez – não que eu peça (às vezes peço), mas porque fundamentalmente preciso, e como Deus, ela sabe disso, mesmo que eu ainda não saiba. A imagem mais próxima que tenho dessa Deusa/Mulher é a de uma penugem

de ganso, diafanamente sendo levada pelos ventos e que jamais deve tocar o chão para que não se torne impura – quem sabe purificaria o chão? – e, na dúvida, ventos, levem-na para o alto, sempre e sempre, afinal o céu é o lugar definitivo dela.

Faz 42 anos que adotei esta religião, a do Deus/Supremo/Mulher, e quem me fez crédulo, quem me fez esperançoso, foi especificamente esta Deusa/Mulher: Imara Reis. E como ela não gosta de orações – eu sei – faço uma oração disfarçada em agradecimento...

128

... Obrigado, Imara, por sua máxima, máxima, máxima amizade.

Tonico Pereira

Ator

Capítulo XV

O Futuro Está nos Ovos

O Gondim propôs para o grupo um sistema de interpretação baseado na linha desenvolvida por Jerzy Grotowski (1933 – 1999). E então começamos a discutir qual peça montaríamos primeiro. Foi escolhida *O Futuro Está nos Ovos*, do Eugène Ionesco, numa tradução minha e do Gondim. Misturamos esse texto de teatro do absurdo, escrito em 1957, com uma linguagem *mezzo* grotowskiana, *mezzo* brechtiana. Era uma coisa bem vanguardista na época. Para se compreender melhor, a teoria do Grotowski parte da ideia do *ator santo*. É uma série de exercícios que pressupõe uma formação diferente da técnica que se tinha até então. Parte de uma linha psico-física, onde se trabalha a questão respiratória, postural, de modo que isso conduza a um determinado estado que propicie a criação. Naquela época, o livro do Grotowski *Em Busca de um Teatro Pobre* estava surgindo no Brasil, e aquilo estava um fervor. Então, todos esses laboratórios de que hoje se fala, em que você começa fazendo exercícios físicos pesados para se trabalhar toda essa questão psico-física, mas dentro de uma forma que leve seu corpo até o limite, todos esses laboratórios têm sua origem

nessa perspectiva. São coisas muito específicas, exercícios que têm muito a ver com ioga, com algumas artes marciais. Ou então, momentos de improvisação, mas não sobre um determinado tema ou uma circunstância, e sim partindo de estados da alma, em que você tenta se encontrar com sensações do seu eu profundo.

130

Essa é uma linha exatamente oposta à do Brecht, que levanta a questão do efeito de distanciamento para se melhor propiciar um olhar crítico sobre aquilo o que está sendo apresentado. No Grotóski, não. Nele, há uma entrega absoluta, um contato total consigo mesmo, a partir de estímulos e determinadas práticas. Tudo para ajudar a acessar sentimentos e sensações, com muitos dos quais você nem sempre está, inclusive, preparado para lidar. Mas isso era uma coisa muito do nosso tempo. Para você ter uma ideia, depois que eu me formei, fui convidada para fazer meu segundo trabalho profissional, com o Nelson Xavier. O espetáculo chamava *Rito do Eu Desconhecido*, imagina!

A montagem de *O Futuro Está nos Ovos* aconteceu depois de um ano de ensaio, em 1969, e foi muito bem sucedida. Ganhamos o Festival de Teatro Jovem lá de Niterói, no Teatro Municipal João Caetano, e aconteceu que eu e o Tônico recebemos prêmio de atores coadjuvantes. Foi

nessa ocasião que conheci a Tania Alves, e aqui vale a pena um pequeno parêntese para contar como. Neste evento se apresentou um grupo de câmara, de música erudita, do qual o Gondim também fazia parte. Era um grupo que cantava músicas clássicas, só que de uma maneira contemporânea, com um tipo de arranjo pertinente às poucas pessoas que constituíam esse grupo vocal. Devia ter apenas seis pessoas ou algo assim. O que eu me lembro é que uma das músicas apresentadas era uma cantata, e de repente começou a cantar uma soprano, que tinha um timbre dos deuses. Era um anjo cantando. Algo extraordinariamente belo, uma voz de cristal. Depois eu vim descobrir que era a Tania, para quem o Gondim me apresentou. A mãe dela, inclusive, a chamava de *Cristalzinho*.

131

Fiquei fascinada por aquele *ser* tão diferente de mim. Aliás, sou extremamente atraída pelo oposto, pelo diferente. Eu era toda revolucionária e, ela, moça bem comportada, toda perua para os meus padrões. A gente hoje se diverte quando ela conta que morria de medo de mim nessa época, por causa disso. Mesmo não sendo inicialmente tão próximas como viemos a ser depois. Nós frequentávamos universos *muito* diferentes, e o mundo dela foi algo que me impactou muito!

Voltando à nossa montagem de *O Futuro Está nos Ovos*, vale dizer que o enredo do espetáculo não era tão bem definido que desse para se criar uma história clara, afinal, era Teatro do Absurdo, como convinha a um texto do Ionesco. Havia duas famílias, a Jacques e a Robert, e o texto gira em torno do casamento do Jaques filho e da Robert filha. Eu fazia a Jaques Avó, e lembro que nós representávamos como se fôssemos um bando de galináceos. A roupa da gente tinha a ver com isso, porque começamos a buscar qual bicho representaria bem a questão familiar, qual animal se equivaleria nesse sentido, e a gente chegou à galinha, por causa daquela coisa do núcleo. Existia todo um *blend* de linguagem que era feito, toda uma mistura que nos ajudou a chegar num resultado bastante criativo.

132

Uma coisa engraçada aconteceu na estreia. O palco ficava cheio de ovos de isopor, durante a música final, e o Tônico começou a jogar os ovos na plateia. Estávamos naquele tempo de teatro participativo, transgressor, em que se quebrava a quarta parede. Quando, por exemplo, fui ver *Roda Viva*, uma personagem levantava bruscamente um fígado de verdade e aí espirrava todo aquele sangue na plateia. O Tônico arremessou os ovos de isopor, e deu confusão. O problema não era ele ter jogado os

ovos na plateia, mas sim ele ter tido essa iniciativa sem que isso fosse uma coisa decidida antes pelo grupo, combinada. Tudo o que íamos fazer dependia de muito estudo, e a gente realmente era um grupo muito preparado.

Capítulo XVI

Depoimento Eliana Bueno

Se eu quisesse em duas palavras definir Imara Reis, falaria em talento e generosidade.

Nós nos conhecemos na porta do Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense, em Niterói, 1969. Eu ouvira dizer que ela estava organizando um grupo de teatro e fui procurá-la. Uma menina magrinha, de minissaia mostrando as longas pernas, uma faixa nos cabelos curtos, sorriso largo e lindos olhos atrás dos óculos pesados. Ela inicialmente pensou que eu queria comprar entradas para um espetáculo que ela estava divulgando. Desfeito o equívoco, conversamos um pouco e ela ficou de me avisar quando as coisas estivessem se organizando. No dia seguinte, a kombi das professoras me deixou, como todos os dias, às três da tarde na porta do Instituto, vinda da escola primária. Eu deveria estudar na Biblioteca até as 17h30, quando as aulas começavam. Só que lá chegando, encontrei Imara. E ficamos conversando até o início das aulas, eu surpreendida e lisonjeada pela atenção que ela me dava. Em duas horas e meia, nós contamos nossas vidas. E daí pra frente minha admiração por ela só fez crescer. Com minha amizade.

No grupo Laboratório, ela traduziu do francês, com José Carlos Gondim, a primeira peça que encenamos – *O Futuro Está nos Ovos*, de Ionesco – e, além de atriz multiforme, de talento imediatamente reconhecido, foi assistente de direção de todas as peças que montamos e responsável por inúmeras das mais criativas soluções de nossos trabalhos.

136

Imara foi sempre o elemento de ligação entre nós, tão diferentes que éramos uns dos outros, mais ou menos politizados, mais ou menos *hippies*, mais ou menos estudiosos, mais ou menos conservadores, mais ou menos ambiciosos. Discutíamos muito, nós do grupo, tanto teórica quanto pessoalmente. Brigávamos muito também. Quantas vezes o grupo quase se dissolveu. Estávamos todos aprendendo muito, estávamos todos temendo muito, os nervos à flor da pele nos tempos duros que atravessávamos. Imara foi entre nós sempre um traço de união, seu humor disfarçando sua liderança natural. Quantas vezes interveio para acalmar uma disputa, para que uma decisão drástica fosse revista, para garantir a realização do espetáculo por sobre as diferenças individuais.

Ao mesmo tempo revolucionária e respeitosa, ela tanto nos surpreendia com seu comportamento absolutamente além dos padrões da conservado-

ra Niterói dos anos 1970, quanto mostrava – por um discurso coerente, mas sobretudo por sua prática cotidiana – que a riqueza pode advir da conjunção das diferenças. Produtivamente crítica e nunca *dona da verdade*, boa de fala e ouvinte atenta, Imara enriquecia todas as discussões de que participava, fossem elas acadêmicas, políticas, artísticas, culturais ou morais.

Particularmente, nos nossos 19 anos, Imara nos fez compreender, a nós todos, que o feminismo consiste na solidariedade entre as mulheres, e nos induziu, nesse sempre difícil início da vida adulta, a resolver a competição numa frutuosa cooperação.

Generosa, continua, com o passar dos anos, não só a abrir aos amigos sua casa, como a dividir conosco suas ideias e seus *insights*, e a apresentar pessoas que julga terem afinidades, mostrando sempre um especial prazer em viabilizar os projetos alheios. Tônico Pereira e eu lhe devemos o fato de termos o livro que escrevo sobre ele no catálogo da Coleção Aplauso.

Foi muito bom conhecer você, querida, muito importante pra mim e para todos nós do grupo Laboratório. É um privilégio conservar sua amizade.

Eliana Bueno-Ribeiro



Foto de Ricardo Miranda, 1971

Capítulo XVII

Depoimento de Ricardo Miranda

Que mistérios tem Imara... *A QUE BRILHA.*

Imara que conheci no grupo de teatro Laboratório, Niterói, 1969.

Ficamos amigos. Por vezes muito próximos ou muito distantes, mas nunca esquecidos um do outro. Imara, que vai e vem e reaparece e dá saudades e tenho vontade de ver, falar, estar do lado e que não dá para esquecer.

Imara foi para São Paulo (eu que voltei de lá, e num papo com o Tunico Pereira chegamos a falar: *Ela podia mudar para o Rio de volta, ficar mais perto*).

139

Um dia filmei com ela e Tunico um diálogo do *Homem e o Cavalo*, do Oswald de Andrade, na frente de uma igreja em Jurujuba. Imara linda. *Closes*, ideias e invenção. Aventuras da linguagem. Mil novecentos e setenta e alguma coisa mais. Eu, Tunico Amâncio e Sérgio Villela. O filme não se realizou, não acabou, não montei e parece que uns alunos da UFF-Cinema projetaram o negativo. Ficou a lenda.

Imara, saudades de você e de nossos mistérios.

Ricardo Miranda



Foto de Ricardo Miranda, 1971



Ensaio feito por Ricardo Miranda



Tirando uma de Nouvelle Vague, em foto de Ricardo Miranda



Ensaio fotográfico nos anos 1970, Ricardo Miranda

Capítulo XVIII

Um Importante Divisor de Águas

Nessa época, eu trabalhava numa livraria. Fiquei durante um ano só na contabilidade. Já tinha trabalhado em outros lugares, como lojas, e agora estava nessa Livraria Diálogo, em Niterói. De alguma maneira eu tinha de ganhar dinheiro, até porque aconteceu uma coisa que foi outro corte epistemológico na minha vida, porque desestruturou em todos os sentidos a mim e à minha família. Eu entrei para a faculdade no começo de 1968, e no dia 19 de março desse mesmo ano a minha mãe morreu. Isso foi uma complicação para mim. Recentemente, encontrei um amigo que perdeu o pai, e ele me disse que estava completamente fora do ar, mas que, claro, com o tempo aquilo devia ir passando. Eu respondo para ele: não vai não. É uma coisa que não passa. Existem perdas que são fundamentais, das quais a gente nunca sara. Imagina eu, começando a virar mulher, e com o relacionamento intenso que eu tinha com minha mãe. Eu era a caçula. Mamei até os três anos de idade. O meu irmão, depois que a mamãe morreu, teve uma depressão horrorosa. Foi uma coisa muito violenta, e todos nós ficamos muito abalados. Uma das formas que eu encontrei de não sentir

aquela dor absurda, era me encher de atividades. Então, eu trabalhava na livraria. Por um período curto, dei aulas de língua portuguesa num ginásio em São Gonçalo, apenas como estágio, e fazia a faculdade, militava politicamente e tinha o grupo de teatro.

Além disso, eu contava com a benesse de algumas colegas. Eu tinha uma amiga, a Fernanda, que morava em Icaraí, e nos ajudava muito, a mim e a uma outra amiga, a Suely. Nós somos sobreviventes graças aos almoços na casa da Fernanda, porque havia dias em que não tínhamos grana nem para comer. Ela morava numa casa linda, sabe essas casas que funcionam, têm uma rotina? Eu sabia até o cardápio da semana, o que tinha num dia, no outro. Era muito bom almoçar lá. A Fernanda e toda sua família me nutriam também amorosa e intelectualmente. Havia ainda outra amiga, que era a Eliane Barbosa Pinto, que também me ajudou muito. A escola, na verdade, vivenciou a dor da minha perda. Então eu fui muito acolhida, muito cuidada por todos, o que foi muito bacana.

Capítulo XIX

Uma, Nenhuma, e Cem Mil

O teatro me ajudou demais a ter uma consciência corporal, porque a minha puberdade foi complicada: eu era muito magra, muito miúda e tinha dois olhos amarelos enormes e uns dentes. Toda desproporcional. Tinha um primo meu que dizia que eu parecia uma azeitona com quatro palitos, então você imagina. Fui tomar corpo de moça só com uns 17 anos. Menstruei muito tarde, então eu era um moleque, ao contrário da Joyce, que desde pequena no Edifício Satélite, já era uma mocinha. E além dessa consciência corporal, o teatro me deu o *feedback* de como as pessoas me viam, mesmo tempos depois, porque na minha autoimagem eu continuava aquela de anos antes.

145

Outra coisa determinante na minha vida era o fato de eu ser míope. Só que eu só descobri a minha miopia com 13 anos de idade, quer dizer, pouco antes de eu entrar para o Santa Marcelina. Estava eu um dia, em casa, e achei numa gaveta um saco de veludo com várias lentes usadas, de óculos. E eu comecei a olhar de brincadeira, para ver o que eu enxergava através delas. E fui testando. Põe uma, põe outra. Até que numa delas ficou tudo claro. Eu fui falar com a minha

mãe e perguntei: todo mundo enxerga as coisas assim que nem cartão postal? Isso porque para mim a referência das coisas em foco era o cartão postal, que eu via de perto. Fora isso, eu via tudo como se fosse o Monet e o Manet no começo. Até porque eles também eram míopes. Então, minha mãe me levou ao oftalmologista e eu, de óculos, vi que o mundo tomou outro formato. Aí deixei de pisar em todo mundo, de esbarrar nas coisas e derrubá-las, de sair dando com a cara na porta. Eu era muito desastrada. Lógico, não enxergava! Então além de ser azeitona com quatro palitos e ter dentão, ainda usava óculos, que não eram nem um pouco bonitos.

146

Mesmo na época do primeiro espetáculo com o Grupo Laboratório, eu continuava me achando muito esquisita. Até que num belo dia, eu tinha já uns 28 anos, fui a uma festa da qual eu nunca me esqueço: tinha galhos de eucalipto no chão para exalar perfume. Era uma festa temática, meio *hippie*, e lá encontrei uma amiga que eu tinha conhecido quando trabalhei na Livraria Diálogo e com a qual havia perdido o contato. Quando ela me viu na contraluz, me chamou para perto, dizendo o meu nome, e exclamou: *Deixa eu te olhar melhor para ver se você continua sendo a mais bonita da faculdade!* Aquilo foi um choque para mim. Sinceramente, eu achei que ela estava me sacaneando.

Olhei para um amigo meu, o João Miguel, e perguntei: escuta, que história é essa? Eu, bonita? Ele respondeu que sim, e ainda retrucou: *E você acha que faz esse sucesso todo por quê?* De fato, eu era muito popular, muito conhecida e tal, mas respondi: *ué, não é porque eu sou inteligente?* Eu fiquei perplexa. Achava que era esse o segredo do meu sucesso. Até porque essa era a imagem que eu tinha de pequena, quando era tratada como a inteligente da família, aquelas coisas. Só a partir daí é que comecei a elaborar minha imagem, e ter consciência de que não havia associação entre o que eu via e o que as pessoas viam. Mais ou menos como no livro *Um, Nenhum e Cem Mil*, do Luigi Pirandello, que tanto nos romances quanto nas peças tratou desse assunto da autoimagem com muita propriedade.

147

Só que, com essa questão, entrou outra característica na minha vida, que funcionou para o bem e para o mal. Quando mudo de penteado, de cor de cabelo, ou qualquer coisa do gênero, também mudo completamente de fisionomia, por incrível que pareça. Agora menos, mas antes era bem evidente. Se você pegar fotos minhas de uma mesma época, de documentos, por exemplo, parece que são imagens de pessoas diferentes. O lado bom é que isso me ajudou muito na profissão, no sentido de fazer personagens

bastante diferenciadas entre si, como no caso de um Festival de Natal, do qual participaram dois filmes que eu fazia, o *Remissão* e o *Onde Andará Dulce Veiga*? Quase ninguém tinha percebido que a Teresinha e a dona Antônia eram a mesma pessoa. Mas houve um caso em que o Luis Mendonça perguntou à pessoa sentada ao lado, num espetáculo meu: *Escuta, a Imara não estava nessa peça?* E o outro respondeu: *Mas ela está em cena há meia hora!* Eu sempre fui muito mimética. Sou muito diferente do que aparento nas fotos, e de uma foto para outra também, porque me transformo muito, a ponto de as pessoas não me reconhecerem.

148

Certa vez eu entrei num ônibus e por coincidência vi meu pai sentado, com uma cadeira vaga ao lado. De sacanagem, sentei perto dele e não falei nada. Só fiquei olhando de vez em quando para ver se ele me reconhecia. E nada. O homem foi ficando acabrunhado, sem graça. Até que, na hora de saltar, no ponto, eu disse: *poxa, papai, você não me reconheceu?* Ele tomou um susto e começou a rir, disse que estava realmente muito intrigado com aquela mulher no ônibus, que não parava de olhar para a cara dele, mas que não tinha me conhecido mesmo. Isso acontecia direto.

Durante muito tempo aconteceu também de grandes amigos meus serem frios comigo ao

me encontrarem na rua ou em alguma situação social. Eu ficava encanada, achando que estava sendo rejeitada, ou que estava acontecendo alguma coisa. Aí chegava para perguntar o que era, e a pessoa surpresa, dizia: *Menina, eu não tava te conhecendo! Cada hora você está com uma cara.* Até que num dia isso chegou ao seu estágio máximo, beirando o absurdo, que foi quando eu mesma não me reconheci!

Eu estava fazendo minha pesquisa para o mestrado e, naquele dia, estávamos eu e Maria Lucia Pereira entrevistando o Chacrinha, sobre o pastoril que eu estava pesquisando. Tempos antes, eu tinha feito uma propaganda de *shampoo*, só que é aquele negócio. *Você faz a propaganda e desencana.* E no local da entrevista havia um monitor de televisão. Eu olhei sem querer, e tava passando uma propaganda. Comentei com a Lucia: bacana essa atriz! Gostei dela! A Lucia me olhou espantada, coitada! Ficou branca e só conseguiu responder assim: *Mas é você!* Ela, no fundo, achou que eu tava fazendo tipo. Mas eu não tinha me conhecido mesmo, porque me produziram, fizeram um cabelo diferente, me maquiaram e tal. Aí eu vi e gostei. Ainda bem, imagina se eu não tivesse gostado, como já aconteceu outras vezes? Então você percebe que essa questão da autoimagem, quando eu falo

que resolvi, é que comecei a resolver em alguns aspectos. Mas até hoje faço umas besteiras de vez em quando desse tipo, porque basta mudar os óculos, ou emagrecer um pouco, e altera tudo, a ponto de eu ter de dar autógrafos na rua em nome de outros artistas – o que é mais fácil do que explicar que você não é aquela pessoa, em determinadas situações.

Num outro dia, eu estava alugando um apartamento em Niterói e o dono da imobiliária, vendo as diferentes fotos de meus documentos, disse para fazer graça: *Nossa! Você poderia entrar para uma dessas organizações clandestinas. Em cada foto você é uma pessoa diferente! O DOPS nunca ia te achar!* O ano era 1971 e eu era militante. Quase infartei!

150

A energia interna ou o comportamento também influenciam muito nessa questão. Como se o meu rosto tivesse um estrutura coringa. Como se ele contivesse mesmo essa possibilidade de assumir várias fisionomias numa só e, como se não bastasse, ainda parecer com muitas outras pessoas. Sempre fui muito confundida com a Yoná Magalhães, com a Cristiane Torloni, com a Regina Casé, Isabelle Adjani. É impressionante. O Lewgoy me dizia que eu era o Lon Chaney. Que eu tinha mil faces. Era ele que me chamava de Imaras: *Ah, vocês também vão fazer esse filme?*

Capítulo XX

Tem Alguém Aí?

Seguimos com o Grupo Laboratório, que acabou sendo composto por uma espécie de elite intelectual da faculdade, porque nós pensávamos muito, questionávamos tudo e, para montarmos uma cena, iam semanas de debates. Também pudera, com tantas linhas de formação diferentes existentes entre nós, até se chegar a um consenso, já imaginou o tamanho da encrenca? Todos muito ativos, muito pensadores, muito palpiteiros, o que era uma característica ótima da minha geração. Hoje, se você dá um pitaco ou uma sugestão ao trabalho do colega, a pessoa normalmente já leva para o lado pessoal, se ofende, ou algo parecido. Eu adoro ouvir críticas. Então, antes de se ter um resultado prático do espetáculo, havia toda uma parte teórica que o Tônico achava um porre. Lembro bem de ele dizer que queria era fazer teatro. Eu também tinha esse foco, mas era mais maleável com a questão do aprofundamento teórico, até porque sei o quanto isso me ampara na hora de estar em cena. Fazia muito sentido esse processo, e eu sinto necessidade disso até hoje. Tanto que esses dias atrás, ouvindo a explicação de uma cena que eu tive de fazer para o piloto de um

comercial, falei para o diretor: *olha, vai mais pelo conteúdo, porque para mim dá mais resultado do que pela forma*. Nem sempre isso é possível, sobretudo por falta de tempo, infelizmente, devido à urgência do resultado. Para esses casos, tem sempre de haver recursos, um plano B, que te dê lastro.

152

Nessa época da faculdade, portanto, nós pegávamos muito pesado uns com os outros, no bom sentido; no sentido de nunca escamotearmos aquilo o que estávamos pensando sobre o resultado do trabalho do colega. Eu sempre me incomodei quando percebia que um texto estava decorado, quando não havia sinceridade, ou incorporação efetiva daquilo o que estava sendo dito, isto é, compreensão. Além de ter pena do ator, por ver o esforço dele ali. Sempre tive esse critério, essa preocupação. E o Tônico era engraçado, porque se você dizia seu texto e ele não acreditava no que você estava falando, ele não dava a réplica dele. *Ué, por que você não responde?* E ele: *Responder para quem? Não tem ninguém aí!* Ou seja, para que o jogo aconteça efetivamente, um ator precisa convencer o outro. O Tônico foi fundamental para mim nesse sentido, ele é muito sincero em cena.

No espetáculo seguinte ao *O Futuro Está nos Ovos*, no entanto, ele não trabalhou, embora

tenha participado dos primeiros ensaios. Era o *Prometeu Acorrentado*, do Ésquilo, que nós estreamos no prédio do DCE da faculdade. A montagem partiu de uma concepção totalmente grotowskiana. Até então, o Grotówski estava presente apenas no processo de treinamento e preparação dos atores. Agora não. A montagem de *Prometeu...*, em si, era baseada nessa linha, isto é, todo o conceito no que diz respeito ao resultado final do espetáculo.

O que aconteceu foi o seguinte. Esse prédio ainda estava em obras. Só havia o esqueleto, e por isso ainda não tinha sido ocupado, mas nós o invadimos mesmo assim, e começamos a dar vida àquele lugar. Eu, inclusive, durante uma época morei no DCE, porque havia um certo acordo feito pelo reitor, segundo o qual aluno não podia ser preso dentro do campus. E eu militava, então para não ser presa fiquei vivendo ali por uns tempos, comendo na reitoria. Afinal, eu era seguida pelo DOPS. Isso não era uma paranóia minha, era algo sabidamente concreto.

Estreamos o *Prometeu...*, portanto, com o teatro do DCE ainda em obras e usando todo o lugar onde seria a plateia, já que não havia cadeiras nem nada. Tanto que quando o público entrava, eram distribuídas umas esteiras, e eles iam se acomodando no chão, em volta dos corpos da

gente, que estávamos deitados, distribuídos pelo teatro. Assim nós iniciávamos toda a gênese da tragédia, a partir da gênese do próprio homem. O espetáculo começava colocando a questão do espaço dos homens, e do espaço dos deuses. O público, na realidade, é que ia determinando as áreas de ação que a gente teria. Então quando levantávamos, dependendo da quantidade de pessoas, o espaço de trânsito que nós tínhamos era muito pequeno. E a configuração cênica, claro, mudava a cada noite, o que era extremamente enriquecedor, mas exigia uma consciência redobrada de nós a respeito da peça que estávamos fazendo, já que a marcação era criada sempre na hora. Ou melhor dizendo, havia áreas que eram fixas, mas que não eram absolutas. Por isso, só quando a gente levantava é que ia saber como aconteceria a peça, o que para mim era muito complicado, porque eu sou míope e não se usava óculos no ano 300 a.C.. Imagina eu de óculos fazendo tragédia grega!

Durante o processo de composição da peça, nós agregamos uma série de informações de áreas muito distintas, como a bioenergética, por exemplo, que fossem úteis ao nosso objetivo, além dos exercícios todos do Grotóvski em si. Nunca fomos muito fundamentalistas em nada, então misturávamos as linguagens! Tudo isso, em cima

de uma discussão política muito forte, porque a montagem do *Prometeu Acorrentado* era uma forma de falarmos da ditadura metafóricamente. Hoje eu questiono um pouco a atitude libertária do Prometeu. Segundo a mitologia grega, foi ele quem ensinou o segredo do fogo para os homens. Por causa disso, ele é punido por Zeus e fica acorrentado no Monte Cáucaso. Hoje, a minha leitura é a de que Zeus tinha sua razão de achar que os homens não estavam ainda preparados para usar o fogo. Cuidado quando for interferir na natureza. Quem mandou o Prometeu se meter? Por isso que parte da punição era que o abutre fosse lá para comer o fígado dele. Qual é o primeiro órgão de choque quando se desequilibra a natureza? O fígado. Acho que ele foi destemido demais, no sentido pejorativo. Mas nessa época não, nós achávamos o Prometeu um revolucionário. E de uns tempos para cá é que eu fiz essa outra leitura, ou seja, ele pisou um pouco na bola. Tinha que ter pensado para que espécie ele estava passando aquela informação. Não se trata só de uma transgressão. Há consequências, como tudo. Você tem que saber que quando se rompe com um determinado equilíbrio, o bicho pega.

155

Nessa montagem, o Gondim era nosso diretor, mas um tipo de diretor que funcionava mais

como mediador do grupo. Ele também fazia a peça, até que um dia fomos apresentá-la num festival em Caruaru, e ele, por problemas de atraso no avião, não chegou a tempo para fazer o personagem dele, que era o Cratus. Eu, como era integrante do coro, podia me ausentar sem causar problema, e fui substituir o Gondim. Nós estávamos quase nus em cena. Bastou eu colocar os paramentos que ele usava e fazer a mesma marca do gesto, quando o personagem entra batendo no chão com dois chicotes simultaneamente, para acontecer um Cratos através de mim, o que tem muito a ver com a noção de gesto de que fala o Brecht, ou seja, o *gestus* fundamental daquela personagem, que a caracteriza. Essa percepção do *através de mim* sempre foi muito prazerosa. Como numa analogia com a coisa do cavalo mesmo, do santo que incorpora, da entidade. Só que neste caso, eu reconheço que ele está acontecendo em mim, e não me identifico necessariamente com ele. É como o Tônico diz: o ator não pode atrapalhar a personagem. Tem que permitir que ela aconteça. Nem sempre esse fenômeno é possível, a ponto de a personagem ganhar vida própria. Ultimamente, tem acontecido com mais facilidade, mas quando não acontece, não podemos deixar de realizar o trabalho. Nesse ponto, tenho uma dívida cada vez maior com o nosso companheiro Stanislavski,

porque foi ele quem nos instrumentalizou no sentido de dar mais autonomia ao trabalho do ator. Ele te dá os passos para você não ficar tão rendido apenas à intuição. Isso porque ela às vezes acontece. E é ótimo. Mas, às vezes, não. Qual era o problema dos grandes atores do final do século 19, das grandes vedetes, por exemplo? É que eles não tinham uma constância, um mínimo múltiplo comum no padrão de qualidade da sua atuação. Não tinham ferramentas técnicas para a sustentação de uma partitura. E não se pode ficar tão à mercê – ou melhor, ainda mais do que já se é a mercê – do próprio organismo. Do estado de ânimo, de espírito de cada dia.

157

Alguns elementos, além de garantirem esse padrão de qualidade mínima, garantem também que aquele fenômeno se repetirá. Você está instrumentalizado para resgatar aquilo. E se acontecer com a intuição e com a entrega total e a vivência efetiva daquela personagem, tanto melhor. Mas que isso não seja o fator determinante da sua constância cênica, porque, por exemplo, uma troca de plano em cinema demora às vezes três horas e não há condições de você ficar segurando a emoção, a energia da cena durante tanto tempo. E claro, na hora de montar o filme, os planos têm de ter continuidade, porque cinema é uma colcha de retalhos.

Por isso, o desafio é ainda maior. Você precisa ter esse recurso técnico, necessariamente. O que eu quero dizer é que esse fenômeno do Cratus que aconteceu através de mim (que eu não havia ensaiado, mas que fluiu com toda a sua perspectiva), veio de dois fatores. A questão do *gestus*, já que à medida em que fiz o gesto que o Gondim fazia, o personagem incorporou; e a questão da apropriação que eu tinha do texto de modo geral (e que não era apenas um texto decorado), devido às inúmeras discussões e ao trabalho em si, de aprofundamento, que me dava base para dominar o pensamento do personagem. Eu costumo dizer que algumas pessoas decoram texto como quem pendura roupa no varal. Estão todas as palavrinhas uma do lado da outra, mas sem nada que faça a conexão entre elas. Não condeno, mas comigo sei que não funciona.

Capítulo XXI

Imara, ah, Imara!!!!

Imara, Imarex!!! Nem sei como começar a falar tudo o que acho (ou lembro que acho...) de ti! Na verdade, não quero dar um simples depoimento anedótico... Nossa vida juntos foi muito forte (e mesmo na lembrança ainda é...) pra ficar só nisso. A distância, no tempo e no espaço, faz a gente romantizar um pouco as relações, mas não tem saída... E fica tudo uma grande mistura de fatos, sentimentos, recordações, imagens fortuitas, emoções renovadas...

159

A nossa vida na UFF, o Laboratório, quando tudo começou... Nossas discussões acadêmicas e teatrais, a formação do grupo (saudades de vocês todos, tu, Eliana, Marisa, Marilene, Tami-co, Génésio, Maria Lúcia Geloski, Ana Caillaux, Ronaldo, Gilson, Regininha, Tônico, Dema, Badu, Maria Luísa, Vera, Paulo César e agregados), os ensaios, as esticadas depois dos ensaios em Icaraí, os bares, as choppadas, as farras (grandes farras!), os desfiles nas escolas de samba. Os amores e desamores, romances e sexo, numa época libertária, extremamente libertária para nossas mentes e corações desabridos para a vida, para tudo, para o mundo, para a democracia! O



Imarex!

Cubango, as travessias nas barcas pra desfilarem no Rio, na Imperatriz Leopoldinense... Ah, Imara, bons tempos, não? Mesmo com a luta contra a ditadura, eram tempos de muita brincadeira. O primeiro baseado, ah, meus deuses, que coisa!!

Lembras das discussões sobre a montagem de *O Futuro*...? As discussões filosóficas sobre o absurdo e Ionesco, tudo aquilo que a gente vivia absurdamente na realidade? E haja ovos!!! Me lembro do dia em que a gente conseguiu comprar aquela enorme quantidade de ovos de isopor, foi uma festa esse ensaio, lembras? Era ovo pra tudo quanto é lado!

161

Depois, os festivais, os prêmios, o encontro com o Sérgio Britto (que mudou minha vida...), as viagens com o espetáculo, mais prêmios, mais esperanças de dias melhores. Aí fomos para o DCE, e a coisa tomou corpo, a gente engrossando o caldo de cultura em Niterói (Nict, para os íntimos). Veio o *Prometeu* e a tragédia grega deixou os livros e se instalou na gente, não foi? A gente sempre saía machucado dos ensaios (me lembro de uma vez em que eu, *sem-querer-querendo*, nocauteei o Dema com um chute nos culhões, lembras?). O Dema, meu querido e saudoso Ademar Padron Nunes, meu Deus, que tristeza me abateu agora...

A ditadura avançando, matando e desaparecendo com nossos amigos e companheiros. Foram tempos duros. Muito duros e, na maioria das vezes, dolorosos. Mas a gente não se entregava... A gente não concordava em pegar em armas, né? Apesar da gente dar guarita e esconder companheiros em situação de risco de tortura e/ou morte. Te lembras das panfletagens-relâmpago que fazíamos no centro de Niterói? Hoje eu sinto um grande prazer de ter feito tudo aquilo. Prazer, mesmo! Na época, era o perigo, a prisão, a tortura, a morte. Hoje eu sinto que nós fazíamos aquilo com muito prazer, quase um orgasmo. Que era outra das nossas preocupações existenciais da época. Aí, já era um grupo maior, mais aguerrido, mais orgástico. Mais reichiano... A Graça, minha comadre, já estava com a gente nessa época, quando o Claudinho (lindo amor da minha vida) começou a namorar com a Elisalva, as reuniões clandestinas...

Foi nessa época que surgiu o Chicão, não foi? Lembras dele? Aliás, acho que foi a Eliana que botou esse apelido naquele teu personagem, não foi? Ah, o Chicão era terrível, machão, cuspiam de lado e coçava o saco... Era uma graça.

Depois veio o golpe no Chile e a nossa vida desandou. Desandamos, desbundamos, me profissionalizei como ator, entrei pro curso do Sérgio

Britto, tu foste pro *Calabar* e eu fui pra *Missa Leiga*, e a gente começou a se distanciar... Viajei, viajaste, e a gente se perdeu nos dias e meses e anos que se passaram. Foste pra Sampa e eu vim pra Belém. Mas sempre juntos até hoje e para sempre. Agora estou chorando... São saudades, mas não de tristeza, só chorando... Não sei se vou conseguir continuar a escrever. Acho que paro por aqui, senão vou chorar pra caralho!

A gente se vê, tá?

José Carlos Gondim

Ator e diretor

Capítulo XXII

Convocações Cênicas

Nesse final de faculdade, circulou a informação de que estava rolando um teste para substituição da atriz principal de um musical que fazia muito sucesso, o *Hair*, que estava em cartaz num teatro da Rua Gomes Freire, do Rio. Eu fui fazer o teste. Só que, na verdade, eu fui porque todo mundo foi. É lógico que na minha fantasia eu queria ser atriz. Mas como uma moça de classe média, eu não me imaginava vivendo disso. Aliás, só fui me conscientizar de que esta seria, de fato, a minha profissão, muito tempo depois, já com o DRT em mãos, quando comecei a fazer cinema, já com uns 33 anos. Então, é lógico que o meu sonho era fazer o maior musical da época, e tratei de fazer o teste. Mas havia uma questão. Eu tinha de abandonar a faculdade, caso passasse.

165

E passei! Passei para o papel feminino principal. E não fui fazer. O Ademar Guerra ficou muito bravo comigo. Mas muito bravo mesmo, porque, como é que a pessoa passa para protagonista do musical de maior sucesso da época e desencana? Mas não é que eu desencanei. Eu precisava me formar. Primeiro de marra, para mostrar para a minha família que eu conseguiria concluir as

coisas. Segundo porque, para mim, estar formada era fundamental, por conta da temida instabilidade. Eu associava o diploma à segurança, coisa que na época, de fato, ainda tinha algum fundamento. Hoje, já não quer dizer mais nada. Mas eu fiquei com muito medo. Claro que, além disso, havia outros motivos. Hoje, olhando para trás, eu faço várias leituras e não sei se teria agido diferente. A faculdade, os amigos, o pessoal do grupo de teatro, aquilo tudo era um núcleo familiar para mim, era uma comunidade à qual eu me sentia pertencente. Então talvez em outro lugar eu me sentisse insegura, mas isso eu interpreto com a cabeça de hoje. Na época, eu só me perguntava: mas como é que vou largar minha faculdade? Eu tinha medo de que, se eu sáísse, nunca mais conseguisse concluir.

166

Concluí a faculdade de Letras em 1971, após ter feito mais alguns espetáculos com o grupo Laboratório, como *Marginália* e *Liberdade*, por exemplo, até que no início de 1972 aconteceu uma coisa. O meu namorado, o Djalma, teve de ir para o Chile, porque ele havia sido preso, e eu fiquei, mas tive que ir depor, e tudo mais. Esse ano foi muito barra pesada aqui no Brasil. A gente estava sob observação, havia sempre um carro do DOPS nos seguindo, muito gente conhecida estava sendo presa, torturada. Eu não cheguei

a tanto, mas fui depor duas vezes, porque todos sabiam que nosso grupo era de esquerda. Nós éramos vistos, conhecidos, e a maior preocupação deles era descobrir se fazíamos parte da chamada esquerda armada. Na época, eu comecei como simpatizante de uma organização de luta armada de extrema esquerda chamada VPR (Vanguarda Popular Revolucionária), e depois vim a ter uma atuação mais efetiva. Meu primo, Paulo Roberto Benchimol, estava no MR8 (Movimento Revolucionário 8 de outubro) e foi um dos primeiros a ser preso dentro da organização.

Quando eu fui convocada para depor no DPPS, o fato de eu ser atriz me ajudou muito, porque eu acabei compondo uma personagem. Foi a mesma situação de incorporar um ser que não era eu, mas a respeito do qual eu tinha absoluta consciência. Eu via de fora essa personagem agindo no meu corpo durante as seis horas que durou o interrogatório. Por todo esse tempo, eu consegui sustentá-la. Quem me ajudou a compor a personagem foi a irmã de um amigo meu, Cassio, a Nair Pzevodowski, que era toda chique, toda perua, e foi até a minha casa quando soube que eu deporia. Ela me disse que eu tinha de ir muito bem vestida, porque os militares não achavam que militante era chique, e sim que nós andávamos mal ajambrados. Por isso, ela

arrumou meu cabelo, me maquiou, eu pus um salto alto, e me comportei como se fosse uma perua de esquerda.

Isso foi ótimo, porque eu consegui dizer tudo o que eu pensava. Além disso, havia um dado *clownesco*, porque na véspera, sobressaltada com a notícia da convocação, eu levantei no meio da noite e sem querer deixei meus óculos caírem, de modo que eu pisei neles e quebrei a haste lateral. Então, fiz um remendo, amarrei um barbantino em volta da cabeça, e fiquei segurando a minha geringonça como se fosse um *pincenê*. Então, eu era aquela mulher elegantíssima, com óculos de alavanca tendo de ser segurados puxando o fiozinho, uma complicação. Uma burguesa totalmente *clown*. Isso me deu um bom humor, porque não dava pra se levar a sério do jeito que eu tava, o que foi ótimo também. Eu consegui sair pelo humor algumas vezes, que é uma coisa minha, de família até. Sempre num exercício de improvisação.

O melhor de tudo era que minha personagem só via o lado bom das pessoas, de modo que eu não me amedrontei, porque a Imara sabia bem quem era o sargento que a estava interrogando. Era dos piores torturadores que havia, e saber disso certamente me deixaria extremamente apavorada. Num determinado momento, eles

me perguntaram sobre Tomás Antônio Meirelles, que era um dos membros da minha organização. E era claro que eu conhecia o cara. Mas respondi que não, que Meirelles não, que eu só conhecia o Gonzaga mesmo. Foi quando um dos interrogadores levantou num pulo e me lançou um olhar furioso antes de perguntar: *Quem é esse cara?* Aí eu não consegui deixar de achar graça naquilo. Respondi: *ih, morreu faz tempo! Num movimento mais ou menos parecido com esse, chamado Inconfidência Mineira!* De repente, eu vi o outro homem cutucando esse por debaixo da mesa, meio que recriminando, afinal, como é que ele pergunta para uma aluna de Letras quem é Tomás Antônio Gonzaga? Ou seja, eu consegui estabelecer essa linha de humor, com a personagem, coisa que eu, Imara, não seria capaz num momento de nervoso daqueles. Tudo graças a essa minha amiga que, conforme ia me arrumando, ia dando margem para eu ver surgir esse ser. Foi ele que entrou no DPPS, não fui eu. E essa, para mim, é a grande arte do ator. Claro que se pode servir a uma causa, ou estar a serviço do texto, mas sentir essa possibilidade de vivenciar outras máscaras, é que dá todo o prazer e faz com que eu não seja pianista ou pintora, por exemplo. Isso vale para qualquer tipo de arte cênica, seja teatro, cinema, TV, publicidade enfim. Para isso, há de se ter um

repertório, um acervo de tipos humanos que o ator tem de coletar no dia a dia, nas ruas. Daí a necessidade da observação, o que faz com que, aos poucos, a composição se torne mais rápida e aconteça muitas vezes até com menos elementos da gênese daquela personagem.

Capítulo XXIII

O Reinado do Pitaco

Após o término da faculdade, o Grupo Laboratório acabou e eu fiquei muito em dúvida se continuaria ou não na carreira acadêmica, ou se me dedicaria apenas ao teatro. Nessa época eu comecei a frequentar a casa do Ruy Polanah e do Ruy Guerra, onde tive contato com intelectuais importantes, como Mario Prata, Léa Maria Aarão Reis, Sergio Sanz e Fernando Peixoto, dentre outros. Conheci também a Luiza Barreto Leite. Era uma espécie de centro de debates da intelectualidade do Rio de Janeiro e de resistência política. Foi lá que eu conheci a Dudu Continentino, e então ela me convidou a integrar o grupo de teatro do Nelson Xavier, com quem comecei a ensaiar o espetáculo chamado *Rito do Eu Desconhecido*, conforme mencionei.

171

Faziam parte do elenco, o Perfeito Fortuna, o Breno Moroni, a Tessy Callado, o Nelson e alguns outros. Começamos a fazer os exercícios. Era uma porrada! Muito difíceis. Lembro de um dos laboratórios, por exemplo, no qual trabalhávamos o *enterrado vivo*. Mas eu não dei conta. Não consegui entrar numas de morrer! Não quis, poxa! As situações eram propostas a

partir de estímulos, como os de respiração, para ver até onde você chega, qual o seu limite, para, a partir daí, poder superar a questão do cansaço e alcançar uma determinada camada do seu eu que te possibilite descobrir o que de você está submerso. Ou seja, a ideia era trabalhar com a exaustão física para se libertar das próprias barreiras, das próprias defesas e, com isso, poder sair da forma e alcançar o seu conteúdo.

172

Nós ensaiamos no MAM, e depois em uma sala no bairro do Leblon. Só que acabamos não montando o espetáculo. Em junho de 1972, fui para o Chile, onde estava o Djalma. Nessa época havia muito isso de se tirar do Brasil as pessoas que estavam correndo risco de vida. Além dele, uma amiga minha, a Elisalva, também havia saído do País, como ela mencionou em seu depoimento. Paralelamente, eu fiquei muito amiga do adido cultural do Consulado do Chile e foi desse contato que surgiu a proposta de eu participar de um grupo de teatro de lá, ligado à Unidade Popular, de modo que fui encontrar meu namorado, mas muito motivada pela perspectiva desse trabalho. Fiquei quase três meses fora. Minha ideia era vir ao Brasil para organizar minhas coisas por uns tempos, e depois retornar ao Chile em 1973. Só que no dia 11 de setembro de 1973 aconteceu o golpe de Estado ao governo chileno, e eu não

pude mais entrar no país, por conta disso. Foi uma fase em que eu estava muito preocupada em pesquisar o tipo de teatro no qual eu me encontraria.

O grupo do Nelson ainda não possuía esse caráter, essa definição profissional. Eu também não sabia bem como entrar no mercado de trabalho, então continuei militando, mais voltada para a área cultural, até que o Tônico Pereira me convidou para trabalhar num grupo teatral chamado Chegança, do qual ele fazia parte. A primeira peça foi *As Incelenças*, do Luiz Marinho, com direção do Luiz Mendonça (1931 – 1995). Este último, nosso *mentor*, integrara o MCP (Movimento de Cultura Popular) de Pernambuco, um grupo de teatro ligado à UNE. Na realidade, o Mendonça já vinha de uma vivência muito grande, quando chegou ao Rio de Janeiro, no início dos anos 1960, para não ser preso no seu Estado. Veio com a montagem de duas peças, e com o Chegança já criado, ainda que o grupo tenha sido desativado por um tempo. A primeira montagem foi *Julgamento em Novo Sol*, do Augusto Boal, do Nelson Xavier e do Hamilton Trevisan, na qual o Mendonça também atuava; e a outra foi a primeira versão de *As Incelenças*, feita antes da nossa. Em 1973, ele enfim resolveu retomar o grupo. A família do Mendonça foi a fundadora do teatro ao ar livre em Nova Jerusa-

lém, onde se encena a Paixão de Cristo. Então, ele já trabalhava com teatro há muito tempo.

O Chegança teve um tipo de trabalho profundamente ligado ao teatro popular, e com toda uma pesquisa de linguagem, voltada especificamente para o teatro musical brasileiro contemporâneo. Mas não era uma revista. Fizemos *As Incelenças* no Teatro de Arena da Guanabara. Foi quando a Tania Alves voltou para a minha vida. Ela começou a trabalhar com a gente, trazida também pelo Tônico. Por meio da atriz Ilmara Rodrigues, a Tania fez o primeiro papel dela numa peça infantil chamada *O Rapto das Cebolinhas*, na qual conheceu o Tônico. E daí veio para o Chegança, se não me engano um pouco depois de mim. O elenco era bem grande. E a peça, composta na verdade por dois textos: *A Incelença* e *Afilhada de Nossa Senhora da Conceição*, ambos do Marinho. Chico Duarte e Ronaldo Souza Costa fizeram a direção musical e integravam o conjunto de músicos que tocavam ao vivo conosco. Além deles, estavam também Renato Comodo, Clério Castellar e Lotsa Saluk.

Dentre as críticas que saíram sobre o espetáculo na época, vale a pena citar alguns trechos do texto *Rituais Antes do Jantar*, escrito pelo Yan Michalski, em que ele faz o balanço dos pontos positivos e negativos do espetáculo, notando,

dentre outras coisas, uma certa desigualdade entre os níveis de experiência dos atores:

É uma boa ideia esta de oferecer à população que sai dos escritórios e repartições no centro da cidade, uma alternativa aos transtornos da hora do rush, sob a forma de um entretenimento teatral eminentemente popular, e a preços muito acessíveis; e as qualidades do espetáculo oferecido no Arena da Guanabara, mostram-se à altura da iniciativa, capazes de proporcionar ao espectador um programa incomparavelmente mais agradável do que a longa fila no ponto de ônibus, seguida da viagem num coletivo lotado.

As duas peças do autor pernambucano Luis Marinho, aqui reunidas sob o título de As Incelenças, lembram irresistivelmente o teatro do irlandês J. M. Synge: a mesma ligação visceral com a terra, a mesma intimidade com o colorido dos costumes populares, a mesma capacidade de captar o pitoresco e a poesia espontânea da fala do povo, a mesma naturalidade em criar um clima de fatalidade trágica para cortá-lo sistematicamente com uma intervenção da farsa e, acima de tudo, na alma dos personagens, a mesma resignação mística diante da morte. É verdade que Synge vai mais longe, na medida em que os seus personagens têm um fascinante estofo individual, enquanto os de Marinho são desenhados esque-

maticamente, e usados apenas como representantes típicos da coletividade a que pertencem. Mas, descontando essa diferença, a Irlanda de Synge e o Nordeste de Marinho apresentam-se como duas regiões gêmeas de um mesmo mundo interior, povoado de imagens fantasmagóricas, vivamente coloridas, soturnamente trágicas. (...)

176

O espetáculo é animado, vibrante, comunicativo e, em alguns momentos – principalmente naqueles valorizados pela música e dança – bastante bonito, constituindo-se numa mistura de arte primitiva e de sofisticação popular que tem seu encanto. O que o impede de alçar um voo mais alto é a circunstância de que, em certos aspectos, o primitivismo não se limita aqui a ser uma linha estilística, mas torna-se também uma repercussão indesejável da falta de know-how. (...) Mas trata-se de uma experiência válida e curiosa, cuja vitalidade não deixa de ser simpática. (...)

*Padrim Ciço mandou, mandou
Uma incelença mandada pelo Sinhô
Mãe minha, ô mãe minha,
Ai que dô no coração*

Em 1973 ainda, fiz o teste para o *Calabar*, do Chico Buarque e do Ruy Guerra, e passei! Começamos os ensaios que duraram mais de dois meses, com a produção da Fernanda Montenegro e do

Fernando Torres. Um espetáculo histórico que foi, na realidade, a segunda peça do Chico, feita num momento em que Portugal se encontrava às vésperas da Revolução dos Cravos. Aconteceu que, apesar de o texto ter sido liberado antes, no dia da estreia o espetáculo foi simplesmente interdito. Não se podia nem falar o nome Calabar. Foi censurada a palavra em si, não saía nos jornais, nem em lugar nenhum. E a peça era enorme, tinha quase quarenta atores, além dos músicos, dentre os quais estavam Tenório Júnior (que um tempo depois, foi assassinado pela ditadura argentina), Danilo Caymmi, Dori Caymmi, que era responsável também pela direção musical, Edu Lobo na orquestração, Maurício Maestro, João Palma, ou seja, só fera! Era um grande aprendizado diário. Uma super-produção, com um orçamento de 30 mil dólares, que acabou não estreado, dando um baita prejuízo financeiro, sem contar a nossa enorme frustração. Quando nós chegamos ao teatro, havia este aviso: *A estreia foi adiada sine die*. Nós sabíamos que haveria resistência, mas não que ela seria cortada desse modo, sem nenhuma possibilidade de negociação. Foi muito violento! Nós ficamos muito impactados, tanto, que havia uma turma que queria estrear na marra, e isso deu até briga!

O espetáculo era muito bonito, muito forte, e composto por pessoas muito interessantes, como a Betty Faria, a Tetê Medina, o Odilon Wagner, a Maria Alves, o Deoclides Gouvêa, o José Roberto Mendes, a Dirce e Dulcilene Moraes (que depois virou Frenética), e o Perfeito Fortuna. O Fernando Peixoto era o diretor que ia harmonizando todas as diferenças entre nós todos, pessoas de muita opinião, no bom sentido, e o Mário Masetti era um dos assistentes de direção. Ambos foram muito rigorosos na escolha daquele elenco, muito atuante. Quem preparava a coreografia era o Zdenek Hampl, um checo que veio ao Brasil com uma Companhia, mas acabou se casando com uma brasileira e ficando. Era engraçado, porque ele sabia que o nome do Perfeito Fortuna era algum superlativo, mas nem sempre lembrava, fazia uma baita confusão, então o chamava de Ótimo Fortuna e coisas assim. Tínhamos preparação corporal com ele, a partir de todas aquelas técnicas do teatro europeu que nós desconhecíamos até então. Um trabalho maravilhoso mesmo.

Triste é relermos as matérias nos jornais e revistas que saíam sobre a estreia do espetáculo e suas possíveis turnês, sabendo hoje o que aconteceria pouco tempo depois. A Revista Veja do dia 25 de julho de 1973 é um exemplo, quando começa

a matéria *Calabar Revisado*, dizendo: *Domingos Fernandes Calabar, julgado, condenado e enforcado em 1635 por traição à coroa portuguesa durante a 2ª Invasão Holandesa, terá seu processo revisado. Num palco, e em forma de sátira musical. Os novos autos, escritos por Chico Buarque de Hollanda e Ruy Guerra, estão prontos desde dezembro. E já foram liberados pela Censura Federal. Calabar ou Elogio da Traição poderá estrear em novembro próximo no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Depois entrará em cartaz normal em outro teatro carioca menor e menos pomposo.*

Além disso, segundo outro recorte, a peça já estava vendida também para a França, por meio de Pierre Kast. Infelizmente não aconteceu. A montagem era totalmente brechtiana, com a visão do Fernando Peixoto.

179

Foi logo em seguida que o Mendonça começou a ensaiar a próxima peça do Chegança: *Viva o Cordão Encarnado*, do Luiz Marinho. Então voltei para o grupo e comecei a participar das reuniões sobre a peça, que foi extremamente bem sucedida, apesar de financeiramente um pouco complicada. Não se podia viver daquilo, então eu trabalhava como contato de publicidade e fui secretária do conselheiro Keba Birane Cissé, do Consulado do Senegal, dentre outras atividades.

Nessa época, eu morava com o Gondim na Rua Farne de Amoedo, no Rio, no auge do Pier. Os prazos, as datas, as informações mais precisas de quanto durou cada peça, eu não sei direito, porque acontecia tudo muito simultaneamente, e eu morava em Ipanema, mas também morava em uma comunidade em Santa Tereza. Era meio cigana, cada hora estava vivendo num lugar, com pessoas diferentes: você dava uma ajuda para a casa e ficava lá uns tempos. Meio gato vadio.

180

O interessante disso tudo é você poder trabalhar com processos e diretores diferentes. A direção do Fernando, embora seja extremamente democrática, é mais focada, mais bem definida dentro de um projeto extremamente claro. Não que o Mendonça não tivesse um projeto claro também, mas esse projeto implicava, ou melhor, continha no seu bojo uma enorme anarquia. A própria concepção estética dele trazia a perspectiva do *blend*, da mistura. Já estamos no ano de 1974 e *Viva o Cordão Encarnado* foi um espetáculo maravilhoso, muito contagiante, e que animava demais o público, tanto que o Mendonça ganhou, com ele, o Prêmio Molière. Segundo Yan Michalski, o elenco parecia estar em estado de graça.

Um exemplo dessa abertura à diversidade está no fato de ele ter chamado uma artista como Elke Maravilha para fazer o papel da nordes-

tina Zefa, que, a princípio, não teria nada a ver com isso; ou então o Ivan Setta, que era um ator do teatro de vanguarda, para fazer o velho de pastoril. Ou seja, o Mendonça gostava dessa aparente falta de harmonia que há em elementos antagônicos. Melhor, ele acreditava na harmonia da desarmonia. Os resultados eram maravilhosos.

O que é na realidade o velho de pastoril? É uma figura da tradição popular. E como toda tradição popular, a interpretação desse personagem tem de ser distanciada pela sua própria essência. Então, aquilo o que o Brecht foi pesquisar no teatro alemão e que serve ao teatro dialético, o Mendonça transpunha para a realidade do ator popular brasileiro. Havia, por isso, referências a Brecht, mas um Brecht mais tropical. Inclusive nas cores do musical que era de fato muito colorido, graças à Dudu Continentino e à Biza Vianna.

Foi no meio da temporada do *Cordão...*, no Teatro Dulcina, que entrou no elenco do espetáculo uma grande atriz, a Elba Ramalho, que eu já tinha visto atuar em *O Diálogo das Carmelitas*. A peça representou a Paraíba no Festival Nacional de Teatro de Estudantes, que aconteceu anos antes na Aldeia de Arcozelo (e do qual nossa peça *Prometeu Acorrentado* havia sido a vencedora, segundo uma nota do Jornal

do Brasil de 11 de fevereiro de 1971), sob o comando do Paschoal Carlos Magno. Esse homem era um sonhador, raro, absolutamente visionário. Eu devia estar no terceiro ou quarto ano da faculdade, e havia começado a fazer aulas num curso que o Paschoal tinha aberto. Por isso fui para esse festival viabilizado por ele, sabe Deus como, porque éramos mais de 600 jovens numa fazenda onde havia acontecido aquela revolta histórica liderada pelo Manoel Congo e em que hoje funciona o Centro Cultural Paschoal Carlos Magno, na Aldeia de Arcozelo. Isso em plena ditadura, para um festival de teatro voltado para a esquerda, em tempos de *sexo, drogas e rock and roll*.

182

O grande amor da vida do Paschoal era o teatro, mas volta e meia ele dormia nas apresentações. Ou assistia como os gatos: atento, mas em outro limiar de consciência. O pessoal do espetáculo *Rua do Lixo, 24*, quando soube dessa particularidade, providenciou uns estalos de festa junina para despertá-lo, caso fosse necessário. Para mim, ele sempre foi um mestre. Atento, conhecia tudo o que se fazia de inovador no Brasil e no mundo. Uma coisa nunca entendi. A maioria das pessoas demora a decorar o meu nome. Já o Paschoal, que vivia esquecendo o nome de todo mundo, sempre lembrava do meu. E sempre me

reconhecia, não importa em que formato eu estivesse, o que também era outro fenômeno insólito, pois a cada corte de cabelo ou mudança de cor, muita gente não sabia mais quem eu era. Acho que ele lembrava por causa do Villa Lobos: *Imara notιά... Notιά Imara*.

Foi nessas circunstâncias que eu vi a Elba em cena pela primeira vez. Não gostei muito da peça, mas a figura dela me marcou muito, porque apesar de ter optado pelo canto, a Elba é extraordinária como atriz. Teatralmente muito forte, carismática. Então, quando nos conhecemos pessoalmente no Chegança e começamos a conversar, ela citou o festival e, claro, na hora eu associei que ela era aquela atriz de *O Diálogo das Carmelitas*, que eu tanto havia gostado. Ela não poderia se lembrar de mim porque não nos conhecemos. Mas eu a reconheci rapidamente.



Passaporte 1978

Capítulo XXIV

Depoimento Elba Ramalho

Conheci a Imara Reis no ano de 1974, quando integrávamos o elenco da peça *Viva o Cordão Encarnado*, sob a batuta do saudoso Luís Mendonça.

Nos afinamos de cara. Ela, carioquíssima, e eu, cheia de nordestinidade. Um encontro que resultava sempre em longas conversas e boas gargalhadas. Como boa aquariana, Imara conquista amigos pela sinceridade e leveza do espírito. É inteligente, sincera e divertida. Lembro de um detalhe muito curioso: todos os dias, antes de começar o espetáculo, depois do terceiro sinal dado no teatro e já a postos para entrarmos em cena, Imara dizia: *Quero fazer xixi*. Então, era aquela correria! E isto se repetia todos os dias.

185

Ficamos anos distantes, até o ano passado (2009), quando eu fazia uma temporada no Tom Jazz em São Paulo, e ela foi me ver. Foi maravilhoso encontrá-la, como sempre, linda e leve.

Deus te abençoe, Imara. Nossas pequenas lembranças são sinceras e eternas. Beijos,

Elba Ramalho

Atriz e cantora



Em Lampião no Inferno, de Jairo Lima, 1974

Capítulo XXV

Lampião no Inferno

Viva o Cordão Encarnado mostrava bem a tradição do pastoril de ponta de rua, que é a disputa entre o cordão azul e o cordão encarnado por meio de votações. Há sempre a rainha de cada cordão e tudo mais, só que isso tudo era mais exótico para mim do que o próprio Brecht, afinal, de uma certa forma, nós vivíamos muito mais perto da Alemanha do que de Pernambuco, certo? Como diz aquela música que a Elis cantava, *o Brasil não conhece o Brasil*.

187

Eu não tinha a menor noção do que fosse o pastoril como gênero, e foi por causa do *Viva o Cordão Encarnado* que eu comecei a me interessar por aquele universo. Aliás, eu não conhecia o Brasil. E os temas abordados no texto do Luiz Marinho trazem isso à tona, de modo a transformar o Pastoril num musical contemporâneo. Eu comecei a achar que essa linguagem da cultura popular podia vir a ser um tipo de musical brasileiro, ou seja, comecei a me envolver cada vez mais com a ideia da sua aplicabilidade, nesse sentido, desde que descobri esse tipo de celebração popular. É aí que surge o meu desejo de produzir uma tese sobre esse assunto. Comecei

a pesquisar onde havia mestrado de teatro no Brasil, e o único lugar era a USP. Então comecei a vir a São Paulo para ver como eu poderia me dedicar a esse trabalho. O Fernando Peixoto me indicou o Sábato Magaldi. E o Sábato me indicou para o meu futuro orientador, que foi também meu mestre em muitas coisas, o Miroel Silveira.

188

Durante esses preparativos, no entanto, aconteceu outra peça, o *Lampião no Inferno*, do Jairo Lima, nessa mesma linha de despojamento do teatro popular, que exigia de nós atores um despudor que não era natural à nossa formação burguesa. Não podíamos atuar com medo do ridículo, e o espetáculo pressupunha que nós rebolásemos, interagíssemos com o público, com a desenvoltura e a irreverência de uma corista de teatro de revista. Afinal, uma coisa é você estar nos Brechts e Grotowskis da vida. Outra coisa é levantar o saio, como no *Cordão Encarnado*, e cantar *mamãe, mas que calor, que calor na bacurinha*, abanando a perseguida. Ainda mais quando o grupo é composto por um bando de burguesinhos. Nós éramos libertários e tal, mas, queira ou não, tínhamos uma formação careta. E nós precisávamos desse despudor do artista popular, de rua. Isso nos era exigido pela característica do espetáculo. O Mendonça nos dizia que sássemos da *Academia*. Obrigava o mergulho no

estado de *foda-se*. E, nesse sentido, pensando melhor, os ensaios até tinham alguma coisa a ver com o Grotowski, porque ele dizia que era nesse momento de despudor que as melhores coisas acontecem, porque se fica mais criativo quando não há repressão. Quando todas as suas barreiras são quebradas é que você já não tem mais nenhuma autocensura, de tão exausto fisicamente. É nesse momento que seu superego vai para o espaço. O crítico vai embora e fica só você, na sua condição precária e humana. É assim que as coisas emergem da gente com melhor qualidade. Essa é uma visão muito útil para mim, ainda hoje. Só que para se obter um bom resultado, a pessoa precisa saber se entregar à exaustão. Aí é maravilhoso!

189

Um exemplo disso eram nossas aulas de *jazz* com o Fernando Pinto, discípulo do Lennie Dale. Na prática isso valia por um ensaio com o próprio, ou seja: pancadão! Só depois íamos passar as cenas. E se ensaiava por muito tempo. Não é que nem hoje que tem essa coisa de ensaiar duas ou três horas. Naquele tempo eram no mínimo oito horas direto. E dividindo prato feito, porque ninguém tinha grana. Outra coisa que a gente fazia, eram os corridos. Corrido é quando você, no ensaio, passa a peça toda de uma vez, e não de modo fragmentado. Ou seja, nós



*Elenco da peça Lampião no Inferno, de Jairo Lima, 1974:
Luiz Mendonça, Luiz Braga, Helio Guerra, Tonico Pereira,
Elba Ramalho, Tania Alves e Alexandre Marques*

ficávamos num nível muscular e psicológico que nem podia ter repressão mesmo. Anos depois, foi descoberta a questão da serotonina. Quando você se exercita muito o organismo produz uma série de substâncias que no final acabam sendo muito favoráveis para a criação, que te preparam para isso. Nós devíamos perder quilos e quilos por ensaio, mas não estávamos nem aí para isso. Éramos jovens e treinávamos muito: você acha que nossos corpos eram como? Além disso, ainda não havia essa obsessão pela magreza que existe hoje. Então, nossa vida era devotada nesse sentido. E desde o Laboratório já era assim, isto é, havia um comprometimento. Ninguém fazia corpo mole, até porque, o fundamental disso tudo, era o prazer que nós tínhamos de estar naquilo. Não era só uma atividade profissional. E não visava apenas ao final, e sim ao processo, que era algo de que se falava muito.

191

Outra coisa de que se falava e que agora eu estou querendo recuperar, é a questão do clima. O que é o clima? Toda cena tem um clima, uma temperatura, um estado, ou seja, tem de passar determinada sensação. E, claro, o ator tem de estar no clima da cena. Ou melhor, tem de possuir recursos para conseguir entrar, porque, usando o caso do Chegança, não era sempre que a gente estava naquela animação toda. Isso vale para

tudo. É como quando você vai para o carnaval da Bahia, sendo que tudo o que você quer é ficar em casa com dor de corno. Você não está no clima de encarar um bloco. E a gente tinha toda uma preocupação em se preparar nesse sentido, e entrar na temperatura das cenas. Havia uma série de exercícios que te propiciavam essa facilidade.

192

Mas, voltando ao espetáculo *Lampião no Inferno*, qual não foi nossa surpresa quando o Mendonça trouxe para o grupo, para trabalhar como ator, uma pessoa que, em si, já era um grande desafio. Esse foi talvez o primeiro e único trabalho em teatro com uma perspectiva assim conceitual e mais intelectual que Madame Satã (1900 – 1976) fez na vida. Ele interpretava o capeta. O rei dos infernos. E como não conseguia decorar o texto de jeito nenhum, o Mendonça, muito criativo, se colocou em cena, quase como um Tadeusz Kantor, fazendo o secretário do Satanás (então ficava de ponto para Satã). O *Lampião* era o Joel Barcelos, e a gente estreou no Teatro Brigitte Blair, que era um teatro de revista em Copacabana. Nessa época, ainda não havia a regulamentação da nossa profissão. Foi uma briga para conseguirmos ser profissionais de alguma coisa. Mesmo assim, o espetáculo que eu considero como minha estreia profissional é *As Incelenças*. Ou seja, com o *Lampião*... nós já

estávamos há algum tempo no circuito profissional da cidade, com direito a críticas em jornais e tudo mais, a exemplo do texto escrito por Gilberto Braga para o Jornal O Globo, chamado *O Inferno Eufórico deste Lampião*, em que ele diz:

(...) Lampião no inferno, em cartaz no [Teatro] Miguel Lemos, é mais um passo decisivo para a consagração do musical essencialmente brasileiro, calcado em saudáveis raízes nordestinas. A peça do também pernambucano Jairo Lima se baseia em quatro folhetos de cordel: A Chegada de Lampião no Inferno, de José Pacheco; O Casamento de Lampião com a Filha de Satanás, de José C. Leite; A Eleição do Diabo e a Posse de Lampião no Inferno, de João da Silva; e O Sanfoneiro que foi Tocar no Inferno, de José C. Leite. Um trabalho bem feito, saboroso, sem a vivacidade do Viva o cordão encarnado, de Luís Marinho, é bem verdade, mas que nem por isso deixa de proporcionar um espetáculo que se pode aconselhar sem reservas aos fregueses do gênero. Luís Mendonça consegue excelente rendimento do elenco, liderado por Joel Barcelos, um Lampião firme de ponta a ponta (em boa hora, Joel volta aos nossos palcos) e o legendário Madame Satã, cujo charme cênico, no papel do diabo, faz jus à reputação do velho travesti. Destacam-se ainda Imara Reis, Tania

Alves, Elba Ramalho e Antônio Carlos Pereira, todos entrosados e com muita garra. Excelente partitura musical de Geraldo Azevedo, Carlos Fernando e Vital Farias, e ótimos figurinos de Diva Pacheco Mendonça, uma das responsáveis pelo sucesso da Paixão de Cristo, apresentada todos os anos em Nova Jerusalém, Pernambuco, hoje uma experiência que conquistou repercussão internacional.

Capítulo XXVI

Depoimento Tania Alves

Há momentos na vida em que alguma coisa tem que se romper dentro de nós para evoluirmos e avançarmos pelos infinitos caminhos da liberdade, meta única.

Choque cultural, corte epistemológico, por pouco um choque anafilático! Assim foi o impacto quando vi Imara pela primeira vez. Um turbilhão de sensações, como quando vi Caetano no programa do Chacrinha com o cabelo *black-power* e uma túnica colorida cantando *caminhando contra o vento, sem lenço e sem documento...*

195

A energia que vinha daquilo mexeu com todo o meu ser, minha cultura até então, minha libido. Alguma coisa em mim se transformou a nível celular, informático. Durante muitos dias não consegui dormir direito, minha cama assaltada por aquela imagem e aquela voz cantando uma liberdade que eu não tinha.

Também não consegui dormir direito nos dias que sucederam a primeira vez que a vi, minha mente tomada por aqueles cabelos curtos pintados de louro, o cigarro na mão. Falava sobre política com uma voz muito decidida, dona de si

mesma. Nós duas tínhamos apenas uns 15 anos de idade e eu pensava: *Isto é permitido? A mãe dela deixa? Eu também poderia? Ai, que medo!*

Nesta altura dos anos 1960, eu cantava num grupo de canto coral regido por José Eduardo Rosa. Ensaiávamos numa sala da UFF em Niterói. Foi ali que a conheci. Acho que fomos apresentadas por Tonico Pereira e José Carlos Gondim. Os três já eram atores. Eu era cantora lírica e virgem. Ela já usava pílulas!

196

Ainda a vi por ali algumas vezes. Não sei se, em alguma delas, chegou a notar minha presença ou se causei alguma impressão, tão tímida que eu era! Só sei que ela continuava a invadir meu cérebro, desencadeando discussões solitárias sobre as nossas diferenças.

Na época da faculdade, nos vimos algumas vezes. Imara participava da política estudantil e continuava a me surpreender pela personalidade forte, pela inteligência, pelas convicções.

Eu continuava com ciúmes de sua vida tão independente, mas lia os Vedas e permanecia virgem. Quanto tempo perdido...

Meados dos anos 1970. Aí sim convivemos mais, compartilhando as grandes transformações da

década, as minhas inclusive, pois após ingressar no teatro não sobrou pedra sobre pedra do que eu conhecia como minha vida.

Toda a minha criação de *crystalzinho*, como dizia minha mãe, desconstruiu-se para eu assumir minhas raízes mestiças, retiradas a fórceps pelo nosso saudoso diretor Luis Mendonça.

Esse pernambucano foi quem colocou meus quadris e meu pé no chão para funcionar. Desmontou a postura clássica, para fazer vir à tona um estilo super brasileiro de me expressar cenicamente.

Muita coisa aprendi com Imara, que mambembou com o grupo, pesquisando, mergulhando em nossas terras e povo, dando respaldo ao nosso trabalho com sua formação acadêmica e um outro tipo de erudição: o conhecimento profundo da nossa cultura popular.

197

Que grupo louco esse Chegança! Lindos musicais nordestinos, baseados em cordel e pastoril. Inesquecível!

Vivemos tantas aventuras por este Brasil afora! Brincávamos que o nosso *slogan* era *sexo, drogas e forró* e, principalmente, tínhamos a certeza de que o teatro faria a revolução!

Imara Reis, Elba Ramalho e Tania Alves eram as *pombagiras* da vez! Tinha também Tonico Pereira, Walter Breda, Joel Barcelos e até Madame Satã, famoso travesti, que nos chamava de *Imara, Tamara e Erica* e dizia que nós três não tínhamos dignidade, pois não cobrávamos por nossos encontros amorosos.

Sim! Aleluia, Senhor! Após um casamento desfeito e uma filha, finalmente eu tinha feito a minha própria revolução sexual e participava da liberação dos anos 1970, vivendo enlouquecidamente as experiências adiadas.

198

Niterói, Rio de Janeiro, estradas do Brasil. Pula para São Paulo, onde fomos morar num teatro. Com *Lampião no Inferno* e *Viva o Cordão Encarnado*, conquistamos finalmente respeito pela cultura nordestina por parte da crítica e uma grande curiosidade por parte do público.

Passada a temporada de risos e lágrimas, ficamos um tempo sem contato. Não me lembro onde estivemos neste intervalo. Talvez Imara estivesse em alguma de suas andanças pelo mundo, aumentando sua enorme cultura e conhecimento.

São Paulo, final dos 1970. Não posso deixar de citar algo muito importante em nossas vidas: a casa da Passagem Veloso Guerra. Uma casa que

dormia das 10hs às 18hs, quando todos acordávamos e íamos ao teatro fazer nossos espetáculos. Casa de artista, casa de maluco.

Morávamos Imara, eu, Mirna Grzich, Denise Stoklos, Liane Mühlenberg e o futuro cineasta José Antonio Garcia. Era o *point*! Por ali passaram, em nossas noites de vampiro: Arrigo Barnabé, Itamar Assunção, Alceu Valença, Herson Capri, Walter Breda, Elba Ramalho, Paulo Leite, Carlos Augusto Strazzer, minha filha Gabriela Alves, com 3 aninhos de idade, alguns Dzi Croquettes, e outros loucos que baixavam nas madrugadas desvairadas da Paulicéia.

199

Muita energia, muita arte, muita loucura, muita beleza, muitos sonhos, uma prévia do que todos nós faríamos de nossas vidas, uma conjuntura de astros loucos, um delírio!

Depois da casa, cada uma foi viver seu filme, nos perdendo e nos achando, nos vendo em saltos quânticos, evoluindo nossa liberdade de formas diferentes. Uma coisa que sempre me impressionou na Imara foi a firme decisão de nunca querer relacionamentos estáveis ou filhos. Já eu, incorrigivelmente romântica, me casei e me apaixonei várias vezes. Tive filhos. Me sinto mais livre assim.

Por todos esses anos tenho aplaudido suas vitórias e sucessos. Vi o que fez com o que plantou. Vi o que colheu, crescendo como atriz e diretora de estilo preciso, reconhecida por sua forma de trabalhar a coerência, o significado, a solidez.

Espero que esteja muito feliz com o resultado de suas escolhas, com a importância que conquistou no cenário artístico brasileiro!

Parabéns, Imara, por todos os merecidos prêmios!

200 Obrigada, Imara, pelos autodebates tão enriquecedores instigados por você quando ainda era uma ninfeta!

Obrigada por ser a mulher mais inteligente que conheço, talvez a pessoa mais inteligente que conheço, e por ter me inspirado tanto! Me libertado tanto!

Obrigada por ser um dos raros interlocutores com quem posso ter aquelas camadas mais abstratas de conversação, você sabe, nossa capacidade filosófica viaja anos-luz.

Obrigada pelas boas gargalhadas! Seu humor é único! Nossa irreverência é caso de polícia!

Obrigada por discutir nossas divergências sem animosidade e sempre me trazer luz, com seus estudos de livros e de pessoas.

Talvez tenha sido a única amiga dos anos 1960 que não me acusou de alienada por não gostar de política. Parece até que você já sabia que a minha contribuição para um mundo melhor tem mais a ver com os tempos de hoje, com uma política a partir da consciência ecológica.

Obrigada por nunca ter me julgado ou patruilhado, por ter sempre respeitado o meu *timing*! Você nunca me criticou, livre que é. Sempre foi uma testemunha isenta e inteligente das minhas transformações, com sua curiosidade meio que antropológica em relação às pessoas. Nenhum preconceito. Todos são interessantes, não é? Lindo isto!

201

Obrigada, Imara, por vibrar com os meus romances e curtir os meus filhos! Por conversar, ótima ouvinte, quando precisei chorar meus desencontros! Por tentar decifrar junto comigo os movimentos às vezes incompreensíveis da vida, obrigada a você conselheira confiável, meu modelo em tantas coisas!

Obrigada!

Só não perdoo você nunca ter assumido sua beleza. Um dos rostos mais bonitos que eu já vi, detentor da tão invejada simetria facial! Sempre a achei parecida com Ava Gardner e com a Madonna, mas você usava aqueles malditos óculos para estragar tudo e aqueles macacões folgados que escondiam suas curvas voluptuosas de brasileira. Talvez quisesse ser reconhecida pela super inteligência que tem, numa afirmação ainda necessária para as mulheres da nossa época. Mas, que desperdício...

202

Considero você minha melhor amiga, apesar de às vezes ficarmos durante anos sem nos vermos. Não rolam telefonemas para sabermos como está uma e outra, visitinhas, coisas assim que os amigos fazem, mas quando nos encontramos é como se fosse o dia seguinte.

Nossa cumplicidade atravessa os tempos, tanto mais sólida quanto mais maduras ficamos! Continuamos *linkadas*.

Vínculo *versus* liberdade.

Mistérios do nosso amor eterno...

Tania Alves
Atriz e cantora

Capítulo XXVII

Chegança na Paulicéia

Desde o *Viva o Cordão Encarnado*, eu já vinha ajudando o Mendonça com algumas coisas relativas à direção, até porque eu já tinha sido assistente do Gondim na época na faculdade. Só que no Grupo Laboratório eu exercia a função sem que tivesse esse nome. A partir do *Lampião no Inferno* passei a ser oficialmente a assistente de direção do Mendonça. Tinha esse crédito! E foi muito interessante acompanhar o processo criativo dele. Como ele resolvia determinados problemas! Por outro lado, não foi tão legal, porque dirigindo e estando em cena ao mesmo tempo, eu ficava com a atenção muito dividida. Paralelamente a tudo isso, como nesse período eu estava tramitando a minha vinda para São Paulo, por causa do mestrado na USP, comecei a pôr na cabeça que o *Lampião...* tinha de vir para São Paulo também. E comecei a conversar sobre isso com as pessoas do grupo. Claro que seria bom para mim que todos viessem, por causa do mestrado, mas sinceramente eu achava que aqui haveria, de fato, mais condições de absorção do nosso trabalho, até pela quantidade de nortes-tinos que viviam na cidade, e por ser um centro culturalista, com toda essa diversidade, ou seja,

que assimilaria melhor o tipo de pesquisa de teatro musical brasileiro como esse do Mendonça.

Comecei a viajar para cá e a batalhar a vinda do grupo também. Éramos todos tão disponíveis, que acabamos vindo sem patrocínio, sem nada. Eu consegui uma casa para ficar com uma amiga, mas no começo o pessoal todo foi morar no Teatro Aplicado, onde hoje é o Bibi Ferreira, ali na Avenida Brigadeiro Luis Antônio, ou seja, improvisamos, ocupando onde hoje são os camarins. E o palco era de cimento. Aquilo fazia um frio tão absurdo que um dia entrei em cena de bota. A gente se apresentava de biquíni. No inverno não tinha quem aguentasse. Eu sentia dor no útero, não tinha condição. Eu e a Elba é que íamos aos jornais para levar *release* e dizer que o espetáculo estava em São Paulo.

204

O Mendonça convidou o Walter Breda para fazer o Lampião, ficando no lugar do demônio, porque era uma complicação trazer o Madame Satã para cá. E comecei o meu ano de adaptação na USP, para depois entrar efetivamente no mestrado, cujo tema tinha tudo a ver com a linguagem desenvolvida no grupo. Eu não queria me desligar daquilo, mas a gente começou numa condição muito precária, sem verba nenhuma praticamente. Algumas pessoas não puderam nem vir, como o Tônico, que já estava casado, tinha filho

e tudo. Por isso reconfiguramos o elenco e, com isso, muitas outras coisas do próprio espetáculo, como a parte visual, feita pelo José Tarcísio, que é um artista plástico cearense. Nesse sentido, portanto, a produção dessa segunda montagem acabou sendo muito mais sofisticada.

O forte dos nossos espetáculos, desde *As Invenções*, eram os diretores musicais e os compositores em si. Algumas músicas eram da tradição popular brasileira, mas outras eram compostas especialmente para as peças. Senão, ao menos os arranjos. No *Cordão...* a gente contou com o Claudio Mesquita que era de um grupo chamado Espírito da Coisa. No espetáculo, havia toda uma mistura da música tradicional, do baião, do xote, desses gêneros lá do nordeste, com arranjos meio roqueiros, mais contemporâneos. Já no *Lampião...*, tivemos Geraldo Azevedo, Alceu Valença, Carlos Fernando, Pedro Osmar e Vital Farias, além da Kátia França. Eram os compositores e arranjadores do espetáculo. Um grupo de uma qualidade enorme. O Vital Farias e o Pedro Osmar vieram para São Paulo com a gente e se apresentavam também, além de comporem. Eram espetáculos muito livres, muito soltos e com muita margem para improvisação, ou seja, havia uma partitura, mas se fazia um jazz em cima disso, como por exemplo na cena em que

acontecia um *show* no inferno. A personagem da Tania era a trepadeira, e ela fazia um solo. Era tudo musicado e cantado.

Além do princípio da exaustão, de que o Mendonça tanto era adepto, ele usou também outro conceito, até com mais ênfase no *Lampião...*, que tinha a ver com a questão da autoria dos personagens. Ele não concordava com essa apropriação, isto é, não havia o *meu* personagem. Cada personagem era resultado da experiência do todo. Por exemplo, a Elba fazia a *mulher das galinhas*, que entrava para pedir ajuda ao Lampião (Eu adorava, morria de vontade de entrar em cena com uma ave também). Nós três, eu, ela e a Tania, *concorremos* por esse papel. A Elba ficou com ele, porque era quem fazia melhor. Mas havia coisas dessa *mulher das galinhas* que eram descobertas minhas da personagem, e outras que eram descobertas da Tania. Aí vinha o Mendonça e dizia, por exemplo: *Elba, aquele aspecto que a Tania percebeu, você incorpora também.*

Isso era uma coisa muito natural e eu, ainda hoje, quando estou dirigindo, uso um pouco esse recurso, embora hoje em dia a criação dos personagens seja algo mais individualizado. A minha formação não foi essa. Se alguém descobrisse alguma coisa útil para o personagem, por que não assimilar? E no caso do Mendonça isso era

uma proposta de trabalho concreta. Acontecia também o seguinte: se alguém não estivesse conseguindo resolver uma cena, ele perguntava para o grupo se alguém tinha alguma sugestão. As pessoas iam testando, em prol do personagem do colega, e ele ia indicando: *Não!* Ou então: *Legal, é por esse caminho.* Ele não centralizava. E isso ajudava muito, porque nós podíamos ver de fora e trazer para o nosso trabalho, o que foi descoberto pelo outro. Era muito provocante, muito criativo. Eu me tornei *inespecífica* a partir desse grande mestre que foi ele, o que significa não se restringir a uma só linha, e sim se apropriar de tantas quantas forem necessárias para melhor desenvolver algo. O meu curso *o ator inespecífico* teve aí a sua pré-história, acredito.

207

Isso incluía as técnicas de ator popular, do velho de pastoril, depois desenvolvidas por mim no mestrado, que por fim eu nem cheguei a concluir. O que o Mendonça estava atrás era dessa mistura entre o teatro erudito e o teatro popular. Na mesma peça, você via gente de biquíni, cantando um coco! Estilos, gêneros e universos completamente distantes, aparentemente. Então nossa fonte principal de pesquisa era o Mendonça mesmo, que tinha contato com todas aquelas tradições no quintal da casa dele. Assim como a Elba, que nos ajudava a entender até

algumas falas do texto, que para burguesas da Zona Sul do Rio de Janeiro eram completamente incompreensíveis, pois dependiam da prosódia nordestina para que ficassem claras.

A escrita do texto tem sotaque também e isso elucida o conteúdo e a intenção de determinada fala. Sem contar as palavras que nem conhecíamos e o Mendonça explicava: *Olha, isso se fala assim*. Ou seja, aquele não era um universo nosso e eu comecei a me encantar por isso. No entanto, ainda em 1974, a questão da sobrevivência começou a pesar e eu tive de sair do grupo. Deixamos também de morar no teatro – onde até o Mendonça vivia – e fomos para uma casa alugada na Rua Veloso Guerra, na Bela Vista, cujo fiador era o pai do diretor José Antônio Garcia. Até porque não ficamos um ano inteiro no teatro, foi só um tempo. Nessa casa, nós moramos um pouco mais. Lá viviam a Mirna Grizch, Denise Stoklos, a Tania Alves e eu. Nos fundos havia uma edícula onde o Arrigo Barnabé e o Itamar Assumpção ensaiavam.

Nisso, eu já estava integrando o elenco de outro trabalho. Enquanto o *Lampião...* continuava em cartaz, viajando pelo Brasil, eu fazia *Porandubas Populares*, um texto do Carlos Queiroz Telles para o qual fui convidada pelo Mário Masetti, com quem eu já havia trabalhado (ele era o

assistente de direção do Fernando Peixoto). Durante o período de *Calabar*, nós conversávamos muito sobre o teatro musical brasileiro, e ficamos bastante amigos. Quando cheguei a São Paulo, tempos depois, reencontrei o Mário. Retomamos nossos papos e ele me chamou então para esse musical sobre a cidade de São Paulo.

Porandubas, em Tupi Guarani, quer dizer notícias. Então, eram notícias populares. Até o programa do espetáculo era como se fosse um jornal mesmo. E como ele estava me oferecendo contrato, salário, e eu estava precisando pagar as minhas contas, aceitei o convite e fui substituída no *Lampião...*, sem deixar, com isso, de bater bola com o Mendonça, agora com a nova versão do *Viva o Cordão Encarnado* que ele remontou em São Paulo com um formato completamente diferente, mas igualmente bem sucedido e encantador. Eu fiquei só como assistente dele.

Capítulo XXVIII

Lição de Anatomia

O elenco de *Porandubas Populares* era formado por atores amigos do Mário, como o José Rubens Chachá, Marcos Aidar, Ricardo Blat, João Signorelli, a Vic Militello e a Wilma de Souza, que têm trabalhado comigo em espetáculos mais recentes. Era um elenco bem grande e havia uma banda maravilhosa com pessoas incríveis, como o Robertinho Sion. Aliás, tive muita sorte nesses espetáculos musicais que fiz, porque os músicos todos eram deslumbrantes. Era sempre a gente mesmo que cantava, coisa que me fazia sofrer muito porque eu não conseguia decorar a melodia. O problema não era nem de afinação. Eu sou daquelas que confunde *Serenô* com *Meu limão, meu limoeiro*, entendeu?

211

Sabe aquelas pessoas que começam numa música e terminam em outra? Eu sou assim! Mudo tudo, é um problema. Passei anos cantando *dominó da manhã*, ao invés de *luminosa manhã*, e achava que estava abafando. Por isso, sofria demais. Imagina quando eu tinha solos, como acontecia no *Cordão Encarnado*, por exemplo. Quando se está no coro, você fica protegido pela massa, mas no *Cordão...* eu tinha de solar.

Para mim era quase a sucursal do inferno. E o Claudio Mesquita me sacaneava, cada dia dava o acorde inicial da música num tom diferente. Depois ele vinha e me dizia que não sabia se eu tinha o melhor ou o pior ouvido do mundo, porque eu entrava sempre no mesmo tom. Nem ouvia o que ele tava fazendo, era uma loucura! A Tania contava os compassos da introdução para entrar em cena. Que nada! Eu saía que nem doida cantando *borboleta bonitinha* e ia embora desenfreada. Um verdadeiro trauma, porque além disso tudo, eu fiquei muito tempo cantando entre os números da Tania e da Elba, o que é para deixar qualquer uma pirada. Eu entrava em pânico, porque a Elba é a Judy Garland da Paraíba, com aquela potência vocal, e a Tania com aquela formação lírica, cantora de ópera, que lê partitura. Imagina! Eu ficava ali rendida, foi sempre um momento de terror.

Antes de vir para São Paulo, eu havia feito dois espetáculos infantis. O primeiro foi *Gran Circo Gonzaga*, e eu achava muito broxante, porque no final a criançada vinha abraçar e acabava colando chiclete na cabeça da gente. Nunca mais! E no outro, *Beleléu Existe, sim*, eu fazia uma aranha toda sexy que tinha de solar também. Eu cantava um *blues*, mas aí já estava na linha do escracho, porque como havia essa coisa de



Aranha stripper no infantil Beleléu Existe, Sim, que tinha uma certa levada Dzi...

stripper, tem uma hora que você fala a letra, mais sensual, e vai empurrando com a barriga. Com o *Porandubas...* a gente cantava também, e o processo de ensaio foi muito interessante. Discutia-se muito o texto e as situações eram levantadas pelo coletivo. Eram pessoas muito inteligentes, com posturas que traziam conhecimentos variados. Aprendi muito nessa época, em que todos tinham muita liberdade de dar opinião no trabalho um do outro, meio que continuando a linha de raciocínio do Mendonça. O processo foi tão intenso, que embora não tenha durado tanto, pareceu bem maior do que, de fato, foi.

214

Quando a temporada chegou ao final, começamos a pensar se a peça continuaria ou não, e nesse meio tempo aconteceu um teste no Auditório Augusta. Acho que a cidade toda foi fazer este teste para integrar o elenco de um espetáculo chamado *Lição de Anatomia*, que vinha da Argentina e tinha de ser montado exatamente como era feito lá, com planta baixa e tudo. O salário era ótimo e a gente era contratado com carteira assinada pela Companhia. Mas o teste foi muito duro. Envolveva interpretação e resistência física. Quando eu passei e comecei o trabalho, aconteceu uma afinidade muito grande com o Carlos Mathus (foi um encontro de almas), que

era o autor e diretor do espetáculo, trazido ao Brasil pelo Luís Sérgio Person e pelo Glauco Mirkko Laurelli, que administravam e eram os donos do Teatro Augusta.

Lição de Anatomia é desses espetáculos que ficam vinte anos em cartaz. Foi um sucesso estrondoso na Argentina e não seria diferente no Brasil. Curiosamente, o Mathus odiava Stanislavski, ou melhor, um tipo de Stanislavski que era divulgado, aquele que pressupõe a memória emotiva, o *ir buscar* nos teus sentimentos um psicologismo profundo, coisa que atualmente eu nem considero muito, acho isso uma leitura superficial e tola do trabalho do Stanislavski.

215

O que o Mathus tinha era um sistema de abordagem um pouco diferente, porque, como eu disse, não havia propriamente personagens com nome, RG e CIC, mas sim comportamentos sobre os quais atuávamos, já que a peça era baseada num tipo de terapia chamada análise transacional, do Eric Berne. Eram exemplos de comportamentos. Por exemplo, um atuava o *se não fosse por isso*, que são aquelas pessoas que dizem: *Ah, se não fosse por isso, eu teria feito aquilo*, ou seja, se justificando. Eram personagens-tipo e, claro, fazíamos os tipos mais constantes observados no cotidiano universal. Emocionava muito as pessoas, fazia um sucesso enorme.



Carlos Mathus, diretor de Lição de Anatomia, em seu teatro em Buenos Aires

Aqui, a peça ficou quase sete anos em cartaz. Eu fiquei só dois anos e meio. Mas isso já era bastante perigoso, porque eu atuava o comportamento suicida e a atriz argentina que havia feito esse papel, se matou. O Mathus me demitiu do espetáculo por conta disso. Para não me assustar, um dia ele chegou ao teatro e disse que como eu estava há muito tempo na peça, já não estava fazendo bem, que estava mecanizada, e que iria me substituir. Foi o modo dele de me proteger, mas eu só soube disso depois, via Marcio de Luca, que estava no elenco também, substituindo na temporada carioca o papel feito pelo Herson Capri em São Paulo. Mas no dia eu saí de lá arrasada! Tenho essa tendência de acreditar em tudo o que me falam, literalmente. Não capto muito bem indiretas, não noto que atrás de um determinado discurso, outro pode estar camuflado, coisas assim. Aquariano sofre!

217

O que estava escondido era que o Mathus havia consultado um terapeuta e confirmado que este comportamento da minha personagem, repetido tantas vezes, poderia sim interferir na psique do ator. Aliás, ao longo da vida, eu fui aprendendo que todo comportamento repetido tem esse potencial. Por isso o ator tem de ter estratégias muito profundas para trabalhar-se, no sentido de saber entrar na personagem e, depois, sair

dela. Isso vem permeando toda a minha pesquisa sobre o trabalho do ator. Toda personagem deixa *craca*. Pode ser um gesto, um sentimento, ninguém sai incólume, por mais bobo que seja. E, no caso da *Lição de Anatomia*, isso era ainda mais grave, porque o personagem não tinha um nome a ser projetado para fora. A possibilidade do ator se identificar era muito maior, levando em consideração que a gente trabalhava de quarta a domingo, sendo que na sexta à meia-noite, no sábado e no domingo, se faziam duas apresentações, ou seja, eram oito espetáculos por semana.

- 218 Nesse espetáculo eu tive contato com pessoas que foram muito importantes na minha vida, como a Cacilda Lanuza. No texto que escrevi para o programa da peça, dizia: *Tô em teatro há sete anos. Profissional, há três. E, gente, foi uma barra, uma fascinante, dolorosa e às vezes até miserável barra. Mas valeu e vale a pena. Eu, pessoalmente, carioca, aquariana, carnavalesca (afinal, meu primeiro aniversário foi num dia de carnaval), solteira (por convicção), eleitora (quando pode), analisada, debochada, leal, amoral e pequeno-burguesa, e apesar disso não digo livre, mas independente. E otimista. Nos gostares sou, assim, bem eclética. Nos não gostares não guento mesmo é com mentira, pseudo-serieda-*

des, burocracias, autoridades e batata-baroa (aqui conhecida como mandioquinha-salsa). Pra mim, a Lição de Anatomia tem funcionado na medida em que propõe uma volta à verdade, à pureza nas relações com as pessoas e cada um consigo mesmo. Que mais? Não sei. Só vendo... e agora que? Al trabajo!

Um texto do jornal Diário da Noite, publicado no dia 10 de outubro de 1975, dizia: *Depois de ter sido assistido por alguns convidados especiais, hoje, às 21hs, o espetáculo Lição de Anatomia será oficialmente entregue ao público no Auditório Augusta. A peça é de autoria de Carlos Mathus, preparação de atores de Ariel Bianco, produção de Luís Sérgio Person e Glauco Mirko Laurelli e no elenco estão: Cacilda Lanuza, Geraldo Del Rey, Herson Capri, Betty Caruso, Imara Reis, Carlos Eduardo [Kadu Moliterno] e Raymundo Mattos. (...). A casa de espetáculo da Rua Augusta, mais uma vez, foi totalmente modificada para receber a nova atração. Desta vez, o local, muito adaptável por sinal, foi transformado numa espécie de arena. O espetáculo, por certo, dará muito o que falar em São Paulo, já que, embora se tenham realizado algumas experiências semelhantes com o Grupo Oficina, Mathus e Ariel há dez anos começaram a pesquisar o treinamento sensorial. E começaram a*

aplicar esses conhecimentos no teatro. Dizem que não conhecem – nunca viram – o Living Theater e nem tampouco ouviram falar do chamado teatro sensorial, que vem sendo realizado nos Estados Unidos. Suas experiências, sua nova técnica – fazem questão de frisar – e a técnica argentina são muito próprias (...).

Capítulo XXIX

Imara Rainha

Se essa rua, se essa rua fosse minha, eu mandava, eu mandava ladrilhar. Era essa a canção que Imara cantava à capela, no Teatro Augusta, ao final dos anos 1970, com um foco de luz em seu belo rosto, tendo a plateia a seus pés, emocionada pelo quadro vivo que emanava singeleza e força. Foi assim que conheci Imara. Talento e formosura. Apaixonante e inspiradora.

Eu dava aulas de teatro, trabalhava no IDART (Departamento de Informação e Documentação Artística) como pesquisadora teatral e, como tal, tinha de documentar tudo o que estava acontecendo na cena teatral da cidade, inclusive entrevistando os melhores atores da temporada. Escolhi Imara!

Nós duas num final de tarde, no teatro, conversamos. Ela falava de tudo e mais um pouco e eu ficava extasiada. A entrevista está lá, gravada, documentando uma parte desse talento que me fez chorar em *Lição de Anatomia*. A partir daí nos tornamos amigas.

Imara sempre foi bicho de cinema. Tem aquele *time* de atriz de tela grande e uma inteligência



Com a amiga Claudia Alencar, década de 1980

que só vi em raríssimas mulheres. Culta e informada, sabia todas as lentes, como era enquadrada, a luz que lhe caia nos olhos de esmeraldas adiamantados, o subtexto, o pensamento da personagem e, como resultado, víamos técnica e paixão casados. Os inúmeros filmes que fez estão aí para serem degustados.

Vivíamos, naquela época, sempre na corda bamba do querer fazer o melhor e ganhar o melhor, o que nem sempre acontecia: tínhamos o ideal de fazer arte e, se ganhar dinheiro acompanhasse, nada mal.

Além da arte, tínhamos em comum a pós-graduação que fazíamos em teatro, ambas na USP, embora em turmas diferentes. Coisa rara para os atores de então, mas eu nunca cheguei a terminar a tese. Ela também não.

223

Depois Imara enveredou para o teatro e a TV, sempre com sua inteligência questionadora, ponto forte de sua personalidade. Sei que essa época não estava preparada para sua grande qualidade. Imara sempre foi mulher de vanguarda. Amiga de Mauro Salles, que lhe rendia honras de primeira dama do cinema, e sempre generosa, me apresentou aquele que seria meu amigo e mentor intelectual.

Certo dia no Rio, na década de 1990, Imara me fala de sua amiga, a diretora canadense Pol Pelletier, inventora de um método de teatro que casava Stanislavski com Osho, mestre da meditação. Meu Deus, é a minha cara! Quero conhecer, quero fazer! E Imara me dá mais um de seus talentos: o de saber *linkar* pessoas que farão juntas uma bela criação. Produzi um *workshop* com Pol aqui no Rio, chamei mais de 130 atores, mas só 15 fizeram. Não satisfeita com isso, convoquei Mayara de Castro, minha empresária na época, que entrou em contato com o Sesc, e Pol deu uma famosa oficina de uma semana em São Paulo, em que estiveram mais de 50 atores, entre eles Irene Ravache (que achou muito forte o método, por causa das meditações ativas do Osho), Regina Braga (que adorou, pois era adepta do Osho), e outros grandes talentos. Consegui produzir e fazer a oficina de Pol Pelettier, que foi um movimentar das águas teatrais paulistas, graças à Imara e sua visão de lince.

O que me fascina nessa minha amiga é a sua liberdade em ser livre, em ser digital, em ter ainda coragem para navegar por mares bravios, com ética e competência raras.

E quando foi para a Argentina ser a megera em *Chiquititas*? Sua fama soçobrava em nós e lá estava Imara de novo no pico do sucesso com uma vilã perfeita. E o que eu mais gostava era vê-la assim, feliz, encantada, enamorada de sua



ESTA FOTO É UMA CORTESIA DA FAMIGLIA MANCINI

Com Pol Pelletier, atriz e diretora, fundadora da École Sauvage, em Montreal, Canadá

profissão. Tão bom ver o artista no palco exercendo sua função na terra! É nessas horas que a gente vê o sentido da vida.

Mulher de cinema, de teatro e de TV, adepta do método físico de interpretação, que sempre quis aprender, que ela me explicava um dia aqui, outro ali, mas nunca tive ocasião de mergulhar nessa sua paixão. Deveria ter criado um *workshop* com ela. Ai, que falta de atenção, meu Deus! Mas ainda temos tempo para aprender com ela.

226 Imara é a amiga que dormia em casa, que vinha nas minhas festas de *réveillon* no Rio para matar as saudades da família, dos amigos, nos alegrar com sua boniteza, sua mente brilhante, sempre argumentando, questionando o já aceito, o banal, o mais fácil, ensinando a pensar do outro lado do espelho.

Sua biblioteca é famosa entre o meio teatral. Grande, preciosa, organizada por uma bibliotecária mágica que adentrou a sala e catalogou todas aquelas raridades. Imara, raridade de se ver como atriz e de se ter como amiga.

Obrigada aos Deuses do teatro que enviaram essa preciosidade de atriz. E obrigada aos Deuses da vida que me deram uma grande amiga.

Claudia Alencar

Atriz, poeta e artista plástica

Capítulo XXX

Pier e Pirandello

Quanto maior o côncavo, maior o convexo, e vice-versa. O Pier de Ipanema surgiu por acaso como território livre e propiciou um lugar de encontro e de um outro tipo de contestação para aquela caretice totalitária que foi a ditadura. E o Pirandello, um certo tempo depois, surge intencionalmente em São Paulo como um espaço livre e libertário que o Wladimir e o Maschio deram de presente para a cidade.

Essa história de ficar mexendo com a memória é muito avassaladora, você lembra uma coisa aqui outra ali, muitas se esquece e depois várias coisas emergem, mexem com tua cabeça e você começa a ter *insights*, caso se possa dizer isso, daquilo o que você já viveu. Ou então, as pessoas dão referências sobre você que acabam desencadeando outras recordações, como nesse depoimento da Claudia.

Por exemplo: houve uma época em São Paulo na qual uma pessoa – um homem, se supunha – mandava bilhetes para as atrizes em cartaz na cidade. E era conhecido como o *homem do sapato*. Várias atrizes importantes receberam esse bilhete. Ele recortava as imagens dos sapatos de

propagandas de jornal, fazia uma colagem e mandava cheio de frases, digamos, indecorosas.

Num belo dia, durante a temporada de *Lição de Anatomia*, eu recebi. Acho até que guardei, porque lembro de sentir claramente a sensação de agora fazer parte da classe artística paulista, já que isso era praticamente uma validação. Muito engraçado. Receber aqueles bilhetes pornô-eróticos era um reconhecimento. Nunca ninguém descobriu quem era o sujeito. E depois de uns tempos, também, parou de acontecer e não se falou mais no assunto.

228

Depois que eu saí da *Lição de Anatomia*, fui chamada para fazer uma substituição no Rio, que acabou não acontecendo e, em seguida, entrei em um espetáculo chamado *Se Chovesse, Vocês Estragavam Todos*, da Tânia Pacheco e do Clóvis Levi, em 1977. O texto era na linha do teatro do absurdo e falava, de uma certa forma, desse momento de ditadura que a gente estava vivendo. A peça evidenciava como um determinado estado de força enfraquece o indivíduo na sua relação com o coletivo, vai isolando essa pessoa. Havia uma banda em cena, o Conjunto Maria Déia, na qual tocava o Ronaldo Florentino, que tinha sido do Laboratório, e quem fazia comigo era o Cecil Thiré. Eu era a professora que representava o Estado, justamente nessa associação com a



Se Chovesse, Vocês Estragavam Todos, com Cecil Thiré, 1977



*Ensaio de Se Chovesse Vocês Estragavam Todos,
com Cécil Thiré, 1977*

ditadura. Nesta época, o regime estava tomando uma forma sutil, insinuante, melíflua de querer parecer que era uma coisa, e era outra. O bom Brasil camuflando toda aquela tragédia. E a peça colocava isso em evidência. Como as palavras de ordem do Estado vão moldando as pessoas, de modo que estas fiquem sem personalidade, sem voz.

Yan Michalski escreveu no dia 1º de novembro de 1977, para o Caderno B do Jornal do Brasil, uma crítica verdadeiramente analítica que, dentre outras coisas, cita o seguinte: (...) *Imara Reis, ajudada por trajes – sobretudo o primeiro – que muito a favorecem, revela não só uma presença forte e sedutora, mas também uma boa dose de malícia, da qual o espetáculo, em seu conjunto, não é bastante provido. A música do Conjunto Maria Déia é agradável e espirituosa, mas nem sempre consegue tornar-se um elemento dramaticamente atuante. Nos momentos finais, impulsionada por lindos slides de Eichbauer, a realização consegue engrenar uma marcha acentuadamente ascendente, e encontra o calor que até então lhe faltava. De qualquer modo, apesar das suas eventuais ingenuidades e esquematismos, Se chovesse... procura ao menos, com honestidade e empenho, discutir assuntos importantes, que nos dizem respeito de perto.*

Já isto coloca o seu discurso numa categoria que poucos cartazes do momento ousam alcançar.

Pequeno Esquete de Clovis Levi

Cena 1

Peça – *Se Chovesse, Vocês Estragavam Todos*, de minha autoria e de Tânia Pacheco.

Teatro – Nacional de Comédia (Glauce Rocha), no Rio de Janeiro.

Elenco – Imara Reis (Professora) e Cecil Thiré (Aluno).

232

Cena 2

Peça – a mesma.

Teatro – Arena/Opinião, no Rio de Janeiro.

Elenco – Priscila Camargo (Professora) e Tião D'Ávila (Aluno).

Dia da estreia.

A plateia lotada e, sentada no desconforto daquelas antigas cadeiras duras de cinema, a atriz Imara Reis. O espetáculo começa. Logo na primeira cena, Priscila Camargo, estreando no papel, tem um branco. Ágil, Priscila aponta

Imara e diz: *E agora, como temos aqui a antiga professora, ela vai continuar a aula.*

Fantástico momento de teatro – o que importa é que o público nunca sabe se o que acontece faz ou não parte da peça. O que importa é que o espetáculo não pare. Imara percebe que toda a plateia coloca os olhos nela. Momento de suspense. O espectador, mobilizado, acha que o espetáculo é assim mesmo e, ao ver o silêncio da Imara, deve ter pensado – e agora, como é que continua, o que é que elas vão aprontar? Aquilo que, para as duas atrizes, era um momento de tensão (negativa) era, para o público, uma tensão positiva. Imara rapidamente inventa uma réplica, Priscila agarra a deixa, improvisa mais um pouco e dá sequência.

Esse foi um momento memorável na minha relação profissional com Imara. Humor. Ansiedade. Plateia na mão. Inesquecível.

Cena 3

Depois de dois ou três meses de ensaio, tínhamos feito uma bela temporada no Teatro Nacional de Comédia, mas Imara e Cecil, com outros compromissos, não poderiam seguir para um novo teatro. Lembro que no último dia da temporada no TNC, nas despedidas, ela me abraçou, me beijou e disse algo parecido com o que vem abaixo. Ela usou, naquele instante, um certo ar professoral que surge na Imara em algumas ocasiões.

– Olha, menino. Você tem jeito para essa coisa de direção. Mas, se quiser mesmo ir avante nessa carreira, acho que a gente podia ter uma boa conversa, porque algumas coisas você ainda tem de perceber.

Lembro ter dito que sim, que estava interessado em conversar – conversa que nunca se realizou. Pena. Eu poderia ter aprendido mais alguma coisa com a inteligência dela e com o olhar lúcido com que Imara via/vê os acontecimentos.

Cena 4

234 Passei anos sem ver Imara. Fui para São Paulo escrever novela para a TV Bandeirantes; Imara fazia novela na Tupi. Uma noite nos encontramos e, após muitos beijos e muitos abraços, descobrimos que estávamos, os dois, em busca de um apartamento para alugar. Acertamos que moraríamos juntos.

Neste apartamento, ali na Paulista, vejo um dia uma tese de mestrado sobre a Nélide Piñon. Sempre fui um admirador do estilo da Nélide. Peguei no texto, Imara disse que a tese tinha sido escrita por uma amiga; e que a amiga e eu tínhamos tudo a ver. Pedi o telefone. A autora da tese – Eliana Bueno – morava no Rio de Janeiro e era noiva. Imara obteve mais um sucesso, desta vez como *matchmaker* – um noivado terminou, um namoro começou.

Cena 5

Hair, do Milos Forman. Imara discorre brilhantemente para mim , durante uns quinze minutos, sobre a cena final do filme – significados e simbologias daquela enorme boca negra do avião engolindo os soldados. O fulgor intelectual de Imara estava todo ali.

Epílogo

Há anos que estou aqui na Europa e meses atrás nos reencontramos – Imara, Eliana e eu – através do *Facebook*.

Tenho de agradecer ao *Feici* pela oportunidade de estar aqui escrevendo sobre essa grande mulher. Como imaginei que os outros depoimentos fossem falar dela como excelente atriz, achei que poderia ser mais interessante relembrar pequenos e ricos episódios. Ricos, para mim, é claro.

Como dizem aqui em Portugal, mil milhões de beijos, Imara.

Clovis Levi

Dramaturgo, diretor, professor

Capítulo XXXI

A Minha Festa *Paraíso na Terra*

O que houve foi que eu entrei no elenco do *Se Chovesse...* já com hora marcada para sair. Combinamos desde o início que eu só ficaria alguns meses, pois estava acertada a viagem que eu faria à Europa com o Roberto Lage, com quem eu estava casada nessa época.

Era minha primeira viagem à Europa, eu queria muito fazer um bota-fora, e pedi ajuda ao meu amigo João Miguel Braune. Ele morava numa casa (um castelo) do século 18, ao lado do Outeiro da Glória, que era linda e perfeita para um bota-fora esperançoso. Fomos os dois perguntar ao pai dele, seu Braune, e à mãe, xará da minha, Dona Belinha, se seria possível fazermos a despedida lá. *Para quantas pessoas?*, perguntou o seu Braune. Meus amigos íntimos, respondi, umas 50. Meu conceito de intimidade nessa época como se percebe era bem elástico. Tudo bem, ele disse, desde que ninguém tome banho sem roupa na minha piscina (parece que havia antecedentes). Avisei pra todo mundo levar roupa de banho. Só que no dia da festa apareceram muito mais do que cem pessoas. Lá pelas tantas, vejo os donos da casa enrolando um tapete persa enorme para

as pessoas poderem dançar com mais conforto. E eu rezando para tudo dar certo. E deu. Perante aquele espaço lindo e majestoso as pessoas foram absolutamente civilizadas e respeitosas. Embarquei tranquila, confiante, sabia que minha viagem seria, como foi, maravilhosa. Muita gente até hoje se lembra dessa festa.

238

Dia 13 de janeiro de 1978, eu viajei para Paris, com o intuito de ficar na Europa por uns tempos. Era uma coisa que se fazia na época. Viajar era bem mais barato e as pessoas iam para se reciclar, saber o que estava acontecendo em termos de teatro por lá, aprender novas técnicas, ter contato com outras visões. Além disso, fui para participar do VI Congresso de Teatro para Infância e Juventude (Associação Internacional de Teatro para Infância e Juventude), que aconteceu em Madri. Lá encontramos o professor e crítico de teatro Clovis Garcia e o ator Caíque Ferreira. Vimos muito teatro e foi tudo muito intenso. O Roberto falava inglês, eu francês e ainda por cima pudemos reencontrar muita gente que estava exilada. Assim, se reciclava informação nessa época, porque no Brasil era como se houvesse um muro ao redor. Muita falta de ar, tanto pessoal e política, quanto cultural. Os filmes de fora levavam quatro ou cinco anos para chegarem aqui.

Ficamos seis meses na Europa e essa experiência foi fundamental na minha vida, sobretudo por conta de um episódio específico. Certa vez o Lage teve de viajar para a Grécia e eu tive de ficar em Paris. Foi quando me surgiu o convite para fazer um curta-metragem. Antes disso eu já havia feito um longa com o Alberto Salvá, mas foi uma participação pequena. Então, esse foi o primeiro trabalho que eu protagonizei. Era *Silvia*, da Helena Martinho da Rocha. Fala de uma jovem bolsista, estudante de psicologia, que trabalha em Paris, na casa de uma francesa, para poder complementar sua renda. Muitas garotas de classe média que vão para fora estudar trabalham numa casa fazendo faxina e, com isso, descolam uma grana. O curta girava muito em torno da minha personagem. Eu era bastante presente porque, afinal, fazia a própria Silvia que, por sua vez, sofria muito os conflitos culturais de estar num lugar que não era o seu. Era uma pessoa que estava naquele momento muito carente, tendo de lidar com a frieza daquela intelectual francesa para quem ela trabalhava.

239

Durante as filmagens, aconteceram coisas muito importantes para mim. A primeira foi a seguinte: eu estava num determinado dia fazendo uma sequência de plano fechado, com a câmera muito apertada, e num estágio de conhecimento que



Silvia, diretora Helena Martinho da Rocha, Maria Grillo, Dominique Belet entre outros



Silvia, com Helena Martinho da Rocha, 1978



Em Silvia, 1978, Paris

me punha muito na representação, quer dizer, na máscara. Os sentimentos não vinham de algo interior, eram representados e, para isso, eu mexia muito o rosto. Até que a Helena comentou isso com a assistente, Maria Grillo, e esta veio conversar comigo. Ela não falou de uma maneira mais técnica ou algo assim. Falou literalmente com essas palavras: *Olha, você está mexendo muito o rosto, tenta relaxar*. Eu perguntei: Mas, não faço nada, tipo a Mônica Vitti nos filmes do Antonioni? Ela respondeu: *Exatamente, não faz nada!* Foi então que me coloquei num estado de vazio, para que o rosto não ficasse mais com tanta contração, e quando eu me despojei da máscara da representação, entrei verdadeiramente em cena e vivi esse momento em que tudo acontece. Você não faz acontecer. A coisa flui. Isso é entrar na famosa *circunstância proposta*, saber o que a cena está dizendo. Você se encontra vivenciando aquilo a partir desse estado de vazio. Você não está antes e nem depois. Não existe esse estado de ansiedade, você não fica pensando no que você vai fazer ou dizer no momento seguinte. As coisas vão acontecendo conforme a cena vai transcorrendo. Foi então que eu senti com a maior concretude esse fenômeno que às vezes eu sentia no teatro e que é extremamente prazeroso. Você é o condutor, alguma coisa está acontecendo *por você*, através de você.

Foi uma revelação, e isso é lindo demais. À medida em que desconstruí uma tensão ansiosa e fiquei serena como atriz, esperando a motivação vir na hora certa, simplesmente tudo aconteceu. Por conta desse estado de vazio, que é quase meditativo. Ao término da filmagem, a consciência de estar vivendo um fenômeno traz a plenitude, que é indescritível, e, em seguida, o desejo de que tudo isso se repetisse sempre. Só que antes eu não sabia como! Foi a partir daí que comecei a desenvolver uma sistematização nesse sentido. Como reproduzir essa disponibilidade total para que as coisas voltassem a acontecer com aquela exatidão, com aquela minúcia de detalhes? Como tornar isso uma ferramenta, acessível sempre que eu precisasse novamente? Foi tudo muito forte! Até porque eu, por ignorância mesmo, sempre tive muita espontaneidade para atuar, e essa personagem, a *Silvia*, era muito diferente de mim. Por isso, no início eu estava me protegendo com a representação, inconscientemente.

Outra coisa foi minha descoberta do poder que pode ter um maquiador. Quem fez minha maquiagem em *Silvia* foi o grande Ronaldo de Abreu e, por incrível que pareça, apenas com uma técnica de claros e escuros, ele reconstruiu meu rosto, de um modo clássico. Fiquei muito

bela no filme a partir dessa intervenção dele, que ia corrigindo os defeitos que eu possuía de uma maneira super sutil. Era impressionante a paleta de cores que ele usava para fazer as bases. Havia umas cinquenta cores diferentes, várias gradações, e ele usava, senão todas, quase todas. Era um verdadeiro artista.

Quando estive na casa dele para fazer o estudo dessa maquiagem, ficamos umas três horas conversando. Ele me mostrou sua bela casa em Paris e, apesar de eu adorar uma prosa, lá pelas tantas achei que aquilo estava rendendo muito e perguntei se ele não ia me maquiagem. Ele respondeu: *Mas nós já estamos trabalhando há horas. Eu estou conhecendo o seu rosto.* Ou seja, todo aquele frege, cafezinho aqui, conversinha dali, era uma maneira de ele mapear todas as minhas possibilidades fisionômicas, de luz, de enquadramento, da minha forma de falar, o que ele deveria corrigir ou acentuar. Até que fez a maquiagem. Não preciso nem dizer que quando saí da casa dele e fui pegar o metrô, me senti a mulher mais linda do mundo, porque todo mundo na rua olhava para mim. Fiquei bela, mas não no sentido da vaidade. Ele imprimiu correções nos lugares certos de modo a revelar um rosto que eu não sabia que tinha. Isso ajudou muito na hora de me despir

da máscara, e entrar no estado de vazio, porque simplesmente acreditei na máscara que ele já tinha feito para mim. Confiei, e aquilo se tornou minha segunda natureza.

246

Essa filmagem aconteceu por volta de abril de 1978. Em 14 de julho, justo no dia da famosa festa da Revolução Francesa, eu embarquei de volta para o Brasil. Não consegui ficar mais um dia para acompanhar os festejos, porque minha passagem já estava marcada e não deu para mudar. Na verdade, nem me ocorreu também a possibilidade de fazer carreira como atriz na Europa ou algo parecido. Eu queria continuar no meu país. Só que no início esse retorno foi um caos. Voltar para o Brasil da ditadura, em que toda a liberdade que eu tinha vivido na Europa tinha ido para o espaço, se tornou uma tarefa muito difícil. Como se eu voltasse para um lugar cercado. Para essa pouca possibilidade de saber o que estava acontecendo no resto do planeta. Cada livro, cada disco, para entrar no País, era um rolo. Tudo era interditado, tudo era proibido. Podíamos estar num início de abertura, mas nada muito significativo.

Minha dificuldade de adaptação teve a ver também com a arquitetura da cidade. Na Europa as construções são feitas, digamos, proporcionais à escala do ser humano. Existe uma ergonomia, en-

tão primeiro vem o homem, depois a árvore e aí o prédio. Não havia esses prédios monumentais de São Paulo, essa ausência de preocupação com a escala. E a primeira sensação que tive quando voltei, foi a de que os prédios caíam sobre mim. No Rio, então, onde as ruas são ainda mais estreitas, isso piorou! Aquilo vai se afinando, era realmente muito opressivo. Sinceramente achei que tava doida. Só depois é que fui saber que esse era um fenômeno normal. Estar num lugar onde essa proporção ergonômica existe, faz com que você tenha uma sensação de conforto e acolhimento que os centros dos megaprédios não te proporcionam.

247

Nesse período que passei fora, aproveitei para aprofundar minha pesquisa da pós-graduação. Tirei licença de um semestre, e agora eu retornaria, porque minha ideia sempre foi retomar o curso. Só que nesse retorno me bateu uma depressão terrível, uma tristeza de voltar para a ditadura, algo impressionante. Eu tinha muito medo do exílio, e ao mesmo tempo sentia um exílio interno enorme pela falta de interlocução com tudo, ou seja, foi um período complicado por vários motivos. Só que mal eu havia chegado ao Brasil, já surgiu um convite inusitado, e eu simplesmente voltei para a Europa por mais dois meses, logo em seguida.

Estava acontecendo, na Áustria, o Festival de Outono de Graz, que era uma cidade absolutamente desconhecida para mim. Depois de todos os trâmites burocráticos envolvendo também questões financeiras e problemas com a língua no aeroporto, para complicar, estreei novamente o espetáculo *Lição de Anatomia*, no qual o elenco era dividido entre brasileiros e argentinos que já haviam feito a peça em seus respectivos países (sendo que, representando o Brasil, estávamos, a Stella Freitas, o Oswaldo Barreto e eu). Não só não houve problema com o idioma, já que a peça não dependia da expressão verbal para se comunicar, como a plateia de Graz foi a mais intensa que eu tive em toda a minha história com o *Lição de Anatomia*. A gente fazia contato físico com o público, e as pessoas choravam e nos abraçavam tanto que eu achei que sairia dali com o pescoço quebrado. Os conflitos expostos em cada cena eram muito evidentes e tratavam de questões extremamente universais. Então, não dependíamos em nada da língua ou da cultura em que estivéssemos inseridos para saber que a peça atingiria qualquer plateia, ainda que con-tracenássemos cada um no seu idioma.



No outono, Festival de Graz, 1978



*Fotos do programa da peça Vejo um Vulto na Janela,
Me Acudam que Eu Sou Donzela, 1979*

Capítulo XXXII

Alguns Palcos...

O ano de 1978, durante o Festival de Graz, foi especificamente um período em que entrei em contato com muitas formas diferentes do fazer teatral. Tanto no que diz respeito aos meus trabalhos propriamente ditos, quanto no que se refere aos espetáculos aos quais eu tive acesso como plateia. Ali eu tive revelações fundamentais de coisas que você muitas vezes só lê, mas que quando testemunha na prática, ou mesmo vivencia, percebe que faz toda a diferença. Até brinco dizendo que é tudo igual e tudo diferente, porque lendo um livro, um artigo, uma entrevista, claro que você entende uma série de coisas. Acontece que vendo o fenômeno *in loco*, você identifica o que estava escrito de outra forma, constatando níveis de detalhamento e percepção que jamais teria em outra circunstância.

Inúmeros foram os exemplos de experiências nesse sentido que eu vivi, mas o que eles tinham em comum era a percepção de como um artista de palco deveria possuir elementos técnicos para entrar e sair de um personagem, ou passar de uma personagem para outra. Algo que já acontecia no teatro de pastoril; que tinha a ver com o

distanciamento do Brecht; que tinha a ver com o teatro de Bali, a que eu pude assistir no festival; que estava presente em alguns espetáculos teatrais e musicais aos quais eu tive acesso; e que se relacionava intimamente com as descobertas que eu fiz ao longo das filmagens de *Silvia*, em Paris. Ou seja, comecei a fazer as conexões, lógico! E criar uma rede de informações interligadas, que me ajudassem a desenvolverem uma linha coesa de pensamento.

252

Esse ano me marcou demais nesse sentido e me levou à questão: qual é o meio de se chegar a isso sempre? Qual a técnica de se reproduzir esse resultado sem a necessidade da demorada preparação psicológica que se costumava usar normalmente em casos assim? Até porque eu sempre tive dificuldade de obter bons resultados com o fenômeno específico da concentração. Na realidade a concentração me atrapalha. Havia todo um culto à concentração. As pessoas chegavam cinco horas antes no teatro, iam se preparando, entrando na personagem. Se eu fizer isso, durmo o espetáculo inteiro, porque não tenho essa capacidade de ficar tanto tempo focada numa coisa. Além do mais, para mim, concentrar é o mesmo que concentrar-se, o que não bom. O bom é um estado de esvaziamento. É ir deixando para fora o que é de fora para

conseguir ficar à disposição da cena. Claro que nunca se esvazia completamente, mas esse é um norte a ser perseguido. E não se encher de sentimentos, se imbuir de intenções e reflexões. Até porque o que você tem de saber da personagem, já está estudado antes. Já foi assimilado. A cena é o momento de relaxar e deixar tudo fluir. Não vai ser essa concentração no momento que vai fazer a diferença. Ou seja, o gol rola porque as circunstâncias se tornaram favoráveis para que ele acontecesse a partir do treinamento que já foi feito antes. Mas, na hora, o jogo tem de acontecer livremente.

Até que no ano seguinte, em 1979, pintou o espetáculo *Vejo um Vulto na Janela, me Acudam que Eu Sou Donzela*, da Leilah Assumpção, com direção do Emílio di Biasi. O elenco era enorme e maravilhoso, com Sônia Loureira, Christina Santos, Yolanda Cardoso (que foi uma grande amiga), Claudia Mello, Ruthinéa de Moraes – fundamental na minha vida até hoje, pelas coisas que lembro do meu convívio com ela, e Denise Del Vecchio. Foi nesse trabalho que conheci a Denise, com a qual eu montaria uma empresa, motivadas pelas necessidades impostas por questões trabalhistas. Então fomos sócias na Talento e Formosura Produções Artísticas, que inclusive produziu espetáculos importantes como *Feliz*



Vejo um Vulto na Janela... com Denise Del Vecchio, 1979



Com Ruthinéia de Moraes e Yolanda Cardoso, a cena em que tive o ataque de riso em Vejo um Vulto..., 1979



Como Reny em Vejo um Vulto..., com Yolanda Cardoso, 1979



Com Denise de Vecchio, Ruthinéia de Moraes, Cristina Santos e Cláudia Mello. Em Vejo um Vulto na Janela..., 1979



No camarim de Vejo um Vulto..., 1979



Ano Velho. Éramos em cinco inicialmente, e depois ficamos só eu e a Denise. A produção do *Vejo um Vulto na Janela...* foi do Odilon Wagner e da Valéria, mulher dele. A peça fala de algumas moças que moram num pensionato para jovens em São Paulo, no contexto do golpe militar brasileiro. Eu fazia uma personagem chamada Reni, extremamente reacionária, e eu Imara tinha uma grande implicância com ela, por motivos óbvios. Foi muito difícil trabalhá-la, porque desenvolvi uma resistência interna enorme diante de uma criatura que representava todos os valores nos quais eu não acreditava. O que eu tinha realmente era uma aversão.

258

Meu próximo trabalho em teatro foi em 1980, com uma peça da Maria Adelaide Amaral chamada *A Resistência*, com direção do Cecil Thiré. Nisso, eu já estava começando a intercalar a dupla palco e publicidade com televisão também, e o processo foi muito especial. Entrei para fazer uma substituição, como, aliás, é recorrente na minha vida. Só que fui para o Rio apenas dois dias antes, de modo que tive de estreiar cheia de colas em cena que, em teatro, nós chamamos de dalias. Só que dália de míope tem de ser escrita enorme, com aqueles pincéis atômicos. Não havia condições de eu aprender todo o texto em dois dias. Minha sorte foi que o elenco teve



A Resistência, 1980, com Maria Vasco, Cécil Thiré e Ariclê Peres; Amilton Monteiro, Edwin Luisi e Ginaldo de Souza



A Resistência, com Ariclê Peres e Edwin Luisi, 1980

muita paciência comigo, todos foram muito generosos. O Ginaldo de Souza, a Ariclê Perez, com quem eu pude a partir daí desenvolver uma grande amizade. Do contrário, eu teria dançado.

A trama se passava numa redação de jornal. Então, isso também facilitou minha vida no começo, afinal, eu podia muito bem espalhar o texto na minha mesa e andar com aquela papelada toda na mão, até que decorasse o espetáculo inteiro. O A4 que eu carregava poderia ser minha matéria. Desenvolvi toda uma série de marcas que me proporcionavam ir acompanhando o texto, e mais uma vez *salve Stanislavski!*, já que a ação física me ajudou. O fato de eu estar num ambiente em que o excesso de papéis era absolutamente coerente com a narrativa, me autorizava a pôr parte das falas na máquina de escrever, por exemplo, que, aliás, tinha a vantagem de não depender de luz elétrica. Assim, fui dividindo a peça pelo palco inteiro e consegui seguir em frente. Ficamos um tempo em cartaz no Rio e depois viemos para São Paulo, já em 1981. Aí sim, com a peça realmente ensaiada e o texto assimilado. O elenco, que contava também com Amilton Monteiro e Paulo Cesar Peréio, depois da temporada paulista, agora com Denise Del Vecchio, Walter Breda e Suzana Lakatos, começou a viajar por muitas cidades do



Como Bel, A Resistência, 1981



Como Bel, com Edwin Luisi, em A Resistência, 1981

Brasil, em palcos os mais diferentes, e isso gerou algumas situações hilárias.

A peça era toda intimista, psicológica. Um drama vivido dentro de uma redação de jornal. Imagina isso naquela boca de cena enorme do Teatro Castro Alves, em Salvador. E tínhamos de nos adaptar a imprevistos como esse, porque de repente nossos gestos precisavam ficar maiores, o volume das nossas vozes mais altos. Ou seja, mudava completamente o espetáculo a cada cidade onde estreássemos. No teatro de Ouro Preto, como em todos os teatros antigos, o palco tinha uma inclinação para frente. Não preciso dizer que as cadeiras da redação eram todas de rodinha e que o maior exercício interpretativo daquelas apresentações foi ficar segurando as cadeiras com os pés, para que elas não desabassem na ribalta ou na plateia durante o espetáculo. O cenário era todo segurado com as mãos e isso rendia altos ataques de riso durante as cenas.

Durante um monólogo que o Walter Breda fazia brilhantemente, eu diversas vezes saí da minha personagem em pleno palco e ficava deslumbrada assistindo, até que em Brasília, certa vez, eu puxei um aplauso de tão empolgada. E o Ginaldo vinha me dizer que eu estava assistindo a peça de Imara. Não tinha jeito, eu achava aquilo muito bacana e esquecia um pouco minha

personagem lá no canto dela. Agora isso não era o pior, porque foi em *Vejo um Vulto na Janela* que eu tive um dos maiores ataques de riso de toda a minha carreira.

264

A Ruthinéa de Moraes vivia fazendo rifa para ajudar a associação das mães solteiras, os meninos abandonados de não sei onde, ou seja, sempre havia uma entidade de caridade para a qual ela estava provendo um fundo. Num belo dia, segundos antes de eu entrar em cena para meu monólogo, no *grand finale* do espetáculo, ela vira para mim com aquelas rifas de nome que tinha antigamente e diz assim: *Olha, só tem três! Miriam, Dulce e Raquel.* E eu na porta para entrar no palco. *Qual dos três você quer?* Eu respondi: *Ruthinéa, eu não posso pensar nisso agora, porque eu estou para entrar no meu monólogo.* Antes de eu terminar a palavra monólogo, percebi que a atriz que estava em cena ficou rendida, porque ela havia terminado o texto e eu já deveria ter entrado.

Na loucura de querer compensar minha demora, e ainda sendo míope, no escuro da coxia, fiz alguma bobagem e abri a porta de tal maneira que eu dei com a cara na tapadeira. A Ruthinéa não teve dúvida. Me pegou e me empurrou para dentro de cena. Eu entrei catando cavaco e tive um acesso de riso que eu não conseguia mais

falar o texto. A Yolanda Cardoso desesperada começou a dizer partes do meu texto para ver se me ajudava a retomar. Só que quanto mais ela falava, mais eu ria. Descontroladamente. Sacudia o corpo de tanto que eu gargalhava. Até que eu desisti. Sentei na cadeira e entreguei os pontos. Ri, ri, ri, ri. Não dava para parar. Foram uns quinze ou vinte minutos rindo. No dia seguinte, eu recebi um buquê de flores porque um rapaz do público ficou muito sensibilizado com o meu acesso de riso, o que me surpreendeu, porque lá em cima eu nem tive noção de como a plateia reagiu. Meu medo maior era fazer xixi em cena.

O produtor local de lá disse que não precisávamos nos preocupar com o cenário, que era uma redação de jornal. Bastava que lhe fosse enviada a planta baixa de tudo, e ele mesmo providenciaria o que fosse necessário. De fato providenciou, mas com um pequeno erro. Todas as mesas da redação eram construídas na escala de um cenário, ou seja, um pouco menores. Nossas máquinas de escrever também não eram profissionais, eram pequenas, para que da plateia os atores não ficassem cobertos uns pelas máquinas dos outros. Chegamos para ensaiar e as mesas eram enormes! As máquinas eram altíssimas. Ou seja, quando alguém sentava, você não podia mais contracenar com essa pessoa,

porque as máquinas tapavam o elenco inteiro. Detalhe: as cadeiras também eram mais baixas.

Tudo começou na primeira cena! Eu era a segunda que entrava. Quando sentei e vi que não enxergava ninguém, já comecei a rir. Quando entrou a Denise Del Vecchio – que estava substituindo a Ariclê – e desapareceu atrás da máquina, aí tudo desandou. Cada ator que entrava em cena e via aquilo, tinha ataque de riso. Era totalmente atípico, e o elenco inteiro começou a rir. A peça foi feita inteira aos trancos. Até o Walter Breda, que tinha certo domínio sobre essas questões, virava e mexia abaixava a cabeça e ria em cima da máquina.

266

Não satisfeito com o resultado que ele havia obtido, o produtor, que ficou também de providenciar um bolo para a cena final – uma cena tristíssima, em que todos cantavam parabéns a você em prantos ao único colega que ia ser demitido – mandou fazer um bolo enorme, altíssimo, com um glacê pintado de um azulão, que não tinha nenhum princípio de realidade. Em cima havia ainda umas letras de isopor, formando *feliz aniverssário* com dois esses, e o pior de tudo foi que a secretária da redação que tinha de entrar com *aquela bolo* em cena era interpretada pela Suzana Lakatos, que tem um metro e cinquenta e três e meio!

Quando ela entrou com aquele bolo, só dava para ver as pernas da Suzana! O bolo a cobria inteirinha. E aí eu desabei. Foi uma verdadeira tragédia, porque eu fingia que estava chorando, de tanto que eu sacudia. Só que não tive como segurar e me urinei inteirinha. As botas que eu usava ficaram encharcadas. Minha sorte é que eu estava de saia. Aí relaxei. Liberei tudo. Na hora de agradecer, a bota fazia até barulho. Fechou a cortina, fomos para o camarim, e eu não conseguia parar de rir. Sabe esses ataques de bobeira que dá na gente. Foi a situação mais louca que eu já vivi na minha carreira.

Descobri com essa peça que eu adoro viajar a trabalho. Isso tem tudo a ver com aquela criança que, vendo o *mambembe* no Copacabana, se apaixonou. E aí eu viajava com uma perspectiva para a qual o Oswaldo Barreto me abriu os olhos. A de que, em cada lugar que eu conhecesse, pudesse entrar em contato com a cultura local, aprender sobre o contexto histórico das cidades, pesquisar, e não chegar com a cara e a coragem sem nem saber direito onde eu estava aportando, como foi na Europa, onde muitas vezes eu desembarquei e fui direto para o guichê de turismo para ver onde eu ia me hospedar. Tudo de improvisado. A partir disso, eu comecei a viajar não apenas pensando em apresentar meu tra-

balho, mas como uma forma de me enriquecer, inclusive com relação aos tipos de cultura. Notar as diferenças entre cada povo, as nuances, os detalhes de cada sotaque, as prosódias. Todas as cidades têm seu conjunto de artistas plásticos, de cineastas e, afinal, a matéria-prima do ator é essa. Sair às ruas e estar sempre antenado para compor com riqueza seus personagens. As contradições de cada tipo, as possibilidades de antagonismo que existe para um determinado momento específico, no qual se deva até fugir do traço predominante daquele indivíduo, e assim por diante. Até porque um velhinho não se comporta sempre como um velhinho. Um adolescente pode ter reações e atitudes condizentes, por sua vez, com as de alguém mais velho. Ou seja, não se pode estereotipar; dentro de um padrão específico de comportamento, há as variações pertinentes a cada indivíduo.

Quando eu voltei dessa sequência de viagens com *A Resistência*, pintou o espetáculo *Aqui Entre Nós*, da Ester Góes, com direção de Iacov Hillel, com o qual eu nunca havia trabalhado. Esse homem dirige como quem está regendo uma orquestra. Ele vai explicando a cena para você já no clima que ele acha que ela tem de ter. Entrei na peça para substituir a Heloísa Millet. A Ester também fazia parte do elenco, além da

Ana Maria Dias. Era uma comédia maravilhosa em esquetes, que falava da situação da mulher. Cada esquete era trabalhado com uma linguagem teatral diferente e falava de assuntos variados dentro desse tema. A direção era ótima. O espetáculo foi muito bem sucedido e com ele a gente também viajou pelo interior de São Paulo.

Quando chegamos em Santa Fé do Sul, perto de Ilha Solteira, eu tive uma experiência inusitada. A cidade parecia um filme de faroeste. Nós nos apresentamos num galpão, onde havia uns bancos e a plateia era predominantemente masculina. Parecia que estávamos apresentando o espetáculo no Texas, porque eles usavam aquelas botas de *cowboy*, chapéu e tudo o que tinham direito. A gente ficou se perguntando o que estávamos fazendo ali com uma peça feminista! Era nítido que não haveria a menor correspondência com o público, e qual não foi nossa surpresa quando, depois da apresentação, houve um debate durante o qual, senão todos pelo menos alguns, começaram a fazer perguntas muito interessantes para nós.

Foi um susto ótimo, porque é muito bom mudar de ideia. É muito bom descobrir que preconceito realmente não tem nada a ver. Aqueles homens eram outros seres, diferentes dos que a gente tinha imaginado dentro da nossa visão precon-

ceituosa. Eles ficaram para conversar conosco, interessados na questão da mulher, dizendo coisas relevantes. Foi maravilhoso, porque não contávamos com essa reação. Eles aplaudiram muito, adoraram a peça e ainda ficaram para debater os assuntos levantados. Foi como se para mim tivesse se aberto uma porta de percepção com relação ao público. Nunca subestimar! Se é sincera a postura do ator dentro da crença naquilo o que está sendo feito, essa coerência e esse rigor chegam do outro lado e colaboram de alguma maneira, sim! Atingem a cabeça das pessoas. Essa foi uma revelação enorme para mim que acreditava nisso em tese. Mas vivenciar é completamente diferente, porque é concreto.

270

Na Revista Isto É, de 25 de março de 1981, o querido Alberto Guzik escreveu: (...) *Não se trata de obra-prima. Não é espetáculo que chegou para mudar a face do teatro nacional. Tampouco veio fazer tremer nas bases a sociedade dos machões. Aqui entre nós, felizmente fala de mulheres com humor, descontração. Nem por isso deixa de ser uma reflexão consequente. Evitando a caricatura, embora empregue quase sempre situações farsescas, a peça escrita pela atriz Ester Góes ganha um brilho particular. Ela se insere, tanto a nível nacional quanto internacional, num quadro em que o discurso feminino é relevante,*

sim, mas no geral desprovido de humor. (...). É hilariante a cena em que a mulher da peça, descansada e tornada atriz, vai a uma cabeleireira de bairro. Mas é tocante o momento em que a atriz expõe sua fragilidade, sua vulnerabilidade, numa conversa franca com outras atrizes. O espetáculo conta com uma direção precisa, delicada e dinâmica de Iacov Hillel. Num espaço despojado, com cenário reduzido ao essencial, figurinos inventivos, luz da maior adequação, Iacov movimentou as três excelentes atrizes do elenco com rapidez. O ritmo resultante da harmonia entre a direção e as interpretações é delicioso por ser ágil. Essa montagem é daquelas que de raro em raro aparecem no teatro brasileiro. Não lhe falta uma palavra, não há um gesto de excesso. Todos os responsáveis aviaram perfeitamente a receita. O espectador sairá do teatro com seu universo de informações sobre a mulher consideravelmente enriquecido. E terá rido gostosamente durante noventa minutos.

271

Em 1982, veio a experiência da peça *Othello*, de Shakespeare. Nessa época eu ainda não tinha nenhum instrumental para chorar em cena. Durante algum tempo, funcionou a memória emotiva do Bambi, mas depois disso você tem de ficar matando a família inteira, e isso não é legal. Na *Resistência*, a minha personagem cho-

rava muito e, cá entre nós, o que eu mais gosto de fazer é comédia! Tenho essa capacidade de ver o lado cômico, jocoso, patético das coisas. Então rola uma certa compulsão pela comédia em tudo o que faço. Eu já tinha feito mocinhas na televisão que só choravam. Claro, porque mocinha só se ferra, vamos combinar?

Quando fui convidada para o *Othello*, pelo Juca de Oliveira, eu perguntei: *A personagem chora?* Eu tinha prometido a mim mesma que não ia mais chorar, porque sofria muito para conseguir, e permanecia imbuída daquela sensação por muito tempo, era difícil sair daquele estado. Eu não tinha recurso nem repertório ainda para isso. Faltava essa tecnologia em mim. Ele me olhou com uma cara espantada, acho que não entendeu nada, mas respondeu que não havia cena de choro. Ele era coordenador geral do grupo, embora a direção fosse coletiva e no elenco estavam Ney Latorraca, Christiane Rando, Cacilda Lanuza, todos muito participativos, muito estudiosos.

É nesse momento que começa minha amizade com o Flávio Império. A visão que ele tinha do espetáculo como um todo, os toques que ele dava com relação a vários aspectos do texto, como usar a luz, a consciência do cenário. São coisas que a gente até sabe empiricamente, mas

que ele trazia por meio de uma leitura mais formalizada, como arquiteto que era. Fornecia para a gente essa noção pictórica do teatro. Ele era realmente muito culto. Tinha a visão de um grande humanista, parecia aqueles seres da Renascença. Ele era um artista que dominava com competência todo o processo, inclusive a questão do ator, de modo que ele colaborava muito conosco. Foi também em *Othello* que recebi dicas valiosas do técnico de iluminação sobre como usar a luz, e a partir daí tentar compreender melhor como eu estava sendo recortada para o público, já que, ao contrário do cinema, no palco você está sempre de corpo inteiro. Para mim, é menos orgânico do que a linguagem da decupagem, em que eu sempre tenho uma maior consciência de como está sendo captada minha imagem do outro lado.

273

No fim, não tive de chorar! Mas não porque não existisse de fato uma cena de choro, como o Juca me disse. Acabou que eu dei sorte, porque a cena em que o choro teria de acontecer foi cortada. Eu tenho um anjo da guarda profissional. O que não impediu que antes disso acontecer eu dissesse ao Juca que ele tinha mentido para mim. E fiquei esperando lá, até que o Ney Latorraca me deu uma bronca! Mas uma bronca tão grande! Ele não sabia do papo que eu tinha tido com o Juca

antes, então fiquei muito chateada. Mas, para o ensaio, isso pelo menos me ajudou a chorar, porque não foi memória emotiva, foi estímulo imediato, mesmo! Não tive de recorrer a nada do passado.

Nessa época, o Juca de Oliveira falava muito reverentemente do diretor Osmar Rodrigues Cruz, por quem tinha uma grande admiração. O *Othello* começou a viajar e eu saí do elenco para começar a gravar uma novela. Num belo dia, o Flávio me liga dizendo: *Olha, eu sei que você vai achar isso insólito, mas eu te indiquei para um trabalho no Sesi com o Osmar.* O Sesi para mim era uma instituição muito séria, muito conservadora, e, por mais elogiosas que fossem as referências do Juca sobre o Osmar, eu achava que era um diretor mais careta, de *teatrão*, que talvez não se acertasse comigo. Mesmo assim, o Flávio continuava argumentando: *O Osmar é o careta mais louco que eu conheço, e você é a louca mais careta. Vocês adoram pensar, veem no pensamento esse componente lúdico, por isso eu acho que essa união de vocês pode, sim, dar muito samba!* Então eu fui, com essa ideia na cabeça de que seria, afinal, uma oportunidade de eu aprender um monte de coisas. E realmente. Daí nasceu a peça *Senhora*, numa adaptação do Sérgio Viotti, e a parceria com

o Osmar foi fantástica. A isso se somou uma figurinista belga genial chamada Ninette van Vüchelen (1933), que compunha com a gente a concepção das roupas da personagem. Ela era ainda cenógrafa, veio para o Brasil na década de 1960 e trabalhou com Ademar Guerra, Antônio Abujamra, e outros.

Por causa da visão requintada dela, houve uma cena que foi muito marcante. Eu propunha umas loucuras, porque a minha personagem, Lídia Soares, fazia parte do núcleo cômico da peça. Graças a Deus! Num determinado momento, a Lídia trocava de roupa conversando com o *cupincha* dela, o Moreirinha, feito pelo Antonio Rowis, e como o elenco estava reduzido com relação ao texto original porque aquela era uma montagem *pocket*, não havia a personagem da mucama que me ajudaria a vestir aquele monte de roupa. Lancei a seguinte ideia para o Osmar. Como essas vestimentas de antigamente eram muito complicadas, com mil elementos, espartilho e tudo mais, porque não colocar na ação uma cena em que a Lídia se atrapalha toda para pôr a roupa sozinha, enquanto vai fazendo suas fofocas com relação à Senhora? O Osmar topou e isso resultou em uma cena muito engraçada, porque a Ninette fez um figurino que colaborava com essa marcação, ou seja, dificultava a

colocação da roupa de modo que o problema pudesse ser resolvido dentro do tempo da cena. Era totalmente *clownesco*. Ela fez toda uma engenharia na roupa para que aquela atrapalhação pudesse acontecer com a dinâmica que a cena requeria, sem que eu me atrapalhasse de fato.

276

Com *Senhora*, tivemos a experiência de trabalhar para *publicação* mesmo. Plateias que falavam mais do que o ator em cena. Porém acabou sendo positivo para nós, porque tivemos de encontrar saídas e desenvolver técnicas para fazer o público ficar quieto ou pelo menos prestar atenção no que a gente estava fazendo lá na frente. O grande ensinamento é não competir com o público, algo que todo mundo que tem alguma cancha sabe, e que fui aprendendo. A tendência natural é querer falar mais alto para atrair a atenção, certo? O truque é justamente o inverso. Começar a falar baixo, porque o próprio público começa a se organizar, já que tem sempre alguém querendo prestar atenção. Eles vão reprimindo uns aos outros, até todo mundo se aquietar. Mesmo assim, confesso que houve vezes em que tivemos de parar a peça para pedir atenção. Uma vez um colega nosso até chamou a plateia para a briga, porque é complicado se o público é muito popular ou de muito adolescente. Mas em geral o truque de falar baixo adianta. Até porque da

minha parte rolava uma certa preguiça de ficar batalhando pelo direito de fazer o espetáculo.

Viajamos com esse espetáculo, do qual também fez parte a Ruthinéa de Moraes, o Arnaldo Dias, o Roberto Rocco e a Isadora de Faria, como protagonista, e eu entrei numa fase em que, embora não tenha evidentemente deixado o teatro, me encontrei mais dedicada a projetos cinematográficos.



DINHEIRO
vivo

IMARA REIS
(Marilu)

DIVULGAÇÃO

Como Marilu, em Dinheiro Vivo, 1978

Capítulo XXXIII

Televisão

Como diz minha amiga Shala Felipe, o teatro é a arte da repetição sem ser repetitiva. O cinema é a arte de criarmos uma personagem com princípio, meio e fim, sabendo que iremos filmá-la talvez numa ordem totalmente aleatória, quem sabe começando pelo fim. Alguns dizem que no cinema a câmera é o nosso público. Mas não é a câmera, é o câmera que, às vezes, é o diretor de fotografia. O que é ótimo. Já a televisão, é a arte da ductilidade, a cada instante tudo pode mudar.

279

Em 1978 eu entrei para o elenco de uma novela chamada *Dinheiro Vivo*, na TV Tupi. Se fosse feita hoje, daria muito certo, porque era um trabalho bem de vanguarda, como tudo o que o Mario Prata faz. A direção geral era do maravilhoso José de Anchieta, que também é um cenógrafo ótimo, e eu era de um núcleo muito divertido, do qual faziam parte Sérgio Mamberti, Oscar Henrique, Lia de Aguiar e o Rodolfo Mayer, que fazia meu avô. Este homem foi uma escola de relacionamento, de atuação, de postura ética. Eu fiz grandes amigos na novela, como o Pedro Paulo Rangel, a Suzana Lakatos, a Maitê Proença que, assim como eu, também estreava em

novela – embora eu já tivesse feito em 1975 um episódio para a TV Cultura chamado *A Escada*, dirigido pelo Antunes Filho, em que eu era do núcleo do Antônio Fagundes.

Mesmo assim eu não tinha a menor noção da técnica televisiva. Eu ficava muito perdida, porque eram várias câmeras, e eu não conhecia bem essa gramática. Acho que só fui entender efetivamente *como* fazer TV quando comecei a dar aula na escola do Wolf Maia, porque até então eu fazia novela como quem faz cinema, o que é totalmente diferente, porque em cinema geralmente se trabalha com uma câmera só. E, em TV, com três. Isso muda toda a linguagem da atuação. A minha saída era ser o mais verdadeira, espontânea e sincera possível, dentro do que era proposto. Foi uma forma de eu não me perder, coisa que hoje, revendo essas cenas, eu não mudaria, embora não fosse uma opção racional.

280

Mesmo assim, saía muita coisa errada! Eu ficava de costas, cruzava o quadro, levantava rápido demais para o movimento da câmera, fazia tudo fora do compasso, era uma tragédia. Quem começou a me dar uns toques foi o próprio Rodolfo Mayer. Um dia ele chegou para mim e disse: *Olha, você tem uma nuca muito bonita, viu?* Eu entendi o recado. Era bonita, mas não precisava ficar mostrando o tempo todo, porque

eu devia estar ficando de costas para a câmera a cena inteira e, graças a dicas como essa é que eu conseguia livrar um pouco a minha cara. A minha ignorância no assunto era suprida pela boa vontade dos companheiros que sabiam fazer aquele negócio. Eu não sabia!

Muita coisa era diferente, como volume de voz, por exemplo. Você tem de ter outra embocadura, diferente da que se usa no teatro, porque os microfones de captação são super sensíveis. Não só dá para falar no tom normal, como se deve até velar um pouco a voz em determinadas circunstâncias. Virava e mexia alguém me dizia que não precisava falar tão alto. Isso desde *A Escada*, em que o técnico de som um dia perguntou: *Quem é a louca que está gritando aqui?* Era eu soltando a voz, achando que tava abafando. Disseram que não precisava porque havia microfone, mas não registrei muito para os próximos trabalhos, porque era só um episódio. A informação não sedimentou. Como a dinâmica de TV é muito rápida, nem sempre dá para os colegas te ajudarem. Lembrando sempre do fato de eu ser míope, certo? A quarta parede para mim sempre foi um fenômeno concreto, porque passou de um metro e meio tudo sai de foco, e é claro que não via as câmeras. Então o Rodolfo Mayer foi muito importante para mim

nesse sentido, porque dava essas dicas, de modo muito eufemístico, como dá para perceber. *Sua nuca é linda!*

282

Ele punha a mão na minha frente para eu não atravessar o quadro e coisas do gênero. Certa vez, nunca vou esquecer, ao terminar uma gravação o Henrique Martins disse assim: *Imara Reis, dá um pulo aqui no switcher, por favor?* Eu subi. Era uma cena linda do Rodolfo Mayer. Ele estava fazendo um monólogo e depois cortaria para mim, que estava perto chorando. Mas eu chorava *como Imara*, com todo o histrionismo da minha pessoa e não como a personagem. Em prantos, soluçando alto, de modo que ele não poderia mesmo usar a minha imagem. O que o Henrique queria que eu visse era que o meu choro cobria todo o áudio do Rodolfo, além do que não era compatível com um trabalho televisivo chorar daquele jeito. *Olha só a merda que você fez.* Foi o que eu ouvi. E tivemos de gravar tudo de novo, porque o coitado do Rodolfo tinha sido prejudicado pela colega *pouca prática*, que era eu, no caso.

Minha próxima novela foi só em 1981, na TV Bandeirantes. Era *Os Adolescentes*, da Ivani Ribeiro e do Jorge Andrade. A direção foi do Roberto Palmari, que era um diretor de cinema e publicidade super importante, junto do Atílio Riccó.



Com Roberto Maia, na época de Os Adolescentes, 1981

Em 1982, eu fiz também na Bandeirantes *Ninho da Serpente*, do Jorge Andrade, com direção do Henrique Martins e do Álvaro Fuculin, outro caso de *paraíso na terra*. Só que no capítulo 49 eu saí da novela para ajudar um amigo. Minha motivação foi evitar que ele fosse convocado para a Guerra das Malvinas.

284

Estou em casa, a mesma que eu dividia com o Clovis Levi, e toca o telefone. De Berlim Ocidental, meu amigo Fernando Corvalán, argentino, ex-assistente do Carlos Mathus, desesperado, me pergunta se ainda estava de pé o meu propósito de utilizar meu direito ao casamento num gesto político. E me conta estar clandestino em Berlim, precisando fugir, pois a ditadura argentina estava cassando os jovens argentinos no exterior para mandar para a Guerra das Malvinas. Casado com uma brasileira, tudo estaria resolvido. Dizer o quê? Liguei para o Jorge Andrade, que foi de uma generosidade ímpar, e pedi para sair da novela.

Pouco antes de embarcar, depois de o Mauro Salles, meu mentor intelectual, meu amigo e meu *homem superior* (todas as vezes que eu jogava o I Ching e este mandava consultar o *homem superior*, eu ligava pra ele e ia logo avisando que a responsabilidade não era minha, era do I Ching), ter mais uma vez, com sua lucidez, *salva-*

do a minha vida, eu fui assistir um espetáculo no Sesc Anchieta e lá encontrei a Lyba Fridaman. A Lyba era uma colunista que cobria televisão na época, e que eu havia conhecido por conta disso. Ela era adorável, super do bem, sendo que esse era um tempo no qual os jornalistas não queriam saber que roupa você estava usando, que sapato ou com quem você estava transando, e sim o que você estava lendo, produzindo e quais eram os seus investimentos artísticos e projetos.

Quando disse a ela nesse encontro que meu próximo passo era Berlim, a Lyba me deu o telefone de um grande amigo dela. Tinha certeza de que haveria grande afinidade entre nós. Coloquei entre os meus guardados, por via das dúvidas. Depois de alguns dias convivendo com os *squatters*, e contrariada com os hábitos de higiene dessa juventude *punk* alemã, quase beirando o desespero, me lembrei do amigo da Lyba, Ignácio, e apareci. Foi um desses improvisos que torram a paciência dos paulistas, mas bem habituais na cultura carioca. Daí por diante, o Ignácio conta com mais maestria do que eu. Embora eu tivesse ido para salvar um amigo argentino da convocação para Guerra das Malvinas, portanto movida por sentimentos fraternos e – achava – heróicos, o meu impulso de dedicação e fraternidade esbarrava em diferenças culturais

mais comezinhas, porém, impossíveis de serem superadas. Além disso, como o destino se utiliza de caminhos e decisões que ultrapassam a nossa limitada compreensão, o fundamental daquela viagem, o que estava escrito nas estrelas era, não tenho dúvida, meu encontro com o Ignácio.

Capítulo XXXIV

Ver o Mundo com Mais Entrega

Uma tarde, em Berlim, tocaram minha campanha da Keithstrasse 16, abri a porta lá de baixo. Subiu uma mulher morena, sorridente, estendeu a mão:

– *Sou Imara Reis.*

Fiquei olhando para ela, me perguntando quem seria Imara Reis e o que estava fazendo ali. Mandeí entrar, ela me contou que era atriz, mas tinha estudado história, filosofia, sociologia e que estava há algum tempo na cidade, morava na casa de um amigo. Era uma casa ocupada, uma das coisas mais comuns entre jovens naquela época, anos 1980 em Berlim Ocidental, ou capitalista. Uma rebeldia contra o sistema. Um grupo descobria um edifício fechado, invadia, ocupava, transformava em residência, fica complicado para a lei despejá-los. Na verdade, eram edifícios decrepitos, cujos donos queriam demolir para construir outro, moderno, cuja rentabilidade seria milhares de vezes maior. Mas a cidade lutava com a falta de moradias, principalmente para jovens, e uma luta se estabelecia com organizações altamente eficientes.

Imara tinha conhecido essa realidade por dentro, mas estava um pouco cansada do tipo de vida, queria um pouco de sossego, estava escrevendo uma tese, vivia nas bibliotecas e faculdades, e o seu quarto no prédio ocupado era coletivo, meio bagunçado, confuso, havia estranhas definições sobre o bem comum. Passamos a tarde conversando e no fim do dia eu estava diante de uma mulher fascinante, curiosa, aberta ao mundo, conhecedora de literatura, cinema, de política, feminismo, mundo, gente.

288

Saímos direto para o cine Arsenal, a sala da Cinemateca Berlimense, a algumas quadras de casa, vimos um filme do Fassbinder, então em pleno apogeu, depois fomos jantar no Sorriso, um restaurante italiano delicioso. Na volta, disse:

– Se quiser ficar em casa tem lugar, tem quarto, tem estrutura, não me atrapalha.

Eu vivia em Berlim a *bela vita*. Era pago pelo governo e pelas universidades, através do DAAD, uma organização de intercambio cultural das mais desenvolvidas. Tinha salário, fazia palestras, viajava pelo país, era convidado, falava em livrarias, centros culturais. Imara aceitou com alívio e no dia seguinte se instalou, trouxe mala, livros, máquina de escrever, montou seu canto, quieta, concentrada. Saíamos para comer, restaurante bom é

o que não faltava (nem falta) em Berlim. Até o dia em que ela descobriu a feira que havia na Wittenerplatz, a duas quadras. Foi lá, comprou peixe, temperos, e preparou um jantar caseiro como eu não comia há meses. Dali para frente, as refeições passaram a ser em casa, o que nos proporcionava uma bela economia. Percorríamos sebos e livrarias, coisas em que Berlim é igualmente generosa. Começamos a atravessar o muro e a frequentar o que se chamava o *lado de lá*, ou a Berlim comunista, para assistir as peças de Brecht no Berliner Ensemble, cujas encenações seguiam à risca o rígido modelo brechtiano. Como nem eu nem ela dominávamos o alemão, compramos a coleção de Brecht em francês (a livraria francesa ainda está lá na Kurfurstenstrasse). A cada peça, líamos, Imara me explicava uma série de coisas e à noite estávamos em Berlim Oriental vendo a encenação, com o texto na mão, para não perder nada. Atravessar a fronteira com um livro era complicado, vinham dezenas de perguntas, era preciso assinar um recibo e na volta exibir o livro. O medo que se tinha do *capitalismo* era tenebroso. Imara ria de mim a cada passagem:

– *Você leva no rosto o medo de ser tomado como um contraventor. E aí te pegam! Você chega diante do guarda fronteiriço com a culpa estampada no rosto.*

Na *Ost Berlin* ela se espantava com a vigilância, com a indignância das lojas e supermercados, com o olhar triste do povo nas ruas. Quando conversávamos com professores da Universidade Humboldt, ela se indignava com os relatos sobre a Stasi, a tenebrosa polícia política, e seus métodos de perseguição, de cooptação dos indivíduos, levando-os a denunciarem parentes, amigos, maridos ou esposas. Tudo aquilo que, vinte anos mais tarde, vimos no filme *A Vida dos Outros*, um sistema espantoso. *Sobre isso você precisa escrever*, me dizia ela. *Quantas coisas nos lembram os anos de chumbo no Brasil*. Na *Ost Berlin* havia casas de disco esplendidas para a música clássica e para as óperas. Havia o Teatro da Ópera, havia balés que vinham do Leste, e havia vinhos húngaros, checos, poloneses. Durante meses Imara dividiu o apartamento da Keithstrasse e aprendi com ela a olhar para a vida, as pessoas, os sofrimentos, aprendi a ver teatro de maneira original. Eu tímido e introvertido, ela ousada, audaciosa, querendo conhecer o novo, detestando a mesmice. O personagem masculino de meu romance *O Beijo Não Vem da Boca* foi montado a partir das muitas conversas que tive com Imara nas cálidas noites berlinenses. Fascinado, usei-a como modelo de uma das personagens femininas do livro, a mais libertária. Nos divertíamos assistindo a filmes – todos são

dublados em alemão – e sem entender criávamos nossos próprios enredos, adaptando cada cena. Ela, um vulcão em erupção de ideias, situações.

Vivemos um período pré-queda do muro em que percebemos o crescimento de um sentimento cada vez maior de insuportabilidade da situação. *Isso não dura muito*, me disse ela certa noite num bar de turcos em Kreuzberg, um foco de agitação cosmopolita, caldeirão de povos, religião, em que jovens apareciam de burca, enquanto outras turcas estavam de minissaia, em que *punks* e *skin heads* confrontavam e desafiavam estrangeiros. *Berlim é promiscuidade, liberdade, intolerância, abertura total, loucura, generosidade, brutalidade, audácia, nostalgia, ternura*, me dizia ela. Atenta ao comportamento, as reações, aos olhares, usava sua sensibilidade de atriz, seu instinto de feminista, seu raciocínio aguçado, para analisar o mundo complexo em que vivíamos. Ela me ensinou a olhar o mundo com menos medo, mais entrega.

Ignácio de Loyola Brandão

Escritor



Ensaio fotográfico

Capítulo XXXV

Pastoril

Nesse período que passei na Europa, aproveitei para pesquisar sobre o Pastoril e suas origens. Fiquei uns dois meses trancada no arquivo da Bibliothèque de l’Arsenal, de Paris, onde se encontrava todo o acervo de Artes e Espetáculos. Quando eu vi, já estava em não sei quantos mil anos a.C., ligando para o Sábado Magaldi e dizendo: *Sábado, o Pastoril é muito antigo. Tem na Índia cinco mil a.C.*, e ele respondia: *Larga de ser doída que isso é só uma dissertação de mestrado!* Fuçando eu comecei a me envolver e descobrir que aquilo era realmente muito antigo, vem dos primórdios da humanidade.

293

Copiava todo o material a mão, porque xérox ainda era uma coisa caríssima e eu não tinha grana para bancar. Parecia um monge copista! Cheguei a Paris acho que no meio do outono e tudo estava muito lindo. Dias esplendorosos. E eu ficava anotando durante horas seguidas. Livros e livros, trechos e trechos, fontes e fontes. Trancada nesse prédio que é lindo, cercada de livros por todos os lados, janelas fechadas. Um dia, nem lembro por quê, alguém veio e entreabriu uma das janelas. Por uma fresta eu pude

perceber a vida lá fora, cheia de cor, brilho, luz e nitidez, bem diferente da que eu andava vendo através dos vidros empoeirados e distorcidos que tinham sido meu único ponto de vista por algumas semanas. Nesse dia, saí mais cedo, fui caminhar pela cidade, passear, ver as pessoas, ver enfim a vida. E a partir daí também passei a mesclar minhas pesquisas acadêmicas com minhas observações humanas. Para alguns, talvez, dispensáveis. Já para mim, imprescindíveis.

Fomos para Pernambuco, onde havia os Pastoris de Ponta de Rua, objeto principal da minha tese, muito por causa da peça *Viva o Cordão Encarnado*. Creio que a ordem cronológica dos fatos é essa, se eu não estiver fazendo alguma confusão.

Fomos eu e Maria Lucia Pereira, a quem pedi socorro e colaboração, dado que não incluo entre meus talentos a capacidade de organizar e sistematizar. Precisava também de alguém com a inteligência dela como interlocutora. Já no primeiro dia, no hotel em que nos hospedamos, ela conheceu o Charles Perrone, grande pesquisador de música brasileira, que foi um *abre-te sésamo* em nossas vidas. As pessoas e as fontes que ele generosamente nos indicou, mais alguns amigos e contatos que já tínhamos, fez com que esse trabalho rolasse com muita felicidade. Havia um livreiro, Melquisedec, dono de uma livraria-sebo, que era um mestre.

Um desses mestres que nos remetem àqueles dos filmes de lutas orientais, só que suas batalhas eram ligadas ao conhecimento. A Leda, mulher de Hermilo, os Valença e a grande atenção das pessoas de lá. Mesmo assim, tudo o que eu tinha estudado no plano teórico sobre cultura popular ficava tropeçando com a realidade observada. Havia dois velhos de Pastoril com o mesmo nome, Faceta. E o velho Barroso. Muitas possibilidades de interpretação e nenhuma que se assemelhasse, conforme disse, ao que eu levava como repertório teórico. Como milagres acontecem, Rose Marie Muraro havia nos indicado Eduardo Hoornaert, cuja obra e, também, a orientação muito contribuíram para a abertura de nossos caminhos.

295

O Pastoril é um tipo de teatro popular. Existe o religioso, que é voltado para a questão do Cristo, e o de Ponta de Rua, que é uma espécie de revista popular baseado numa linguagem específica. Segundo folcloristas como Câmara Cascudo, o Pastoril é uma representação de origem religiosa que vem para o Brasil, onde vai se profanizando. Eu achava intuitivamente que não. Para mim, o Pastoril tinha uma origem profana que foi usada pela religião como estrutura de gênero, mas que por sua própria natureza tendia sempre a se profanizar novamente. E minha suspeita depois se confirmou.

Havia ainda um pesquisador de Alagoas muito importante, chamado Théo Brandão, que também concordava com isso. Além dele, eu segui nessa época entrevistando muitas pessoas, sempre com o intuito de descobrir a real origem do gênero. Até que uma hora eu chutei o pau da barraca e desisti de fazer a tese. Quando finalmente o pacote com tudo chegou ao Brasil, eu já estava em outra, o cinema, porque além de os Correios terem demorado a entregar aquela pilha de material que copiei em Paris e mandei para o Brasil ainda estando na Europa, eu também já estava ficando angustiada, pois esse negócio de Pós é uma atividade hiper solitária, o que gerou em mim até um certo bode. Não havia computador, eram toneladas de papel a serem organizadas, estruturadas, coordenadas, analisadas e, o mais complicado, datilografadas. No final deu tudo certo, a pesquisa tornou-se uma monografia para a Funarte chamada *Pastoril: o Povo e o Poder ou Em Terra de Sapo de Cócoras com Ele*. Com esse título, a Eliana Bueno Ribeiro, redatora final do projeto, o inscreveu no Concurso da Casa das Américas, de Cuba.

Capítulo XXXVI

Michael Jackson

Foi amor à primeira vista. Me apaixonei por Nova York e *ela* se deu muito bem comigo desde o dia em que a conheci, por ter dois amigos que moravam lá: o Genésio e o Dema. Certa vez, depois de jantar na casa do Dema, decidi voltar sozinha de metrô. Meus amigos, que me acompanhavam, em pânico, fizeram de tudo para me demover de tal temeridade. Não teve jeito. Fui sozinha, mas com meu inglês precário, eu tinha sérias dificuldades em entender o que a voz da moça do autofalante dizia, ou seja, não conseguia saber nunca em que estação estava.

Foi quando resolvi seguir pelo mapinha de bolso. Nisso, um afro-americano, com ares de traficante de *crack*, perguntou para onde eu estava indo. Entreguei a Deus! Com o coração na boca, respondi: *Columbus Circle. Vou para 55.* E ele: *Muito perigoso! Melhor descer na próxima.* E eu, assustada: *E subir pela Broadway?* Sendo que a Broadway naquela época era um verdadeiro risco também. Ele falou: *No problem, eu te acompanho.* E, super cavalheiro, cumpriu a promessa até o meu prédio.

Esta é a prova de que eu e a cidade vivíamos nos encantando uma com a outra, e eu me perdia caminhando a esmo pelas suas ruas. Em outra ocasião, eu vinha andando, cheia de pressa. Havia combinado uma reunião e me perdera no caminho para variar. Passei sem me dar conta por uma loja de disco e ouvi um som que me deixou louca e apaixonada. Voltei correndo, entrei na loja e perguntei: *Que som é esse?* – *Thriller*, me disse a vendedora e me mostrou o Michael Jackson, chiquérrimo e lindo em seu terno branco, numa capa que era a cara de seu conteúdo. Cheguei tarde na reunião mas fiz o maior sucesso por causa do disco, recém-lançado, pouco conhecido, mas que já tinha o dom de aliciar a todos.

Capítulo XXXVII

Depoimento Wladimir Soares

Tem gente que nasceu para ser estrela. Imara Reis nasceu para ser atriz e desde que estreou em teatro no musical *Viva o Cordão Encarnado* vem exibindo suas qualidades com a maestria dos paroxismos. Além do talento, o que marca a trajetória de Imara Reis são três qualidades que deveriam ser inerentes a todo ser humano. Imara tem uma alma generosa, um coração bondoso e uma mente antenada com o mundo em que vive.

Conheci Imara num casarão da Avenida Brigadeiro Luis Antonio, transformado em teatro para apresentar um musical que deveria ser referência enciclopédica, tal foi a luminosidade que trouxe para o teatro paulistano daquele momento. Só pelo fato de ter revelado três nomes por demais importantes para a cultura brasileira, a obra de Luis Mendonça merece verbete especial em qualquer estudo sobre o teatro musical brasileiro. Pois foi ali, naquele turbilhão de criatividade, que surgiram Imara Reis, Elba Ramalho e Tania Alves. Elba seguiu a carreira de cantora, Tania Alves trilhou a música e a televisão e Imara Reis se encontrou mesmo foi no teatro de prosa e no cinema contemporâ-

neo paulista. Quando eu a entrevistei para uma reportagem publicada pelo Jornal da Tarde, percebi que estava diante de uma artista e o tempo só fez confirmar minha intuição.

A alma generosa de Imara Reis se revela numa porção de atos e atitudes que ela vem tomando na vida. Para mim, o inesquecível momento aconteceu em Buenos Aires, onde ela estava vivendo por conta das gravações de *Chiquititas*, um enorme sucesso da televisão nos anos 1990. Imara passava o dia inteiro no estúdio, mas dispensava as horas de descanso para me mostrar as coisas imperdíveis de Buenos Aires. Me apresentou a artistas argentinos, me fez conviver com os brasileiros do elenco do seriado e compartilhou sua divertida festa de aniversário com o professor João Casali Neto, meu companheiro de viagem (e de vida), realizada num *hypado* bar portenho.

Michael Jackson só entrou na minha lista de grandes artistas porque a antenada Imara Reis tinha chegado de viagem trazendo na bagagem o disco *Thriller*, que ela me mostrou como o trabalho musical mais instigante daquele ano. Isso, bem antes do disco ter sido editado no Brasil. Da mesma bagagem, Imara também me fez olhar para os sons que estavam sendo produzidos na África, e foi com ela que ouvi pela primeira vez

a Juju Music de King Sunny Adé. Imara sabe das coisas. Pelos papéis que desempenhamos na vida de São Paulo, eu é quem deveria estar mostrando a ela esses novos sons. Afinal, de nós dois, quem era o crítico de música?

Pela sua bondade, Imara é uma colecionadora de amigos (e não estou falando de conhecidos, pois nisso ela também é especialista, sua caderneta de endereços deve ser do tamanho de uma lista telefônica). Mas é como atriz que Imara Reis coleciona troféus mais visíveis. Já foi premiada em festivais de cinema por todo o País, de Gramado a Brasília, e guarda com muita afeição o Troféu Governador do Estado que ganhou como intérprete do filme *Flor do Desejo*. Filme com Imara Reis em seu elenco já tem como garantia a certeza de ótimo desempenho. E daí virão, certamente, os prêmios que ajudarão na difusão da obra. É como atriz de intensa sensibilidade e fotogenia que Imara Reis deve ser celebrada. Se Almodóvar conhecesse Imara, certamente ele a transformaria numa diva do cinema.

301

Wladimir Soares

Jornalista e produtor cultural

STAR FILMES

IMARA REIS
CAÍQUE FERREIRA
TAMARA TAXMAN
RAYMUNDO DE SOUZA



*Flor
do
Desejo*

MATILDE MASTRANGI
CIDA MOREYRA
MARISTELA MORENO
LÉDA AMARAL
ALVAMAR TADDEI

MÁRIO BENVENUTI
LUIZ CARLOS ARUTIN
WALTER BRENDA
ROBERTO MIRANDA
SERGIO HINGST

EVENTO PRODUZIDO E DIRIGIDO POR
GUILHERME DE ALMEIDA PRADO

Cartaz do filme *Flor do Desejo*, de Guilherme de Almeida Prado, 1983

Capítulo XXXVIII

Flor do Desejo

O primeiro longa que eu protagonizei foi *Flor do desejo*, do Guilherme de Almeida Prado, que aconteceu em 1983, quando eu morava na Alameda Santos, São Paulo. Certo dia a Tania Alves apareceu em casa dizendo que já tinha feito um papel muito parecido, no filme *O Olho Mágico do Amor*. De fato, a personagem tinha muitas coisas em comum e, como ela estava com outro trabalho em vista, eu perguntei se não se incomodava que eu me oferecesse para fazer a Sabrina. Levei meu currículo e meu material de publicidade para o Guilherme. Ele me respondeu que eu não era ainda muito conhecida e que ele precisava de um nome de mais peso para interpretar a personagem, de modo que começou a filmar com outra atriz, a Sandra Bréa. Fiquei tão arrasada depois de ele ter-me dito isso, que eu saí direto para a casa da Segall e chorei, chorei, chorei. Ela me disse: *Ele não sabe o que está perdendo, azar o dele*. Foi uma injeção de força que a Beatriz me deu. Havíamos ficado amigas na novela *Ninho da Serpente*, na qual ela fazia a minha irmã.

Entretanto, o que aconteceu foi que a Sandra começou a dar alguns problemas para o Guilherme e ele teve de substituí-la. Me chamou às

pressas, e foi ótimo porque no cinema eu estava em casa, por conta das minhas experiências com publicidade, que eram todas feitas em película, além do curta que eu rodei em Paris. Eu sempre entendi a questão da decupagem, sempre me identifiquei demais com a linguagem da película. Além disso, nos comerciais eu já havia sido dirigida pelos maiores diretores do País, então não se podia dizer que eu não havia feito uma escola nesse aspecto. E, no filme do Guilherme, eu pude aplicar todo esse conhecimento. Por isso eu estava tão cômoda, tão à vontade como protagonista de um longa-metragem. Entrava como fator primordial para a minha tranquilidade também, o fato de eu ter estudado muito a personagem, que era fascinante. Era uma prostituta, mas totalmente senhora do seu próprio processo, e com uma sofisticação, requinte, diferente dos de suas colegas de *métier*. Essa foi uma característica que o Guilherme me solicitou.

Por causa da Sabrina, em *Flor do Desejo*, eu saí para fazer muita pesquisa de campo. Estive em bordéis, conversei com prostitutas. Filmávamos no Porto de Santos e eu me tornei amiga das meninas que trabalhavam por ali. Uma coisa engraçada é a sequência em que a personagem sai pegando vários tipos estranhíssimos para levar para o seu quarto. Ela começa a ter iniciativa pri-



Sendo maquiada por Vavá Torres, em Flor do Desejo

vada, trabalhando de *freelance*, sem pertencer a nenhuma casa, sem cafetão, nem nada. Foi uma experiência realmente muito legal. Ter feito esse filme mudou a minha vida, porque foi a partir dele que as pessoas começaram a me identificar.

Fomos selecionados para o Festival de Gramado, que foi muito importante para mim. Nesse momento foi que eu nasci para o universo cinematográfico do País. Ganhei o Prêmio Governador do Estado e o Prêmio Humberto Mauro. Não cheguei a ganhar Gramado, embora tenha sido

indicada para Melhor Atriz. Então, a partir disso, houve um desdobramento muito grande do meu trabalho como atriz de cinema. Várias pessoas começaram a me chamar e eu filmei muito na década de 1980 toda. De lá para cá, graças a Deus, não houve um ano em que eu não fizesse pelo menos um trabalho para as telonas. Em muitos filmes eu era indicada pelos diretores de fotografia. Eles sabiam identificar em mim um bicho de cinema, a ponto de eu estar num festival concorrendo com três filmes ao mesmo tempo.



Com Carlos Alberto Riccelli, em Sonho Sem Fim, 1985

Capítulo XXXIX

Descoberta da Atriz

Pouco antes de começar a filmar *Sonho Sem Fim* (1985), eu ainda estava às voltas com o roteiro e com a necessidade de completar a escalação do elenco do meu primeiro longa-metragem.

Um encontro fortuito com Walter Lima Jr., na saída do elevador da Embrafilmes, resultou em parceria na reescrita do roteiro. Em seu apartamento da Urca, entremeávamos o trabalho nas cenas com conversas sobre cinema, o ato de dirigir e outro assunto que ainda me preocupava: o elenco.

307

Eu já havia passado por alguns nomes ao longo da pré-produção, gradualmente o elenco ia se confirmando, mas havia sempre uma personagem cuja imagem de atriz seguia sem se revelar: era o da mulher que seduz o herói e o leva a lançar-se na aventura de fazer cinema no Brasil.

Eu sabia da importância do papel, mas não identificava a atriz certa para a personagem que imaginava. Foi aí que, num final de expediente, conversando sobre isso com o Walter, ele levantou a possibilidade de ser uma atriz de São Paulo, que estava num filme paulista do Guilherme de

Almeida Prado. Não se lembrava do título, mas achava que ainda estava passando. Um pouco vago, mas saí de lá pensando nisso, e a primeira coisa que fiz foi procurar pelo filme.

Descobri que ainda estava sendo exibido no Cine Arte da UFF, em Niterói, e que sairia de cartaz no dia seguinte. A última projeção pareceu ser um sinal de que a oportunidade não poderia ser desperdiçada, e foi assim que atravessei a Baía de Guanabara para ir ao encontro de Imara Reis em *Flor do Desejo*, de Guilherme de A. Prado.

308 Enquanto assistia ao filme, fui (re)conhecendo na tela a atriz que procurava. Vislumbrei na sua presença em cena, e na sua beleza, todas as possibilidades para que ela desse vida à minha personagem.

Na barca de volta para casa, já estava decidido a convidá-la para o papel. Liguei e ela aceitou, entusiasmada.

Nos encontramos dias depois e começamos a falar e falar sobre sua personagem. Nessas conversas preparatórias, com a ansiedade característica de um diretor estreante, eu lhe pedia muito. Ela ouvia. Ela sorria.

Eram apenas quatro cenas para defender um papel que causasse impacto na vida do prota-

gonista ao longo de um filme de época, cheio de personagens e peripécias variadas.

Juntos, fomos pensando em cada detalhe. Com Rita Murtinho, nossa figurinista, pesquisamos a melhor maneira de vesti-la e caracterizá-la. Pedimos até a ajuda de Kalma Murtinho, que nos cedeu chapéus da sua coleção para melhor fazer de Imara nossa *caixeira viajante* do amor.

Eu queria alguém que fizesse uma passagem rápida e marcante na vida de Edu. Imara construiu essa personagem melhor do que eu mesmo imaginara. Tivemos a sorte de poder filmar suas cenas na ordem e ela foi encaixando cada um dos meus pedidos nos momentos mais apropriados. Um olhar, um sorriso contido, um leve tremor nas narinas, gradualmente foi dando vida à personagem. Encerramos sua participação filmando um *close* do seu rosto. Ali, com certeza, a beleza dos seus olhos castanhos esverdeados selaram o destino de Edu.

Foi com muita alegria que no ano seguinte vi seu trabalho ser reconhecido quando o apresentador do Festival de Gramado, na noite de premiação, anunciou o nome de Imara Reis como melhor atriz coadjuvante pelo seu trabalho em *Sonho sem Fim*.

Lauro Escorel

Diretor



Recebendo o Prêmio Kikito de Chico Buarque



Com Fernando Sabino, Diogo Vilela e Luiz Fernando Guimarães, no Festival de Gramado

Capítulo XL

Filme Demência

Gato, pombo, barata e morcego roubam a cena em teatro. No cinema, cachorro. Em Filme Demência, de Carlos Reichenbach, o combinado era que eu iria fazer a mulher do personagem do Ênio Gonçalves. Daí, eu propus ao Carlão uma brincadeira, já que o filme girava em torno de várias situações ambíguas. Eu seria também uma cigana que aparece rapidamente num posto de gasolina. Estávamos lá, Alvamar Taddei e eu, vestidas de cigana, quando um cachorro começou a se acercar do set. Eu avisei a produção: cuidado com esse cachorro. Eles não têm a menor ética, fazem de tudo para roubar cena. Latem, inclusive. Falei com o Carlão. Não me deram a menor bola. Enquanto ensaiávamos, o animal ficava por ali, com jeito inofensivo de quem não queria nada. Bastava ouvir a palavra ação e o mau caráter cruzava o quadro devagarzinho. Sendo que no plano que valeu ele ainda teve o desprazer de parar, se coçar, num visível desrespeito para com as atrizes.



No curta Obscenidades, 1986

Capítulo XLI

Obscenidades

Em 1986 eu fiz meu segundo curta-metragem, resultado da adaptação de um conto do Ignácio de Loyola Brandão, no qual uma mulher passa a receber umas cartas obscenas, repletas de pornografia. Só que ela desenvolve uma relação completamente obsessiva com aquelas cartas, pois começa a colecioná-las, até que no desenlace se descobre o porquê.

Obscenidades foi filmado em Porto Alegre, com direção do Roberto Henkin. A personagem se chama Helena. A forma como ela lê as cartas, e como ela se move em seus pequenos gestos denotam toda a sensualidade na qual essa personagem vive. Ela está mergulhada num universo em que tudo é sensorial. Cada objeto evoca sensações, e isso é colocado de um modo muito sutil.

Havia neste trabalho uma cena em que eu tinha de guiar numa avenida super movimentada de Porto Alegre. Só me vejo em filmes nos quais tenho que dirigir, é impressionante. Sendo que eu, além de não dirigir, também não enxergo nada! Então, nessa avenida eu fazia tipo de que aquilo era natural para mim, como se eu

fosse uma mãe que vai sempre buscar os filhos no colégio, bem à vontade, mas meu coração tava na boca! Aquele negócio de pé direito e pé esquerdo para mim não dava certo, não! Muito assustador. No final não comprometi a saúde de ninguém, nem houve nenhum atropelamento.



Obscenidades, 1986



Com Sergio Amon, diretor de fotografia, e Ana Luiza Azevedo, assistente, em Obscenidades, 1986



Como Mari Gaila, em Divinas Palavras

Capítulo XLII

Divinas Palavras

No mesmo ano em que filmei esse curta, surgiu o projeto da peça *Divinas Palavras*, que o Iacov Hillel me chamou para fazer, de um autor que eu não conhecia, Ramón María Del Valle-Inclán (1866 – 1936), pelo qual me apaixonei. Foi uma das personagens mais difíceis e marcantes da minha carreira em teatro na década de 1980. Era um espetáculo vibrante e cheio de vitalidade. Iacov, grande entusiasta da obra de Valle-Inclán, imprimiu grande vigor ao trabalho. Contava com um elenco dedicado e apaixonado. Imagina só você ter em cena Laura Cardoso, Maria do Carmo Soares, Marcia Real, Rodrigo Santiago, Adilson de Barros, Lourival Prudêncio, Christiane Rando, Alzira Andrade, Tuna Dwek, esta substituindo Nancy Galvão.

319

Cenários e figurinos super expressivos e bem cuidados de Marisa Rebollo. O Jacó, como a gente chamava o Iacov, tem um *sentido* musical do trabalho, dos movimentos e intensidades da peça. Assim como o Guilherme no cinema, o Jacó domina em teatro a engenharia do espetáculo, e também as diferentes medidas de cada movimento. Além de fazer uma mesa des-

lumbrante. Eu adoro uma boa mesa. Gosto do aprofundamento que nos dá da compreensão do texto. Atualmente há um certo preconceito com relação a esse método de trabalho, mas eu acho fundamental e não creio, como dizem alguns, que ele racionaliza o trabalho do ator. Até pelo fato de que, quando você não está preocupado, você fica mais disponível para o jogo. Como no futebol nem todo mundo é Garrincha, jogadas bem treinadas podem render excelentes resultados na hora do torneio.

320

Agora, há muita gente que tem dificuldade de leitura, e isso complica. Do mesmo modo que existem outras que a gente não consegue entender o que dizem. Voltando ao *Divinas Palavras*, eu devo muito, tanto à Marcia quanto à Laura, ao Adilson e ao Rodrigo. Eu já estava há algum tempo fazendo cinema e ficava presa à interiorização que esta linguagem requer. O que era uma cagada, pois o texto de Dom Ramón pede uma atuação *esperpêntica*, como ele chama. Trata-se de um espelho da realidade, sim, mas com o olhar que deforma, que nem aqueles espelhos de circo. Deformado e ampliado. Ou seja, não se trata de um trabalho próximo do realismo, nem do naturalismo. Isso para mim era muito difícil. Eu tive muito dificuldade de achar esse formato, pois era cheia de harmonias e sutilezas, algo

absolutamente impróprio naquele conjunto. Certa vez – e com um tato que um dia eu espero conquistar – a Marcia, e depois a Laura, vieram me dizer que minha personagem, a Mari Gaila, havia estudado no Colégio Sion.

A Mari Gaila, minha personagem, era uma mulher do povo, nascida nos campos da Galícia, um universo totalmente desconhecido também para mim. Uns dez dias antes da estreia da peça eu estive na Galícia fazendo pesquisas *in loco* mas, mesmo assim, eu não tinha repertório suficiente. Na viagem, conversei com o Dom Diego, irmão de Dom Ramón, que me esclareceu muitas coisas. É enriquecedor demais você conhecer o universo do autor, saber por onde andou a sua imaginação.

321

O que efetivamente me ajudou depois da estreia foi ver um vídeo que fizeram da peça. Quando assisti ao vídeo tudo fez sentido. Eu tinha errado era de autor. Estava fazendo Mairivaux. Só quando me vi fui capaz de encontrar a linguagem proposta pelo Jacó e pelo Valle-Inclán, do *esperpento*.

Esse *ver de fora* sempre foi um elemento que me ajudou, por causa da perspectiva. Ao contrário de alguns atores que se inibem quando assistem a algo que fizeram, eu me liberto e tento apro-

veitar ao máximo, e com um olhar crítico, essa possibilidade. Assim eu posso ver em que estou errando e corrigir. Posso ver melhor o espetáculo que eu estou fazendo, porque de dentro dificilmente você tem algum distanciamento. Esse olhar de público me ajuda, porque eu posso refazer a minha rota. O mesmo ocorre na dublagem de cinema, coisa que eu adoro. No estúdio de gravação, você pode melhorar muita coisa da fala, até mesmo com relação à articulação, à definição das suas intenções.

322

Outra coisa interessante desse espetáculo é uma cena final em que a Mari Gaila é perseguida pela turba, porque descobrem o adultério dela naquela aldeia do interior da Galícia, e nesse momento ela é carregada em uma carroça. E eu fazia essa cena nua. Inclusive tem muitas pessoas, principalmente do sexo masculino, que se lembram dessa peça até hoje. É muito engraçado. Na época saiu foto disso na Revista Veja e eu só pensava no meu pai. Família nessas horas é uma encrenca. Mas eu estou falando isso para trazer a questão do nu.

Até hoje a imprensa costuma fazer alarde quando você está sem roupa em cena, que é algo que sinceramente eu não consigo entender. Quando perguntam algo sobre isso, a sensação é *mas de novo esse assunto?* Eu já havia feito várias



Com Adilson de Barros, em Divinas Palavras, 1986

peças nua e, bem compreendido, eu não vejo muita diferença entre fazer uma peça com ou sem roupa. Acho que há dados de sentimentos com os quais se tem de trabalhar e que mexem com aspectos da psique da gente, que são muito mais devastadores do que a nudez em si. Claro que você fica preocupado com o tamanho da bunda e do peito, se tem estrias ou não, mas se é necessário, você tira a roupa e tudo bem. A questão que me incomoda é o aspecto moral que é trazido no bojo dessa discussão. No cinema americano, por exemplo, muitas vezes acontece de a censura não deixar passar uma cena de nu, sendo que em contrapartida nem dá bola para um assassinato violento, em que se mostra um homem sendo esfaqueado ou baleado à queima-roupa. Para isso, eles não dão bola, é normal. Então, existem alguns equívocos com relação ao nu. É como se fosse o fim do mundo, quando na verdade desnudar a alma é muito mais complicado. Até porque, numa cena erótica feita no cinema, não fica todo mundo no set, aquilo recebe um tratamento diferente, além de ser algo muito técnico e pertinente à questão da personagem. De qualquer modo, a Mari Gaila subiu na carroça sem roupa e isso marcou muita gente. Até porque, parece que eu estava fazendo direitinho o espetáculo.

Capítulo XLIII

Crítica do Espetáculo *Divinas palavras*, por Luiz Izrael Febrot

A encenação de *Divinas Palavras*, do espanhol Ramón Del Valle-Inclán, nos reintroduz ao bom teatro – ideias e personagens com profundidade psicológica – e grande, grande espetáculo. Discurso direto e significado parabólico, análise do homem e personalidade, e uma simbologia da velha Espanha telúrica. A direção de Iacov Hilel maneja personagens e grupos num esplêndido espetáculo. Se não ousou mais num texto com potencial, deve-se às condicionantes do teatro comercial. Os figurinos de Marisa Rebollo esclarecem melhor personagens e situações do que a cenografia simplificada. A música, sob direção de Osvaldo Sperandio, ilustra a trama e evitou o *musical*. Para Márcia Real e Laura Cardoso, os elogios maiores de interpretação. Imara Reis, fazendo a personagem principal, vence com classe um papel difícil. Rodrigo Santiago e Adilson Barros superam o desafio da inadequação entre artistas e personagens. Alzira Andrade, Christiane Rando e Marcos Kaloy, Osvaldo Raimo e Lourival Prudêncio, completam bem o elenco. *Divinas Palavras* revela um universo e uma dramaturgia que o

espectador acostumado com as futilidades da comédia anglo-americana não suspeita existir. Tem a força da terra, o encanto da natureza e o brilho da inteligência humana.



Com Marcia Real, em Divinas Palavras, 1986

Capítulo XLIV

Jardim de Alah

David Neves era uma pessoa absolutamente... David Neves. Acho impossível tentar fazer um relato que corresponda minimamente ao que vivemos trabalhando com ele, neste filme. Um dia ele me disse: *Imara, eu sei que você gosta de plano bonito, de filme bonito. Todo filme é a cara do diretor, e eu sou feio, não vou fazer bonito. Mas, em sua homenagem, vou criar um plano com tudo o que você gosta: vai ser bonito e cheio de significado.* Só que o David era também um aquarelista deslumbrante, mão de fada, sensível e que deixou obras belíssimas.

Capítulo XLV

Uma Sinopse da Época...

Pobres e ricos unidos pela mesma malandragem. Jardim de Alá fecha a irreverente e divertida trilogia de crônicas sobre a Zona Sul carioca, iniciada com os filmes Muito prazer e Fulaninha.

Denise (Françoise Forton), jovem universitária, desenvolve uma pesquisa sociológica sobre os moradores do Jardim de Alá – praça situada entre os bairros de Ipanema, Lagoa e Leblon (...) – atraída pela riqueza de contrastes que a região oferece. Outrora frequentada pela elite, com seus coretos e pérgulas, o Jardim hoje abriga, junto a confortáveis e belos prédios, centenas de favelados. Denise sai em campo, de gravador na mão, disposta a desvendar os segredos daquele lugar. Nas suas andanças, conhece diversos personagens, e suas mais fantásticas histórias. Entre eles estão: Dr. Flávio (Raul Cortez) e sua mulher Neuza (Imara Reis), um casal sofisticado, disposto a tudo para manter o elevado padrão de vida que leva; sua filha Brenda (Isabela Garcia), uma jovem em eterna crise de identidade; Alá (Grande Otelo), um mendigo que conhece todos os mistérios do lugar; e Danilo (Joel Barcelos), traficante por quem Denise se apaixona.

Ao invés de se comportar como uma observadora distante, como deveria uma socióloga, ela acaba se envolvendo com os personagens, tornando-se cúmplice em diversas situações.

Capítulo XLVI

Jorge, um Brasileiro

A Glauca Camargos foi a produtora desse filme, um trabalho esmerado. Fico bem orgulhosa de ver mulher comandando uma produção. Foi a primeira vez que contracenei com a Glorinha Pires. Naquela época, em que quase não se ensaiava, tínhamos de gerar uma intimidade curiosa num set. Exemplo: eu não conhecia o Dean Stockwell e numa determinada cena precisávamos passar que éramos marido e mulher há bastante tempo e que o nosso casamento já não era mais essas coisas (que o nosso casamento era longo e já não estávamos bem). Em minutos tem-se que criar todo um clima. O mais bacana é que a gente muitas vezes consegue. O Paulo Thiago é um diretor super focado no trabalho. Tem-se a sensação que ele pensa no filme 200h por dia.



O Grande Mentecapto, 1987. Eu, de Peidolina, mais Antonio Pedro, Regina Casé, Diogo Vilella e Osmar Prado

Capítulo XLVII

Minas Gerais

O elenco de o Grande Mentecapto, da obra de Fernando Sabino, era fabuloso. A Duse Nacarati, atriz de personalidade única e marcante, inventora da palavra *tiete*, também estava no filme. A personagem-título era feita pelo Diogo Vilela. Assim que cheguei à Barbacena, nos encontramos e já começamos a trabalhar a cena que iríamos fazer e, igualmente, conversamos sobre a relação entre nossos papéis. Tivemos um *après-midi* muito animado, excitados pela recíproca de nosso processo de criação. O Diogo é um ator detalhista, minucioso e joga com fervor. Quando o jogo está bom, pode ser campeonato de peteca da terceira idade, a plateia adora. E foi isso o que aconteceu. O Oswaldo Caldeira, diretor do filme e também excelente jogador, se entusiasmou com a nossa partida.

Detalhe curioso, o nome da minha personagem era Pietrolina, mas o povo a chamava de Peidolina. Lendo o roteiro vi que estava escrito Pietrolina pra cá, Pietrolina pra lá. Perguntei pro Oswaldo o que tinha acontecido e ele me perguntou se eu não me incomodava. Imagine,

respondi, prefiro e até faço questão. Assim ganhei meu nome, Peidolina, de volta.

Em geral, quando se filma em locação, a equipe fica unida e, praticamente, se torna uma turma, uma família; se acrescentarmos a vantagem de fazê-lo nas cidades históricas de Minas Gerais, aí é o *paraíso na Terra*.



Em O Grande Mentecapto, com Diogo Vilela, 1987



Com Cosme Alves Netto e Duse Nacaratti, em O Grande Mentecapto, 1987

Capítulo XLVIII

Outra Sinopse da Época...

Ele queria consertar o mundo! Mas só conseguiu deixá-lo mais divertido. O Grande Mentecapto, baseado no romance de Fernando Sabino, narra as incríveis aventuras de Geraldo Viramundo (Diogo Vilela) por esse mundo afora. Desde os tempos de menino, quando ele encarou de frente uma locomotiva como quem pega um touro a unha.

Viramundo andou por Mariana, onde quase foi padre, não fosse a irrequieta viúva dona Peidolina (Imara Reis). Em Ouro Preto, livrou o pescoço de Tiradentes e por pouco não foi enforcado. Apaixonou-se pela donzela mais cobiçada de Minas Gerais, a filha do governador, e foi procurá-la num baile, mas acabou estragando a festa.

Barbacena teve a honra de hospedá-lo em seu famoso hospício. A política, outra fama da cidade, também o atraiu, incentivado por seu amigo Barbeca (Osmar Prado). E o exército contou com ele em suas fileiras, para o desespero do capitão Batatinhas (Luís Fernando Guimarães) e seu inseparável ajudante, o tenente Fritas.

(...)

E por aí continua a história de Viramundo, que queria consertar o mundo deixando-o ainda mais complicado. Mas muito mais divertido.



Como Peidolina, com Diogo Villela, no Mentecapto...

Capítulo XLIX

E Agora?

Estávamos no último dia de filmagem do *Mentecapto*. Lembro de estar voltando para o hotel e ter pensado: e *agora*? Logo que cheguei ao lobby havia um recado com um número de telefone. Era a produção da Globo me convidando para participar do elenco da novela *Mandala*. Foi bom e foi um susto.



Em O Grande Mentecapto, 1987, com Diogo Vilela



Em Mandala, com Gracindo Junior, 1988

Capítulo L

Primeira na Globo

Mandala foi a minha primeira novela na Globo. Eu tinha consciência de que televisão não era uma linguagem que eu dominasse. E era a Globo com tudo o que esse fato significa, para o bem e para o mal. No departamento *bem*, temos ótimas condições, cuidado e indiscutível padrão de qualidade. No departamento *mal*, extrema visibilidade. Fazer uma cagada na novela das 8 é o que costumamos chamar de uma tremenda *queimação de filme*. Eu vivia de orelha em pé, tomava litros de café e não conseguia relaxar com o lance da quantidade de texto. Decora-se o equivalente a umas três peças por semana, às vezes mais. Um dia o meu cérebro entrou numa e achou que texto era uma coisa para ficar gravada. Qualquer texto: legenda de filme, notícia de jornal, anúncio de ônibus, bula de remédio, livro, revista, enfim, tudo. Resultado, tive de parar de ler. Depois passou. Eu ficava procurando um jeito de ver a gravação dos outros para ver se aprendia. Mas, na pressa, eu ia fazendo como fazia cinema. O Talma chamava: *ô, a do cinema...*

341

Muita gente me deu força. A Beatriz Lyra, que fazia minha mãe, a Lúcia Veríssimo, o Paulo

Gracindo, a Vera Fischer, o Gracindo Jr., a Sônia Soares, a figurinista, e um câmera muito parceiro, o Maidana. Ele me dava muita orientação, mas, sem óculos, às vezes não enxergava. Porém ele se esforçava.

O Carlos Augusto Strazzer foi o meu guia nessa viagem, conversava comigo, pedia para eu ver as cenas dele, o que era uma maneira gentil de me indicar os caminhos.

342 Pela sinopse, a minha personagem era apaixonada pelo irmão da Jocasta. No meu, digamos, subtexto, ela era apaixonada pela Jocasta e o irmão seria um substituto. Amiga fiel há vinte anos, sem nunca ter se casado... enfim. O público *gay* entendeu e eu fiquei bem prosa, algo tinha passado. Sou muito grata ao Marcílio Moraes. Há pessoas que são muito compreensivas, atentas e generosas. E ele foi. Graças a essas suas qualidades eu pude participar como delegada do festival La Mujer y El Cine, em Mar del Plata.

Com *Mandala*, passei a ter mais visibilidade para o grande público. Segue um trecho da matéria *Era uma Vez o Anonimato*, publicada pelo Jornal do Brasil no dia 1º de abril de 1988, e escrita por Susana Schild, que faz referência a isso.

Velhos tempos, os de anonimato. Não adianta, no Brasil você só é conhecida quando faz TV, conforma-se [Imara], momentos antes de gravar mais uma cena de Mandala. Como a executiva Vera, amiga de Jocasta [Vera Fischer], Imara passou a ser conhecida na rua com direito a distribuição de autógrafos. Que gratifica, não tem dúvida. Mas nada de deixar o sucesso subir à cabeça. Quem faz sucesso é a personagem e não eu, pontifica. Além disso, seu espírito crítico sempre alerta, não permite altos voos: Sentir-se estrela no Brasil não faz muito sentido. (...) A realidade é tão absurda que não dá para embarcar numa de que você é o máximo. Tem o assalto na esquina, dentro do ônibus, o aluguel é a metade do meu salário. Dá para sentir-se estrela?

Capítulo LI

Murilo Salles

Por esses desencontros da vida, quase não fiz o filme do Murilo, o *Faca de Dois Gumes*. Como tinha lido o roteiro e adorado, pedi para estar lá, fazendo uma pontinha. Surpresa maior. Nos créditos, Rosita Thomás Lopes e eu, enormes: participações afetivas.

Capítulo LII

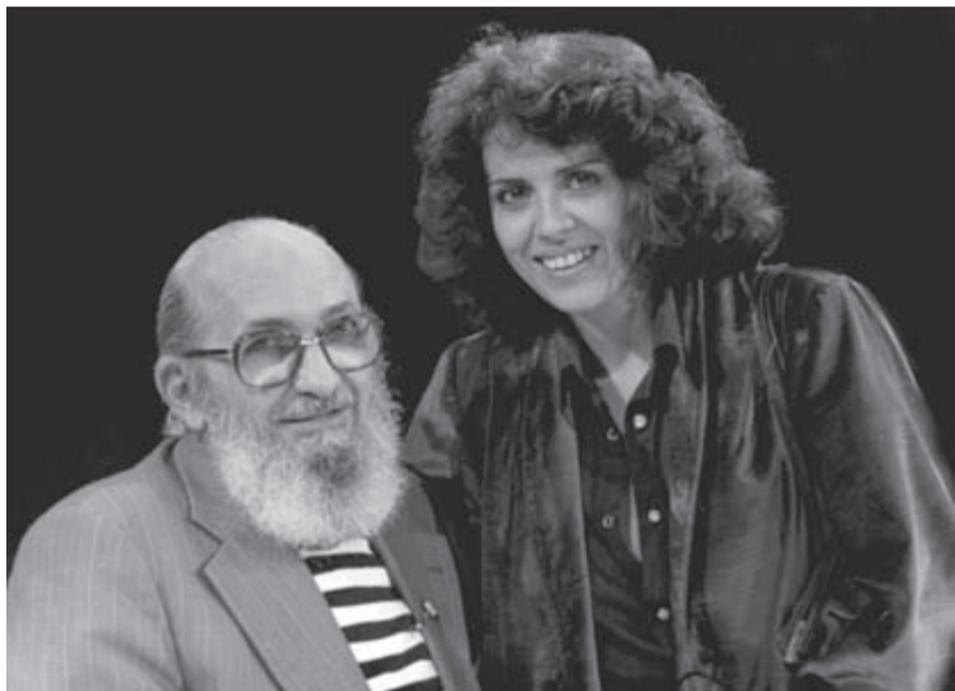
Depoimento Beatriz Segall

Imara Reis é uma das artistas mais empenhadas que eu conheço. Dedicada, inteligente e culta, tem feito ótimos trabalhos e possui uma qualidade particular numa atriz: a de ser camaleônica. Isso é bom e ruim ao mesmo tempo, pois ela muda tanto de um papel para outro, que o público encontra certa dificuldade de guardar e associar sua imagem. Penso que ela mereceria ter uma carreira mais reconhecida, por sua importância. Imara é uma profissional muito capaz e contribui verdadeiramente com os espetáculos de que participa. Tem uma característica que nem sempre é bem compreendida no meio. O fato de dar palpites e sugestões ao longo do processo de criação. Diz sempre coisas muito relevantes e é, de fato, difícil não ter o impulso de contribuir quando se tem tanto conhecimento, cultura e competência quanto ela.

347

Beatriz Segall

Atriz



Com Paulo Freire, na década de 80

Capítulo LIII

Paulo Freire

Não consigo lembrar o ano, mas o fato é inesquecível: entrevistar o Paulo Freire com o Mario Chamie num programa produzido pelo Fernando Barbosa Lima e apresentado pelo Roberto D'Ávila. De brinde, mais tarde, conheci o Paulo Garcez, fotógrafo, uma figuraça, que fez a célebre foto da Leila Diniz como Estátua da Liberdade.

Após o término das gravações, o diretor Antônio Gilberto me convidou para fazer *As mais fortes*, do August Strindberg, com a Suzana Saldanha. Eram duas atrizes em cena, sendo que, no primeiro ato, tratava-se de um texto da Irene Ravache que mostra duas atrizes se preparando para um espetáculo, como se elas estivessem no camarim. O que o Gilberto criou foi a união das duas coisas. Ou seja, a peça que as duas apresentam naquele contexto é o famoso texto do Strindberg, em que uma das personagens não diz nada e a outra fala tudo o que a primeira tem de silenciosa. Eu queria fazer a mudinha para não ter que decorar texto nenhum, mas o Gilberto disse que pelo meu momento profissional, com o término da nove-

la, seria importante que eu fizesse a tagarela. A Suzana Saldanha fez um trabalho bastante complexo de gênese.

350 Com relação à questão da nudez que eu comentei antes, vale dizer que há cenas em que você tem de acessar sentimentos e sensações muito mais desagradáveis do que simplesmente estar sem roupa, porque te expõem muito mais. Nesse texto da Ravache, por exemplo, havia um monólogo em que minha personagem falava do alcoolismo, e eu tive muita resistência interna para aceitar isso, já que a questão se aprofundava em meandros muito sombrios da personagem. Eu tive de elaborar muito para abordar o assunto de uma maneira que eu, como pessoa, não entrasse em cena com uma compaixão com relação à minha personagem. Isso porque não se tratava de um monólogo de autopiedade. Era crítico, duro, rígido com ela mesma. Mas quando se está em cena, você ouve o texto que está falando. Havia em mim uma parte capaz de discernir de fora o que estava acontecendo por meu intermédio. Foi por situações assim que eu comecei a substituir o *como se* pelo *mente que*, ou seja, não se atua *como se* você fosse aquela personagem, e sim *mentindo que* na realidade você o é. A diferença é sutil, e está justamente na questão da fé cênica. A partir de então, você

ganha inclusive a possibilidade do divertimento. De gozar o prazer de viver aquela apropriação, sabendo que se trata de um jogo e tendo recursos para se livrar dele depois.

Não é, portanto, a representação artificial, mas a consciência da mentira bem contada. Isso eu só fui elaborar realmente muito tempo depois, e descobrir que é um grande agente facilitador. Você tem de ir fundo, na confiança de que você vai sair do outro lado. Como num mergulho, de modo que você curta a água passando pelo seu corpo. Só assim você pode sobreviver àquele movimento tão violento que uma grande onda te propõe. E sair ileso. Existem técnicas para isso porque, caso contrário, vira e mexe o ator teria algum piripaque. Basta perceber que os artistas cômicos são muito mais longevos, via de regra, que os dramáticos. E eu, particularmente, não gosto muito dessa teoria do ator mártir. Por isso, para cenas como esse monólogo sobre alcoolismo, qualquer artista tem de se preparar para ao final conseguir se livrar de todo aquele rol de sensações. Como pessoa, o ator tem de estar paralelo à tudo, gerenciando o sentimento da personagem e aproveitando o processo, porque mesmo quando ele se dilacera é a personagem quem sofre, e o artista tem consciência do jogo. Ele sofre como personagem. E não mais do que isso.

Em *As Mais Fortes*, eu tive uma experiência com o recurso da biografia proposto pelo Stanislavski, que é quando você faz a carta, descrição do histórico de vida da personagem. O Antônio Gilberto esmiuçava essas questões muito detalhadamente. Em que os métodos do Stanislavski ajudam efetivamente, na minha opinião? Ajudam a preparar o cavalo para o santo baixar! O que é muito diferente do momento em que o santo baixa, porque ali você já não está mais pensando no que fazer, mas simplesmente age como aquele indivíduo agiria. Esse espetáculo foi igualmente importante para a compreensão dessas questões. Só tenho uma certa pena de ter feito por tão pouco tempo. Ficamos em cartaz no Rio por no máximo uns quatro meses. Até que eu voltei para São Paulo, morrendo de vontade de fazer uma comédia rasgada. É quando me liga o Atílio Riccó com um convite: participar da estreia paulista do *Trair e Coçar é só Começar*.

Os muçulmanos é que dizem *cuidado com o que vai pedir a Alá, porque vai que ele te dê. Aí você tem de dar conta*. Foi o que aconteceu com essa peça do Marcus Caruso, que era o maior sucesso no Rio de Janeiro e ia começar a ser feita em São Paulo. Um comédia super ligeira que fez tanto sucesso que ainda não saiu de cartaz, desde 1989. Começamos a ensaiar, mas a partir da estrutura



Trair e Coçar é Só Começar, 1989: Adriano Reys e Edith Siqueira me substituindo enquanto eu filmava

original, porque com o tempo que a peça estava sendo apresentada no Rio, muitos cacos foram sendo incorporados ao texto, muito improvisado, uma piada atrás da outra, só que quando o pegamos para ler, ficava difícil até de encontrar o fio narrativo com mais clareza.

354

Permaneci no elenco por muito tempo, que era composto por Ileana Kwasinski, Rômulo Arantes, Adriano Reys, Guilherme Corrêa, Marcio de Luca, Bruna Gascon, José Augusto Branco. Durante alguns meses, eu não podia olhar para a Denise Fraga que eu tinha frouxo de riso. Acho que era o diretor que mora em mim, que não para de assistir o espetáculo, mesmo estando em cima do palco. E o sucesso foi tremendo. Eu já havia feito peça para muita gente, mas nesse caso eram quase 40 pessoas sentadas no chão, nas escadas do Teatro Maria Della Costa, além da lotação máxima da casa, esgotada. Todos os dias. Era bom demais, porque o elenco era muito engraçado e o riso é uma coisa que acalenta o coração. Eu brincava na época dizendo que eu não fazia teatro, fazia massagem, porque as pessoas riam tanto na plateia que ficavam até largadas na poltrona.

Era muito estimulante poder trabalhar o tempo da comédia e descobrir como uma piada que era garantida, com o tempo pode deixar de funcionar, ou então, como outras coisas que



Como Inês em Trair e Coçar..., com Ileana Kwasinski, 1989

você não sabia que eram engraçadas passam a ser. Perde-se o tempo de uma frase e ganha-se o de outra: o espetáculo é um organismo vivo. E a comédia exige muito, no bom sentido, para que aconteça efetivamente. Ela demanda um nível técnico muito alto e é muito mais difícil do que qualquer outro gênero. A comédia te pede muito mais disponibilidade, desenvoltura, despudor, entrega, atenção ao jogo. É que nem música, não se pode entrar atravessado no tempo. Isso não existe. É necessário ser absolutamente arguto, presente e atento à bola. Saber onde ela está o tempo todo. E que história é essa que está sendo contada? Também não dá para ficar fazendo micagem enquanto o colega está lá fazendo alguma coisa importante, senão você desestrutura a narrativa, que para uma boa comédia é fundamental, já que é com ela que se consegue a adesão do público. Se ele deixa de entender conexões como, *por que foi aberta uma porta ali?* ou *por que aquela pessoa saiu de lá?*, deixa de ter graça. Não é só a piada no vazio, tem de estar tudo muito bem amarrado para fazer sentido.

Capítulo LIV

Tipo Trauma

Com o mote de que cinema além de ser uma excelente diversão poderia também ser um ótimo negócio, Mauricio Farias lançou uma campanha para atrair investidores para seu longa-metragem chamado *Duas Irmãs*, um belíssimo projeto baseado no conto de Marcelo Garcia de mesmo nome. Mauro Rasi seria o roteirista e Walter Carvalho, o fotógrafo. No núcleo central do elenco estavam Fernanda Torres, Thales Pan Chacon e eu, coprodutores.

Não só esse, como todos os projetos de longa que eu iria fazer no mesmo ano foram para o espaço: a Embrafilme, empresa estatal que enquanto existiu tinha a função de fomentar a produção e a distribuição de filmes brasileiros, foi extinta em 16 de março de 1990.



Foto do programa de A Sauna, 1991

Capítulo LV

A Sauna

Depois do *Trair e Coçar...* veio *A Sauna*, peça em que fui dirigida pelo Wolf Maia pela primeira vez. No caso desse espetáculo, fazíamos um trabalho todo realista, outra vez com nu, porque tomávamos banho na piscina que havia em cena, e o texto é da inglesa Nell Dunn. O processo de trabalho foi muito curioso porque o Wolf ao mesmo tempo em que é muito claro naquilo o que ele pede aos atores, também dá uma liberdade de criação muito grande. Tanto é que a minha personagem, que trabalha na sauna, originalmente é uma inglesa, e eu propus a ele fazê-la meio jamaicana, porque eu tinha estado recentemente na Inglaterra e vi que esse tipo de atividade agora era feita por pessoas, via de regra, oriundas do chamado Terceiro Mundo. Então trabalhei esse biográfico da Violet, bem menos inglesa. E o Wolf me ajudou muito nisso, ele estimula a criatividade do ator.

359

Por incrível que pareça, a maior dificuldade que tive na *Sauna* foi em relação à ação física, porque, no texto, minha personagem diz que trabalha há mais de vinte anos naquela sauna, e toda a minha marcação era relacionada à arrumação

do lugar, dobrando toalha, colocando tudo em ordem. E eu queria fazer aquilo à perfeição. Só que demorou para chegarem as toalhas que nós usaríamos de verdade na peça, e eu precisava treinar para poder dobrá-las como quem de fato faz aquilo há vinte anos, e não como uma atriz que está aprendendo o seu papel. Isso é uma questão complicada, inclusive com relação ao cenário, porque muitas vezes ele só fica pronto em cima da hora, então nem sempre temos tempo de experiência no espaço em que faremos o espetáculo. O Stanislavski ensaiava não sei quantas vezes com cenário, figurinos, tudo pronto para tornar aquele processo algo absolutamente orgânico.

Essa é uma dificuldade com a qual o ator tem de aprender a trabalhar. Buscar a desenvoltura e a organicidade da ação, tendo que superar as carências pelas quais o produtor não é responsável, afinal, ele também tem o seu conjunto de dificuldades. Por isso, nós temos de descobrir como superar isso para passar o princípio de realidade da melhor maneira. Temos que descobrir como suprir essa falta de tempo que muitas vezes nos coloca numa situação limite. Essa questão ficou muito patente para mim nessa época e foi muito bom ter feito o espetáculo. Por sermos muitas mulheres no elenco, muita gente achou que nos daríamos

mal. No fim deu tudo certo. Poder conviver com a Liana Duval, com a Eliana Fonseca, com a Suzy Rego – depois daí, amiga de infância – foi muito bom, muito intenso e muito rico. Inclusive como observação. Quando o elenco é assim maior, você pode notar como cada ator trabalha, as diferenças entre cada um. Contribuir e receber contribuições do processo de trabalho de todos.

Tem algo de antropofágico nisso e, ao contrário de algumas pessoas, eu sempre me pergunto por que não aproveitar aspectos do trabalho dos colegas no seu processo, se isso só enriquece. Se o que é posto em pauta é a questão da cópia, do plágio, eu estou tranquila, porque nunca você fará exatamente igual à pessoa que te inspirou determinada solução cênica. Qual o problema de tornar aquilo parte do seu acervo? Por isso eu brinco e faço homenagens aos meus amigos, às pessoas que admiro. Fico sempre de olho nos truques que observo, para um dia usar também. Aconteceu isso com a Edith Siqueira, na época do *Trair e Coçar...* porque eu me afastei do elenco por um período para fazer a minissérie *Les Cavaliers aux Yeux Verts*, e num dos intervalos das filmagens eu pude vir a São Paulo para assistir ao espetáculo com ela me substituindo.

Houve uma série de coisas que ela descobriu que eu adorei! Cheguei nela depois e disse: *Vou colar,*

hein? Ela havia criado algumas marcas e lógico que eu ia querer usar quando voltasse para a peça. Ou seja, não ligo nenhum pouco para essas coisas, e nem me importo que façam isso comigo. Adoro usar filmes também como referência para alguma coisa, adoro ficar vendo a pessoa que eu vou substituir ou a atriz pela qual fui substituída. Tem atores que não gostam. Mas para mim serve para enxergar o que de melhor no outro pode ser incorporado ao meu rol de possibilidades.

362

Aliás, adoro fazer substituição porque, além da parte mais burocrática do trabalho já ter sido resolvida, você pode ter uma visão perspectiva da peça antes de integrar aquele elenco e ainda ter essa referência do processo de composição do seu colega. Outra coisa engraçada com relação ao processo é o seguinte: como a gente fica inteligente quando o diretor está falando com o colega e totalmente estúpido quando a conversa é com a gente! Quando você ouve o conselho para o outro, você fica brilhante e pensa: *Meu Deus, mas é tão óbvio, como é que ele não percebeu aquilo?* Quando chega a tua vez, você se encolhe e fica completamente burro e imbecilizado. Isso é engraçado, mas é algo natural do processo, mais uma vez por conta da perspectiva, que é tão importante para nos ajudar a ver melhor as coisas.

Capítulo LVI

Meu Marido

Outro trabalho em que precisei dirigir um carro. O Nuno Leal Maia morria de medo. *Eu sei que você não enxerga e não sabe guiar*, dizia, sem tirar a mão do freio de mão! Reconheço que não sou um piloto mas, para o *take*, até que me viro, e com cara de coerência. Era um seriado sob a direção do Walter Lima Jr, perspicaz, excelente observador. Neste seriado trabalhei com dois anjos da guarda: Marília Carneiro no figurino e Roberto Bontempo na codireção.



Com Suzy Rego, em Salomé, 1991 (figurinos de Billy Accioly – foto de continuidade)

Capítulo LVII

Depoimento Suzy Rêgo

Fizemos juntas a novela *Salomé*, em 1991, na Rede Globo, sob direção geral do saudoso Herval Rossano. Logo no início das gravações nos estúdios, a Imara já se destacava pelo bom humor (usava sempre o *Imarex*: um lencinho de papel entre os olhos para apoiar os óculos e evitar as marcas do apoio dos óculos no rosto). Então era engraçado *bater o texto* denso de Santa, sua personagem, e olhar para aquela mulher impecavelmente arrumada com um papel branco entre os olhos...virou marca registrada!

365

Mas o maior destaque de Imara era sua entrega: estudava a novela como um todo, chegava cedo e procurava o Herval para contestar algo que considerava incoerente em seu, ou em nossos personagens. Palpitava nos figurinos (insistiu que de bege eu ficava ruim – e provou isso com as câmeras ligadas – trocaram minha roupa e bege nunca mais), sugeria mudanças no texto que melhoravam a ação física das cenas, enfim, se importava.

Por um tempo, Herval Rossano (também com bom humor e a tratando por *velha* para provocar) dava uns freios na Imara, tentava convencê-

la de que cada profissional ali teria de fazer seu trabalho, e de que ela deveria cuidar apenas da personagem dela, de decorar os textos. Imara, incansável, mostrava que mais do que dar pitacos, ela queria colaborar para que o resultado fosse o melhor possível (aquela mania de gente de teatro querer fazer tudo, comentavam).

366

Pois Imara venceu. Em pouco tempo, passou a ajudar Herval Rossano quase que diariamente, de maneira informal, mas presente. Mesmo com diretores assistentes e equipe dedicada, era Imara, a *velha*, que o diretor geral procurava cedinho pela manhã para juntos conversarem sobre as cenas, e assim as gravações da novela corriam com o maior esmero e sob o olhar atento e orgulhoso da *colaboradora* Imara Reis, a bordo de seu *Imarex*!

Ah, sim. Logo depois da novela fizemos juntas a peça *A Sauna* em São Paulo. Wolf Maya dirigiu. Mas quem cuidou de tudo foi a Imara!

Suzy Rêgo

Atriz

Capítulo LVIII

Escutar é Tudo!

Uma vez, no espetáculo *A Sauna*, eu já fazia a peça há um certo tempo e gostava demais, mas nesse dia estava super difícil me concentrar, pensar nas questões da personagem. Então fiquei ali, ancorada no que as demais colegas faziam e diziam. Toda a minha atenção voltou-se para elas. Numa das minhas saídas de cena cheguei a comentar com o contrarregra: *Ai, meu Deus, hoje eu não vim, vou ter de devolver minha percentagem*. Pois bem, quando acabou o espetáculo, fui muito aplaudida. Muito! E todos comentaram que aquele tinha sido o meu melhor espetáculo. Estar atento e presente no jogo é tudo.

367

Um dia eu perguntei para o Herval Rossano qual era a qualidade que uma pessoa precisava ter para ser, de fato, um bom ator. *Escutar*, ele respondeu. E, a cada dia, a cada trabalho, isso se confirma.

Capítulo LIX

Herval

Passadas as iniciais dificuldades de comunicação, o Herval e eu viramos grandes parceiros. O que não o impedia de volta e meia pegar no meu pé ou me dar uns foras. No entanto, houve uma situação que esclareceu o quanto ele entendia como eu funcionava. Eu cheguei pra ele e perguntei: *Herval, você acha que a Santa se desestrutura com essa história, que tudo o que conteve até esse momento vai vir à tona? E ele: se você quer saber se ela entra puta da vida, entra.*



Com minha amiga Claudia Borioni num encontro imponderável no meio de uma estrada...

Capítulo LX

À Minha Querida e Amada Amiga!

Não lembro exatamente em que ano foi, mas eu tinha me separado há pouco tempo e procurava um apartamento para alugar. Não tinha a menor vontade de dividir a casa com ninguém porque, mesmo sendo uma amiga, conviver acaba sendo que nem casamento, e naquele momento tudo o que eu não queria era isso... mas, infelizmente, naquela época eu não tinha condições de bancar um aluguel sozinha. Foi quando Stella Freitas, uma grande atriz e querida amiga em comum, me disse de outra atriz que também procurava apartamento para dividir... que fazer?

371

O que vou dizer vai parecer chavão, mas é a pura verdade. Assim que Imara e eu fomos apresentadas, parecia que nos conhecíamos de longa data, pois começamos a trocar ideias e nunca mais paramos. Ambas cerebrais, verborrágicas e emocionais, não precisou muito para que nossa amizade se transformasse num amor tão profundo que mesmo agora, geograficamente distantes, Imara é uma pessoa que eternamente permeia meus pensamentos e passeia tranquilamente pelo meu coração.

Com nossas infinitas questões existenciais, crescemos e amadurecemos juntas. Tenho vontade de descrever muitas coisas e situações, mas me pediram apenas um curto depoimento... logo, tento ser sucinta com *muuuuuita* dificuldade, mesmo porque sabemos que são raras as pessoas que permitimos circular com tamanha liberdade em nossos corações e eu posso contar na mão esquerda do presidente Lula quantas são as pessoas que na minha vida me emocionam.

372

Imara e eu temos um sonho de realizarmos um trabalho juntas, ainda não conseguimos, mas também não vamos desistir tão facilmente... ah, se pelo menos morássemos na mesma cidade.

Uma grande atriz, uma grande diretora, uma mulher brilhantemente inteligente e principalmente, minha amiga querida! Posso dizer que esse foi o meu melhor *casamento*!

Imara, *I love you* pra chuchu!

Claudia Borioni

Atriz

Capítulo LXI

Um Caso de Amor

Nesse trabalho quase só ensaiei com o diretor, Gilberto Gawronski, por causa do tempo curto e de ser outra substituição. Além disso, estávamos os dois, Reginaldo Faria e eu, gravando uma minissérie, *Contos de Verão*. Ele era o protagonista. Nosso corrido¹ já foi minha estreia. No momento em que entramos em cena, parecia que contracenávamos há séculos, rolou uma parceria intensa, fluente, alegre e frutiva. No rol do que chamo de *paraíso na Terra* está trabalhar com o Reginaldo. Além da produção dele e do Tadeu Aguiar ser digna de prêmio.

373

Minha próxima personagem foi uma das que eu mais gostei de fazer na vida. Era um papel grande, mas não enorme, e o texto foi o resultado da adaptação de um romance do Cristóvão Tezza, chamado *Trapo*, com direção do Ariel Coelho. Havia um núcleo central de quatro atores profissionais, em que além de mim estavam a Suzy Arruda, o Claudio Mamberti e o Marcos Winter (Contracenar com o Claudio exigia atilamento;

¹ Ensaio integral da peça



Com Reginaldo Faria, em Um Caso de Amor, 1992



*Com Claudio Mamberti, Marcos Winter e Ariel Coelho,
em Trapo, 1992*

com o Winter, entrega!). O restante do elenco foi composto por um pessoal selecionado nas oficinas teatrais que o diretor dava em Curitiba, onde foi apresentado o espetáculo. A personagem que eu fiz chamava-se Isolda e tinha origem polonesa. Eu não tinha nenhum repertório do que era ser uma mulher descendente de poloneses. Eles têm uma forma muito particular de falar. Então fiz toda uma pesquisa a esse respeito.

376

Há uma feira em Curitiba que possui um setor só dos polacos, então eu visitei a colônia também, conversei com as pessoas e pude construir todo um trabalho, não só com relação ao sotaque e à prosódia. Pude construir uma forma física, afinal, a sua origem está também no modo como você se move, como usa sua coluna. Claro que num conjunto de pessoas há as diferenças entre os indivíduos, mas existem traços comuns. E eu fui muito ajudada pelo pessoal da colônia. Eles têm um sotaque muito específico, muito difícil, e eu tinha de tomar todo cuidado para também não carregar demais, senão ficaria quase incompreensível para qualquer plateia. Outro desafio era trabalhar o sotaque de Curitiba, contaminado pelo modo dos poloneses falarem, o que é outra complicação porque a gente tende a cair no sotaque gaúcho, e além de tudo eu tenho muitos amigos gaúchos. Já estava impregnado.



Como Izolda Petroski em Trapo, com Claudio Mamberti, 1992

Então, até eu conseguir depurar a ponto de o pessoal da colônia ir assistir e dizer que estava bom, levou um tempo. O diretor foi bastante acolhedor, dizia que eu não precisava me cobrar tanto, mas eu me exigi um nível de qualidade para esse trabalho, e quis atingir.

O espetáculo era lindo, extremamente poético e teve uma receptividade incrível do público. Foi uma pena só termos feito em Curitiba e em algumas poucas cidades da região. A temporada foi relativamente curta, mas o processo foi maravilhoso, adorei ter feito. Foram mais de dois meses de ensaio e um dos lugares onde trabalhamos era algo como um silo, um galpão enorme, daqueles de botar feno. Quando eu digo enorme, é enorme mesmo, uma construção de madeira, gigantesca. Era ótimo ensaiar ali. Tirando o frio, claro.

O frio que faz em Curitiba é diferente de tudo aquilo que eu já tinha sentido na vida. E eu peguei uma gripe fortíssima, a ponto de meu ouvido sangrar. Nunca tinha passado por isso, fiquei assustada. Passei tão mal, que o diretor assistente me levou ao hospital. O médico me examinou, receitou antibiótico, remédio para pingar no ouvido, aquelas coisas todas. Ele me atendeu enrolado num cobertor e dizia que o frio em Curitiba realmente era horrível. Eu usava

uma roupa em cena que não me protegia, então perguntei a ele o que eu poderia fazer, que alternativa eu tinha para poder trabalhar sem piorar minha gripe. Ele simplesmente respondeu: *Você, não sei. Eu to mudando para Londrina!*

Nessa peça, tivemos a oportunidade de nos apresentar nos dois espaços do Teatro Guaíra e em outros lugares, nos quais fomos vistos por muita gente. Eu descobri que amo atuar para público grande. A energia que você recebe, o pique no qual a gente fica por ser abraçado dessa maneira, é muito bom. Quando alguns atores dizem que fazem o espetáculo para cinco pessoas com o mesmo prazer com que fazem para quinhentas, eu penso o seguinte. O gozo sempre existe, de fato. Mas quando o orgasmo é múltiplo, fica melhor. Essa é a analogia. Por isso, sou contra cancelar espetáculo. E, claro, também em respeito à pessoa que comprou ingresso, tomou banho, saiu da sua casa, se arrumou, se maquiou, tudo para ver sua peça. Não tem cabimento você fazer aquele indivíduo voltar para casa. Agora não se pode negar que atuar para muita gente é uma delícia.

Capítulo LXII

Depoimento Cristovão Tezza

Conheci Imara Reis em 1971, no Festival de Teatro de Arcozelo, no Rio de Janeiro, num desses raros encontros acachapantes que permanecem na memória como uma referência afetiva de uma vida inteira. Eu havia terminado o Ensino Médio e me recusado a fazer vestibular e entrar na universidade – ou, como se dizia então, *entrar no sistema*, que certamente iria destruir minha vida, acreditava eu piamente. Na vida real, participava de uma comunidade de teatro e planejava me tornar piloto da marinha mercante para viajar pelo mundo e escrever meus livros. Nada disso deu certo, exceto os livros, mas aquele momento de decisão permaneceu intocado na lembrança.

381

O Festival, dirigido pela figura lendária de Paschoal Carlos Magno, era um encontro sensacional de uma geração inteira de bons malucos, reunidos numa fazenda paradisíaca. Todos queriam intensamente mudar o mundo para melhor, fazendo da vida a própria obra. A Imara era uma das atrizes de um espetáculo muito bonito, *Prometeu*, e ela, como sempre, bela e selvagem como uma índia, transformou-se na minha musa inesquecível.

A vida correu, cada um para seu lado na implosão que se seguiu naqueles anos de chumbo: ficamos sem nos ver por duas décadas. Em 1992, meu amigo Ariel Coelho, agora ator profissional no Rio de Janeiro, propôs adaptar meu romance *Trapo* para o teatro. E sugeriu o nome de Imara Reis para o papel de Izolda Petroski, a temperamental dona de pensão que dá um nó existencial na vida do pachorrento professor Manuel.

382

Assim, voltei a vê-la, já uma atriz completa, e acompanhei os ensaios da peça, observando como, dia a dia, Imara ia transformando, pela força de seu talento e de sua técnica, aquele seu jeito inteiro carioca numa polaca de Ponta Grossa, nos gestos, na entonação, no sotaque, mas igualmente no sentimento. Ótima atriz, não descambou para a caricatura – eu sentia em cada cena o difícil equilíbrio entre a consciência do papel que representava e a sua vivência sincera. Acompanhar o seu trabalho de construção da personagem e vê-la representar durante meses um texto que eu havia escrito foi outra ponta da memória mítica dessa nossa grande amizade.

Cristovão Tezza

Escritor

Capítulo LXIII

Na Linha da Naturalidade

Em 3 de julho de 1993, saiu num jornal de Goiânia o texto *Na linha da Naturalidade*, assinado por Marluce Zacariotti, a respeito de *Um Caso de Amor*, o espetáculo seguinte que integrei ao lado de Reginaldo Faria, Tadeu Aguiar e Fábio Máximo. A crítica dizia: *É uma comédia longe de ser pastelão. Não incita gargalhadas, senão risos de quem entende que o humor também pode ser sério. As situações são engraçadas, mas o assunto é um caso a se pensar. O homossexualismo de Jeff não é um problema. As circunstâncias da vida em relação a ela é que são. Pai e filho vivem uma relação de profundo amor e respeito. Por sua casa passam os sentimentos e as pessoas como slides da vida. A solidão, o preconceito (vivido por Imara Reis, no papel de Joyce), a insegurança são alguns dos elementos que vão conduzindo a narrativa não a um final feliz, mas a um mergulho do público dentro de si mesmo. Reginaldo Faria mostrou que superou os medos do palco, conseguindo ser melhor do que na televisão. Imara Reis tem uma passagem meteórica (em todos os sentidos), mas dá um toque especial à personagem, cuja dura missão é representar o preconceito. Tadeu Aguiar faz um homossexual comportado e romântico. Em alguns momentos emociona até o mais insensível*

dos machistas. Fábio Máximo tem uma participação discreta, porém concisa. (...).

A peça é de um dramaturgo australiano chamado David Stevens e foi dirigida por Gilberto Gawronski. Com esse espetáculo pudemos traçar um roteiro de viagens bastante grande, passando por cidades como Santos, Santo André, São Bernardo, Campinas, Ribeirão Preto, Uberlândia, Belo Horizonte, Brasília, Curitiba, Porto Alegre, Fortaleza, Salvador, São Paulo e muitas outras.

384

O próximo trabalho foi *As Bruxas*, do Santiago Moncada, em 1994. A maior dificuldade foi o fato de a direção ser do Gianni Ratto, porque além de ele ser um fera, eu não estava ensaiando simplesmente com um dos maiores diretores do País. Eu estava ensaiando com aquela pessoa que mudou a minha vida. Isso porque, como eu contei, decidi ser atriz quando vi o *Mambembe* e fiquei encantada. Daí decorreu uma mistura de emoções que me deixou num estado de fragilidade muito grande. Além disso, meu irmão tinha acabado de falecer, então acabou que esses fatos resultaram num processo de regressão no sentido psicanalítico. Para mim, estar com o Ratto naquela situação era algo enorme. De repente fiquei tímida, voltei a ser aquela menina que viu o *Mambembe*.

Eu estava diante daquele homem emblemático, icônico, que tinha apresentado à minha vida todo um terreno de possibilidades, então eu me encolhia. Ele só soube disso tudo tempos depois. No início ele recebeu muito mal a minha reação, porque pensava que eu estava rejeitando o trabalho. Por conta disso, nossa relação inicial foi muito complicada. Até porque nem eu tinha consciência naquele momento do motivo para tanta fragilidade.

Um belo dia a Estér Góes, que também estava no elenco, chegou até mim e perguntou o que estava acontecendo; onde estava a Imara Reis que ela conhecia. Lógico, porque até ler o texto da peça eu lia mal, sem intenção, sem sentido. Sabe criança sendo alfabetizada? Foi nesse momento que caiu minha ficha, porque até então eu nem sabia que estava manifestando esse fenômeno. Quando a gente está dentro do olho do furacão, não vê o furacão. E essa vulnerabilidade, essa infantilidade geraram muitos mal entendidos do Ratto em relação a mim, afinal de contas eu estava com 40 anos de idade, não havia motivo para me comportar daquela forma. Ia bancar a menininha agora? Não tinha cabimento, ele estava com a razão. Só que partia dessa percepção de que eu estava rejeitando minhas colegas. Por causa da miopia, eu lia com a folha bem perto e ele não acreditava que eu não enxergava. Para ele, aquela era uma barreira que eu criava para o mundo.

Graças a Deus, depois de ele pegar muito no meu pé e me sacanear à beça, acabamos nos entendendo gradativamente, e desenvolvemos uma amizade muito bonita e respeitosa, até eu ouvir dele um dos elogios mais importantes da minha vida. Num dos últimos espetáculos da temporada, ele foi assistir e me disse assim: *Olha, você sabe que eu tenho uma vivência muito grande em teatro. E poucas vezes na minha vida eu tive o prazer de trabalhar com uma atriz como você, que entra em cena com o frescor da primeira vez a cada representação. Nunca vi você fazer uma cena de forma burocrática!* Foi muito emocionante. Todas essas dificuldades do começo acabaram resultando numa admiração mútua.

386

No elenco, éramos Marly Marley, Ester Góes, Jussara Freire e Ariclê Perez, minha grande amiga, apesar de certas pessoas a considerarem uma pessoa difícil. Aliás, essa é uma questão interessante que vale a pena ser colocada. Eu não conheço nenhuma pessoa muito criativa, muito inteligente, muito culta, muito sensível, que seja fácil de se conviver. Em geral, as pessoas fáceis são pessoas medíocres. Não têm muitos conflitos e não se colocam. A minha experiência com pessoas ditas complicadas tem muito a ver com uma característica da classe teatral da minha geração, que é a espontaneidade. Eu venho de um modo de se relacionar no qual as pessoas dizem tudo

na lata, falam o que pensam, dão esporros, dão pitacos, e depois fica tudo bem.

Incrível perceber que a partir de uma época, por volta dos anos 1990, passou a ser *proibido* polemizar, discutir, entrar em conflito. Tem de ser tudo muito escamoteado, velado, hipócrita. Cheguei a ter alguns conflitos, inclusive com a Ariclê, por questões sobretudo advindas da nossa origem profissional, que era diferente. Eu venho de teatro de grupo, em que tudo é de todos, a dinâmica é mais coletiva e ela se irritou uma vez porque eu esqueci de comprar rímel e durante alguns dias fiquei pedindo o dela emprestado. Ela me deu uma bronca, fiquei passada. Fui lá e comprei uns três rímeis e botei na bancada do camarim. Ela veio e me disse que não era por causa da grana, mas porque era uma coisa muito pessoal.

387

Tivemos um conflito por causa de uma coisa aparentemente boba, mas que tinha importância para ela, e esclarecemos o conflito. Aliás, o grande traço que sempre me atraiu nela foi essa absoluta sinceridade com tudo. Os conselhos dela e as sugestões de melhora para as minhas peças, que ela via mesmo quando não estávamos trabalhando juntas, eram sempre muito pertinentes. E você podia saber que o que ela dizia era sincero, porque quando não gostava de algo dizia também, com objetividade. Ela foi muito presente na minha vida e talvez, se fôssemos agir segundo a moda

contemporânea do não conflito, poderíamos ter ficado ressentidas por causa de um rímel e ter perdido uma amizade belíssima.



Com Glória Pires e Herson Capri, em O Guarani, 1996

Capítulo LXIV

O Guarani

O único trabalho que fiz junto do Tônico, depois do Grupo Laboratório. Foi uma produção cuidadosa em todos os detalhes. Filmamos na Fortaleza de Santa Cruz, em Niterói. O que não deixou de ser uma revanche: esse lugar teve um passado esquisito, durante a ditadura. Os figurinos da Kika eram feitos com tecidos feitos pelo mesmo sistema do século em que se passa a história, tingidos com pigmentos naturais. A Sonia Nercessian, outra da lista *paraíso na Terra*, foi a assistente. Tatiana Issa fazia minha filha. Agora, tendo visto o documentário *Dzi Croquettes*, dirigido e produzido por ela, no qual reconstrói a saga desse grupo, completando possíveis lacunas de memória na costura das lembranças dos que viveram essa história, fico muito prosa como se *de fato* ela fosse minha filha

389

Voltando ao *Guarani*, muita gente implicou com o filme, com o trabalho da Norma Bengell, houve uns lances falando da produção. Só posso falar do que sei: um filme como esse, feito com o rigor e as condições que presenciei, não sai barato.

Capítulo LXV

Fedra

Existem coisas que a gente já sabe, mas parece que a vida a todo momento fica lembrando, para que a gente não repita determinados erros que, no fim, acabamos repetindo. Talvez seja um pouco do nosso processo neurótico. Uma das coisas com as quais a gente está a toda hora se deparando é com o nosso limite, como a gente não pode intervir no mundo como a gente gostaria. A única solução, o único caminho – não sei nem se o correto seria usar essas palavras – é o *aqui e agora*. E tentar fazer isso com a melhor qualidade. No entanto, sabemos disso, e a toda hora a gente esquece.

391

Por que será que a gente esquece? Eu fico pensando nisso. Em 1997 eu tive uma experiência muito específica, como tudo na verdade. Um ator nunca está pronto, está sempre em processo. Era uma leitura dramática, coisa que geralmente acontece de modo meio improvisado. A peça se chamava *A Pedra que Virou Pó*. Nem todo mundo pôde ensaiar no mesmo horário e eu tive uma pane, achei que jamais conseguiria fazer aquilo. Quem dirigia era o Paulo Hesse, e no dia da leitura me deu esse ataque de insegurança,

daqueles em que parece que nada vai dar certo, que o ideal seria mudar de profissão.

392

Quando eu cheguei ao teatro, absolutamente convicta de que não poderia ler minha personagem, fui falar com o Hesse para ele mudar meu papel. Eu queria fazer uma personagem menor, que não fosse de tanta responsabilidade. Falei, expliquei que a coisa não ia sair, que eu não podia fazer aquilo, e ele foi me ouvindo, dizendo tudo bem, e não dando a mínima bola para o meu pânico. Foi me empurrando com a barriga, até que troquei de roupa, e foi chegando a hora de entrar em cena. Mas ainda continuava segura de que minha personagem seria trocada, até que, quando me dei conta, eu já estava no palco diante de uma plateia. A luz acendeu e tudo começou. Na primeira frase lida, pensei que eu ia enfartar. Meu coração estava tão agitado que num determinado momento eu pensei: *Que bom, vou morrer aqui e não vou precisar fazer essa leitura! Só que, na segunda frase da personagem, aconteceu algo. Tive uma sensação de incorporação absoluta. Ela veio. Eu não precisava fazer nada. Eu não fazia nada. Era ela quem fazia através de mim. Foi outra experiência maluca.*

Eu contracenava com o Paulo Wolf, que era um grande parceiro. Quando ele me olhou

no olho, e eu respondi, ele *estava* comigo. E a entidade-personagem surgiu. O Osho dizia que as personagens estão todas aí, no universo. Uma vez que foram escritas, elas existem. E que a função do trabalho do ator é de alguma forma elaborar esses carmas, essas questões de cada um, ou seja, dar vida e permitir que aquela energia aconteça. E, nesse dia, incorporei. Já havia acontecido algumas outras vezes, sem nunca sair totalmente do ar e me perder de mim mesma – o que é até perigoso. Mas aconteceu de eu reunir todos os elementos que o Paulo Hesse tinha me dado antes, e a personagem surgir com muita desenvoltura e muita tranquilidade. Isso é uma coisa que eu já tinha ouvido ser relatado por outras colegas, e realmente não é folclore. Quando relaxei, tudo aconteceu, embora eu não tenha percebido esse ato do relaxamento, do assentamento em mim mesma. Isso porque não houve o tempo da respiração. Quando eu vi, já estava à vontade.

393

Esse processo todo de encontro com a personagem se torna facilitado na medida da qualidade do dramaturgo. Isto é, quanto melhor o texto e a construção daquela personalidade, maior o vigor e a presença da personagem, que muitas vezes acontece de uma forma até superior àquela que nós poderíamos desejar.

O próximo trabalho, já em 1998, foi o *Fedra*, do Racine, com direção do Antônio Abujamra, cujo processo de ensaio foi muito complicado. Principalmente porque eu não estava só ensaiando, mas fazendo o filme do Guilherme de Almeida Prado, *A Hora Mágica*, e o final da novela *Os Ossos do Barão*. Eu ficava dormindo entrecortado nos intervalos entre uma atividade e outra, e uma vez aconteceu algo engraçado, porque eu confundi as personagens e fiz a Guilhermina da novela como se fosse a Angelita do filme.

394

Acontecia às vezes de eu ficar 72 horas no ar. Saía de um trabalho, ia para outro e dormia duas horas, na tapadeira, entre uma filmagem e outra, ou enquanto alguma colega estava ensaiando sua cena. A mesma coisa se passava com o Tônico Pereira. Por que ele dormia nos ensaios às vezes, na época do Laboratório? Porque ele trabalhava muito também. Ficava exausto. O engraçado é que nós dois temos um particular no que diz respeito a essa questão. Tanto eu quanto ele dormimos que nem gato. Só não mexemos a orelha. Lá no Grupo Laboratório éramos famosos por conta disso. Às vezes estávamos no meio de um debate acalorado e começávamos a cochilar de verdade. Mas, se alguma coisa era dita que nos soava esquisito, ou que não concordássemos, a gente levantava na hora e já entrava no meio



Em A Hora Mágica, como Angelita, 1998, feliz da vida com câmera e grua...



▲ Elenco so de mulheres, até para papéis masculinos

TEATRO

TRAÍDA PELO DESTINO

Em *Fedra*, amor incestuoso é pivô de uma das mais belas tragédias

Por **EDGARD REYMANN**

A mitologia grega continua sendo um manancial inesgotável para reflexões sobre a condição humana. *Fedra*, peça escrita pelo francês Jean

Racine, baseada na tragédia de Eurípedes, trata da história de uma mulher que um dia ousa expor sua paixão e é traída pelo destino. Casada com o rei ateniense Teseu, vê o amor pelo enteado Hipólito cres-

cer com a prolongada ausência do marido. Dado como morto, ela revela o que sente ao rapaz, que prontamente a repudia.

Mas Teseu retorna, e ela, temendo que Hipólito a denunciasse, o acusa de a ter violado. Teseu acredita, fica enfurecido e o expulsa de Atenas. O que se segue é a marca típica da tragédia grega. Dor, arrependimento e morte, com a verdade vindo à tona quando não há

solução para mais nada.

Fedra tem tudo para se tornar um dos espetáculos mais lembrados deste ano. A trama reflete as contradições do feminino. O texto de Racine é um marco da literatura teatral francesa. A direção de Antônio Abugamra é perceptível em cada gesto

das atrizes — o elenco é todo de mulheres, mesmo para papéis masculinos. Imara Reis (*Fedra*), Barbara Bruno (*Enone*) e Selma Egrei (*Terâmene*) têm atuações impecáveis. E mesmo a pouco experiente Ana Paula Arósio, que faz um caricato Hipólito, não faz feio.

SERVIÇO: *Fedra*. Texto de Jean Racine. Direção: Antônio Abugamra. Com Imara Reis, Tânia Bondezan, Ana Paula Arósio, Mika Lins, Barbara Bruno, Selma Egrei e Leila Garcia. De quinta-feira a sábado, às 21h30. Domingo, 20h30. Centro Cultural São Paulo, Sala Jander Faria, tel. (011) 277-3611. Preço: R\$ 12,00.

Elenco da peça Fedra, 1997: Leila Garcia, Tania Bondezan, Ana Paula Arósio, Mika Lins, Selma Egrei e Barbara Bruno

da discussão. Claro que não era simultâneo, cada um tinha seu tempo. Mas havia essa habilidade no mínimo engraçada.

Então, no *Fedra*, além de tudo, havia o problema da falta de tempo que impedia minha dedicação tal como eu estava acostumada a fazer e, embora no final tenha dado tudo certo, no processo, tive a sensação de estar construindo uma catedral. Peguei umas folhas de papel pardo e comecei a escrever o texto da peça com pincel atômico para colocar pendurado nas paredes, empapelei a minha casa. Eu entrava e me via cercada daquilo; gravava, repetia. Outra coisa que me foi de grande utilidade, foi a técnica de substituir as palavras em que geralmente eu travava, por sinônimos quase perfeitos, com a mesma métrica. Conforme eu ia falando e esquecendo algumas palavras, recorria ao recurso da substituição, com o qual eu podia contar. Não lembro quem me ensinou isso, mas costuma dar muito certo.

Outra coisa que eu temia muito em *Fedra*, era o fato de a peça ter uma construção formal muito elaborada. Eu consigo até chegar nessa coisa da palavra, do exercício estético. Mas para que eu tenha nisso uma área de conforto, para que eu me sinta segura, preciso começar por uma instância mais humana da personagem, como se ela fosse realista, quiçá naturalista. Só a partir daí

eu encontro a embocadura para dizer esse texto de uma forma mais simbólica, ou poética. Só a partir dessa verdade, que é uma organicidade. Nesse sentido eu me sentia um pouco defasada com relação às outras colegas, que apresentavam respostas mais rápidas. Além de tudo, o protagonista está numa posição que eu considero particularmente bastante desconfortável. O protagonismo não é uma área tranquila, porque a personagem principal não pode melhorar sozinha a peça. O que ela pode é piorar. E por mais colaboração que você tenha dos colegas, ser o protagonista, como era esse o meu caso, é estar num lugar bastante solitário.

398

Lembro que o Abujamra, que dirigia a peça, ficava me dando bronca porque eu adorava dar pitaco, como boa aquariana que sou, e ficava querendo sempre resgatar aquela coisa do teatro de grupo. Lembro do empenho dele de tentar me colocar essa consciência do *lugar protagônico*, se é que a gente pode usar essa expressão. Para complementar, nessa época eu ainda estava passando pelo processo de climatério, e as mulheres que passaram pelo mesmo que eu saberão do que estou falando. Atualmente, eu me considero um manual de menopausa. Quem quiser saber de qualquer sintoma que por ventura tenha existido em tor-

no desse tema, pode conversar comigo, porque tive absolutamente todos. Só que na época eu ignorava isso. E juntava a responsabilidade de três trabalhos, um dos quais era nada menos que um Racine. Eu, sabendo francês, queria me inteirar de tudo, então pesquisava e lia muito. O texto é absolutamente perfeito na sua estrutura original, e no português não reproduzia isso com a mesma nitidez e a mesma excelência, pelo próprio fato de ser uma tradução. Por melhor que pudesse ser, não tinha como manter o mesmo preciosismo do autor, e eu tive muita dificuldade de relativizar.

Atriz é um metabolismo, como se fosse uma obra de arte.

399

Dirigindo Imara – era uma constante pergunta (dela) – Por quê? E assim seguia o trabalho exaustivo – Isso é assim, Imara.

Imara: Por que não poderia ser assim?

Eu: Tudo poderia, minha cara, mas gostaria de poder usar uma frase do Polanski, quando este dirigia Chinatown. A atriz Faye Dunaway incomodou tanto com perguntas, que aconteceu esta:

Polanski: Vá, por favor, até aquela mesa.

Faye: Com que intenção?

Polanski: O teu cachê é tua intenção...

– Mas o cachê era de dez milhões de dólares –

Foi divertido trabalhar com Imara, bela atriz.

Antônio Abujamra

Ator e diretor

Capítulo LXVI

Ninho da Serpente, isto é, Ossos do Barão

Foi nessa adaptação, nesse *remake*, que tive uma oportunidade rara, verdadeiro mamão com açúcar: fazer um papel que a Cleyde Yáconis tinha feito e, ainda por cima, mesclado com aspectos da *Belle de Jour*, do Buñuel. O Walter George Durst, que a escreveu, foi um profissional impecável, culto, delicado.

Os diretores eram o Luiz Armando Queiroz, o Henrique Martins e o Abujamra.

Peço a Deus todos os dias para fazer de novo uma novela dirigida pelo Abu. Na primeira versão, o Jorge Andrade reclamava do meu sotaque carioca. Nessa, procurei fazer o melhor que pude. Pesquisei e descobri que em São Paulo você pode descobrir o CEP da pessoa pelo jeito de falar; cada bairro é de um jeito. Tentei me apegar ao da Maria Alice Vergueiro.

Um dia eu estava ensaiando uma cena de *Salomé* e o Herval Rossano disse: (...) *daí você levanta, passa por trás do sofá e, quando estiver perto da mesinha, olha para a Priscila Camargo e começa a dizer seu texto*. Eu, aquariana, perguntei: *E vou até lá com que motivação? Por*



De bobs com Cleyde Yáconis, camarim de Ossos do Barão, 1997

que tenho de fazer assim? E o Herval: *Porque é novela, ué!* Passados uns meses, eu e o Herval já éramos amigos de infância, e em outra cena eu tinha uma determinada marca, mais uma vez caminhando atrás do sofá. Fui andando de um jeito que ele gostou. Tanto que me perguntou no final, meio de sacanagem e meio curioso: *E então? Qual foi o teu subtexto ali no sofá?* Eu respondi: *É novela, é novela, é novela!* Juro que era verdade.

Mas voltando, estreei *Fedra* muito frágil, o que agora vejo que tinha muito a ver com própria fragilidade da situação dela, afinal, a Fedra sabe que está cometendo um erro, a transgressão do incesto, com a paixão que ela tem pelo Hipólito, e possui um discurso muito consciente. Parece uma sessão de psicanálise feita pelo analista e pelo analisando ao mesmo tempo. Ela fala dos malefícios da paixão com uma clareza e uma lucidez impressionantes, e de uma forma estética bastante enxuta. O Racine não tem floreios, como outros autores contemporâneos a ele. É muito direto, muito preciso, muito exato. Mesmo com todas as metáforas. Então a Fedra é uma pirada lúcida, e claro que isso tem um efeito de recusa ou sedução sobre as pessoas, dependendo do que o ator estiver vivendo na sua vida pessoal. Por isso tudo, eu imagino que

o Abu tenha sofrido muito com as minhas crises, por não tê-las entendido, afinal, nem eu as entendia. Mesmo assim foi um processo muito enriquecedor, até pelos repertórios existenciais trazidos pelos próprios temores.

Capítulo LXVII

Turning Point

Mil novecentos e noventa e sete foi intenso e bom até o último mês, em que participei da gravação de um programa chamado *Cena Aberta*, entrevistando o Plínio Marcos. No final do dia, comecei a me preocupar com uma tirinha escura que diminuía o campo visual superior do meu olho esquerdo. Liguei para um oftalmologista que o Elias Andreato me indicou nesse mesmo dia da gravação, e dali fui para o consultório. Depois de vários procedimentos, o médico sentou à minha frente com cara de *fodeu* e sentenciou: descolamento de retina. E seguiu, considerando as possíveis consequências. No mínimo, uma cirurgia delicada, no máximo, eu até poderia perder o olho, ele explicou. Não lembro como voltei para casa, sei que estava sentada numa *bergère* e em pânico, não conseguia pensar em nada, nem chorar. Após um tempo eu senti como se uma pessoa estivesse perto de mim e eu lembrei da minha mãe. Fiquei calma e, como se fosse uma lista, me veio à mente o nome das pessoas para as quais eu deveria telefonar pedindo ajuda. Passados Natal e Ano Novo, fiz a cirurgia. A convalescência foi cheia de angústia e imobilidade.

Então, o Fernando Cardoso me indicou para entrar na novela *Chiquititas*. Tenho consciência dos meus méritos mas, nesse caso, tenho também a consciência do quanto ter uma pessoa como ele me apoiando foi fundamental na minha vida.

Depois de *Chiquititas*, tive a oportunidade de trabalhar com o Ary Toledo. Fui sua assistente de direção na peça *Vison Voador*, cujo texto do Ray Cooney e do John Chapman é maravilhoso. Ter vivido esse processo e trabalhar com atores tão especiais foi muito bom, além de eu ter substituído de repente uma das atrizes que precisou se afastar. Foi super bacana, porque a Miriam Lins havia encaminhado super bem a personagem e eu adoro fazer substituição, como já disse. Também pude trabalhar novamente com a Marly Marley, que é uma pessoa muito especial.

A experiência da comédia é sempre muito enriquecedora porque, para que ela possa acontecer, há que se ter um pensamento livre: a descoberta do tempo certo da piada, dos jogos entre os atores, das relações que se estabelecem. Quando se pega um texto com tudo encaminhado, como era o caso, isso faz com que muitos aspectos fiquem facilitados, mas ao mesmo tempo vira um desafio, porque a peça já havia sido montada de forma brilhante por outros atores, como Luiz



Com Xico Abreu, em Chiquititas



Com Stefany Brito, em Chiquititas, 1999



Com Rubens Ewald Filho e Fernando Cardoso na feira de Santelmo, Buenos Aires

Carlos Arutin. Então tínhamos essa responsabilidade de fazer uma montagem à altura, o que sempre tensiona um pouco, já que, ao contrário do que algumas pessoas pensam, a comédia não tem nada de inconsequente. Além do mais, não haveria nada mais trágico do que uma comédia em que as pessoas não se divertissem. Já partimos desse princípio. E olha que este trágico a que estou me referindo não tem nada a ver com o trágico do Racine, hein?

410

O próximo trabalho foi *Vidas Calientes*, do Luque Daltrozo, em que eu sentia que estava faltando alguma coisa na minha personagem. Não entendia como aquela mãe não percebia o homossexualismo do filho. Isso por pura limitação minha mesmo. E nesse processo, minha analista me ajudou muito, mas eu não conseguia resolver a *gestalt*. Pior, não tinha encontrado nem o corpo da personagem. Até que num dia, passando em frente à Gazeta na Avenida Paulista, vi parar um ônibus com pessoas que iam assistir algum dos programas de auditório da emissora. Desse ônibus desceu uma senhorinha cujo corpo era exatamente o que estava me faltando. Imediatamente eu mimetizei aquele corpo, e a *mãe* aconteceu tranquilamente, isto é, a partir da observação do mundo, do outro. Eu encontrei aquela mulher.

Essa peça e *Macbeth* foram das melhores coxias de toda a minha vida. Era muito bom estar com aquele elenco. Muito divertido. Chegávamos até mais cedo ao teatro por conta do relacionamento entre os atores, que era extremamente prazeroso, e eu gostaria de deixar isso aqui registrado como um carinho para com todos eles.



Com Luciana Ramanzini e Silmara Deon, em *Macbeth*, 2008

Capítulo LXVIII

No Mesmo Time

Não me lembro como nós nos conhecemos ou se, um dia, alguém chegou a nos apresentar. Acho que fomos nos conhecendo. Eu já conhecia o trabalho dela como atriz, principalmente de cinema. Lembro-me que quando fui assistir *Fedra*, peça em que ela fazia a protagonista, acabamos jantando juntas num japonês. Gostei dela: da sua inteligência diferenciada, da sua feminilidade sem afetação e do seu infalível humor carioca – perde o amigo, mas não perde a piada.

O tempo passou. Eu continuei fazendo teatro no grupo que havia criado na Cooperativa: a Cia. Letras em Cena. Cedo descobri que, pra se fazer o teatro que a gente quer e pra se tentar viver com dignidade na profissão, é necessário colocar a mão na massa e multiplicar funções. Além de atriz, sempre fui uma espécie de produtora e diretora artística: após muitas discussões, acabo definindo o trabalho a ser feito e os artistas a serem convidados.

Em 2002, organizamos um grupo de estudos para ler textos dramáticos e descobrir um novo projeto. Estavam lá os atores Ana Arcuri, Augusto Juncal, Beto Amorim, Expedito Araújo,

Fernanda Muniz, Lisa Vieira, Nirce Lewin, Valéria Simeão e Viviane Lessa.

Não conseguíamos encontrar um texto que nos motivasse e que continuasse dialogando com o público jovem que já acompanhava nosso trabalho. Também não conseguíamos encontrar um texto no qual todos os atores reunidos tivessem personagens interessantes para construir e desafios para enfrentar.

414 Um belo dia, estávamos na casa da Nirce lendo *Ponto de Partida*, do Guarnieri, um texto que eu havia proposto e de que gosto muito. Nos anos 1970, a montagem original dessa peça fizera parte do movimento de combate à ditadura militar, do qual eu participava como dirigente estudantil da PUC. Naquela época, assistíamos a peças de teatro como se estivéssemos protestando numa passeata. Ir ao teatro era um prazer obrigatório e instigante.

Mais ou menos na metade da leitura, a Imara chegou e ficou escutando. Quando começamos a discutir o texto, senti que a peça não nos havia eletrizado. Augusto contou que estava lendo um livro de cartas de Tchekhov, e que elas eram tão bonitas, que mereceriam ir para o palco. Imara aproveitou a deixa:

– *Vi uma peça muito boa em Buenos Aires. Era um teatro narrativo...*

Ela começou a falar. Todos nos calamos e começamos a viajar. Falei que para o trabalho não ser um mero exercício de ator, os textos selecionados deveriam ter um tema e um ponto de vista norteador. Aproveitando o corinthianismo de boa parte do grupo, inclusive o meu, propus como tema futebol.

– *Futebol?*

Alguns questionaram, esboçando os desconhecimentos e os preconceitos comuns do meio teatral. Imara, muito pelo contrário, se empolgou com a ideia, o que me fez crer que ela acompanhava os jogos e era tão torcedora quanto eu. Continuei falando:

– *Futebol , sim. Autores maravilhosos já puseram suas letras pra correr atrás da bola: Nelson Rodrigues, Plínio Marcos, Drummond. No nosso próximo encontro, vamos começar a ler e a discutir esses textos. Mãos e pés à obra! Vamos trazer textos sobre futebol.*

Sáimos empolgadíssimas e, mais uma vez, fomos jantar num japonês. Imara e eu só conseguíamos falar do projeto que acabáramos de esboçar. To-

dos os atores do grupo teriam personagens para construir. Sabíamos que o desafio era enorme: o futebol é uma das maiores manifestações culturais da humanidade, consegue dialogar com todas as artes, com a história, a psicologia, a sociologia. Viajávamos juntas. Até que sugeri que ela dirigisse o trabalho. Ela pensou um pouco. E acabou concordando.

416

Os encontros do grupo passaram a ocorrer na minha casa. Na reunião seguinte, apresentamos vários contos e crônicas sobre futebol. Começaram as discussões. Imara sempre foi uma pessoa falante e animada. Como diretora, a empolgação era muito maior. Ao ponto de, num dia, alguém me perguntar:

– *Graça, o que é pênalti?*

Quando ia começar a explicar, Imara não se conteve:

– *Gente, vocês não sabem? Pênalti é aquela hora em que os jogadores ficam um do lado do outro, com a mão protegendo o saco.*

Fiquei sem saber se ria ou se chorava. A Imara não era torcedora de futebol e não conhecia as regras básicas do jogo. Como seria o processo? Eu desconhecia a enorme capacidade que ela tem

de se entregar e de se apaixonar por um trabalho. Em menos de um mês, ela devorou vários livros, passou a assistir às mesas-redondas na TV e nos acompanhava na maioria das entrevistas com jogadores, jornalistas e boleiros. Assim, começamos a estruturar a peça *Nossa Vida é uma Bola*, título sugerido por ela.

É claro que não vivemos um mar de rosas, até porque não acredito mais em mar de rosas no teatro. Foi muito difícil conseguir recursos pra fazer a peça; foi muito difícil descobrir que peça era aquela. Lemos muito, discutimos muito, trabalhamos muito. O processo foi longo e, muitas vezes, desgastante.

417

Alguns atores desistiram por não gostar do tema, outros por não confiar no processo, outros porque brigaram comigo, etc. Do grupo original, restaram o Augusto, a Valéria e eu. Outros sete atores entraram no trabalho, sem um texto definitivo e contando com apenas R\$ 25 mil reais, obtidos em um edital da Funarte. Marcelo Góes foi fundamental, não só pelo seu talento de ator e cantor, mas pelo seu empenho em obter um patrocínio para a peça. Graças à Funarte e ao Leite Malibu, após oito meses de trabalho tínhamos recursos para a montagem que, a essa altura, já contava com 31 profissionais trabalhando.

Mas qual montagem? Acertadamente, Imara apostara na linguagem do teatro de revista, e preparávamos um musical, embalados pelas danças de Acácio Vallim e pelas músicas de Paulo Herculano, Mathias Capovilla, César Piovani e Jorge Grinspum. Além de extremamente criativa, Imara revelou-se uma detalhista de primeira. No início, isso fazia com que todos trabalhassem mais e se esforçassem mais. No final, o mesmo detalhismo fazia com que não conseguíssemos cumprir as etapas planejadas e não trabalhássemos a estrutura técnica, cujos problemas só conseguiríamos solucionar após algumas semanas em cartaz.

418

A nossa convivência fez com que passássemos a jogar em novas posições: ela dirigindo e eu escrevendo para teatro. Em *Nossa Vida é uma Bola*, conseguimos autorizações para adaptar textos de Armando Nogueira, Carlos Drummond de Andrade, Carlos Marighella, Dom Paulo Evaristo Arns, Eduardo Galeano, José Roberto Torero, Juca Kfoury, Luís Fernando Veríssimo, Paulo Mendes Campos, Paulo Roberto Falcão, Plínio Marcos e Roberto Avallone. Tínhamos um fio condutor: o futebol como uma metáfora do Brasil, nas suas grandezas e nas suas misérias, visto pelo torcedor. Imara havia proposto uma ordem: do caos à utopia, da bandeira negra à bandeira branca.

Mas como fazer um texto teatral a partir daquela enorme quantidade de contos, de poemas, de crônicas e de matérias jornalísticas?

Procuramos vários dramaturgos: uns não podiam, outros não se interessaram, outros não conseguiam escrever a peça que tínhamos imaginado. Até que eu e outra atriz do grupo, Wilma de Souza, resolvemos pôr a mão na massa. Wilma é discípula do Chico de Assis e é autora de textos infantis. Eu era completamente inexperiente, mas totalmente envolvida naquele processo. Com a colaboração da própria Imara, do Gil Camargo (boleiro, blogueiro e amigo de vários membros do grupo) e dos atores Augusto Juncal e Rodrigo Lombardi, conseguimos finalizar o texto da peça.

419

Estreamos em outubro de 2002 e fizemos uma segunda montagem em junho de 2003, sempre no Teatro Ruth Escobar. Eu havia proposto que após todas as apresentações da peça, fizéssemos um bate-papo com jogadores, jornalistas e torcedores. Mário Sérgio Loschiavo, também produtor da peça, me advertiu:

– *É perigoso. Boleiro não gosta de teatro.*

Ele estava parcialmente certo. O fato é que os boleiros não conheciam teatro. E todos come-

çaram a vir aos bate-papos e a gostar. O meio esportivo passou a nos divulgar e a frequentar a nossa peça. Fomos honrados com a presença de vários ídolos do passado e do presente, inclusive os recém penta-campeões Vampeta, Ricardinho e Kaká. Vivi um período mágico, fazendo uma peça que adorava, me comunicando com um público que em geral não conhecia teatro, mas que ria, chorava e conhecia histórias conosco. Sem a Imara, nada disso teria acontecido.

420

A experiência foi tão rica que começamos a imaginar várias peças sobre futebol. A sinopse de uma delas foi escrita em 2004 por mim e pela premiada dramaturga e mestra Renata Pallottini: *Nos Campos de Piratininga*, peça que conta a história da cidade de São Paulo a partir do início do futebol com Charles Miller, priorizando histórias do Corinthians, do Palmeiras e do São Paulo.

Só no final de 2006, conseguimos recursos do PAC da Secretaria de Estado da Cultura para pesquisar, escrever e fazer a montagem da peça. Renata e eu trabalhamos durante todo o ano de 2007. Em busca de outros pontos de vista, não chamamos inicialmente a Imara. Mostramos o texto para vários diretores, sem que eles se animassem com o nosso trabalho ou que nós nos animássemos com eles. Até que chamamos a Imara e, mais uma vez, a generosidade criati-

va dela viabilizou a montagem que novamente foi se acertando tecnicamente após a estreia. Fizemos duas temporadas, em 2008 e 2009, com um público crescente que adorava a peça. E, mais uma vez, eu adorei ter optado por viver no time do teatro.

Até agora, nas nossas duas experiências profissionais juntas, fui dirigida pela Imara. Vivi prazeres e desprazeres típicos da relação ator-diretor, que acho muito parecida com a relação jogador-técnico, embora estes últimos sejam, em geral, muito melhor pagos pelo seu trabalho. Por mais que um jogador discorde do técnico, por mais que ele não goste de ficar no banco ou de ser substituído, quando a bola rola, ele sabe que está no mesmo time, querendo as mesmas coisas e que todos estão dando o melhor de si para que elas aconteçam.

421

O tempo passa e cada vez mais eu sei que eu e a Imara somos do mesmo time.

Graça Berman

Atriz e diretora



Teatro Ruth Escobar. Elenco da peça Nossa Vida É uma Bola, e convidados, 2002. Com: (acima) Graça Berman, Raí, Valéria Simeão, Thales Ab'saber, Zé Maria, Wilma de Souza, Lara Córdula, João Carlos Andrezza; (abaixo) Marcelo Góes, Rodrigo Lombardi, Rogério Bandeira e Felipe Scapino

Capítulo LXIX

Diretora

Quando a Graça me convidou para dirigir meu primeiro espetáculo, conscientemente, eu aproveitei para homenagear, citar, me referir a todos os diretores e criadores que de certa forma fizeram minha cabeça. Não podia perder essa oportunidade. Claro que tudo passando pela minha interpretação e sempre procurando certo rigor. Por ser teatro musical brasileiro, eu, herdeira de Luiz Mendonça, tinha espaço para fazer isso. Pude também contar com a colaboração do Acácio Ribeiro Vallim Junior – baseado na obra de Rudolph Laban e discípulo de Maria Duschenes, cujo trabalho em *Porandubas Populares*, anos antes, havia me apaixonado. E no segundo ato, em um esquete feito para brincar com as louras do futebol, citei explicitamente os Dzi Croquettes, dos quais fui total tiete.

Capítulo LXX

É Veríssimo!

O Ricardo Peixoto, em 2003, havia feito uma compilação de alguns contos do Luis Fernando Veríssimo, e me convidou para dirigir esse trabalho, que se chamou *Non é Vero, é Veríssimo*. Alguns contos já estavam adaptados, então o que nós fizemos foi traçar com isso um panorama do mundo contemporâneo. Começávamos o espetáculo com um conto que fala de algo que hoje é ainda mais real, a questão dos condomínios de segurança máxima. Neles, as pessoas passam a viver dentro de prisões, enquanto os meliantes ficam, portanto, do lado de fora vendo os moradores por meio de uma frestinha. A narrativa do espetáculo seguia, até que ele acabasse com outro conto sobre o consumo e sobre o lixo. Eram duas pessoas que se encontravam por se interessarem pelo lixo de cada uma delas respectivamente. Eu achava esse dado do conto o mais importante, essa ênfase na descoberta do outro pelo seu aspecto mais verdadeiro, menos ilusório. E tinha um final romântico.

425

Xico Abreu, parceiro e amigo desde *Chiquititas*, foi meu diretor assistente. No programa da peça escrevi que ele, só por ter vinte e poucos anos,

tinha cismado que era jovem. E é a mais pura verdade. O Xico é um ator impressionante, além de ser uma das pessoas mais maduras e sábias que conheço. Além dele tivemos também a participação de, preparem-se, Silvetty Montilla.

A peça era toda em esquetes e, em alguns deles, ela participava, mas no início ficou apavorada porque todos os textos que ela tinha apresentado até então eram coisas que ela mesma improvisava nos *shows* que fazia como *drag queen*, e rolou um medo de ter de decorar. Tivemos de ajudar. Fizemos o seguinte combinado: o elenco todo decoraria também o texto dela e ela poderia ir dizendo apenas o que lembrasse, que teria apoio dos colegas: Sérgio Montenegro, Priscilla Squeff e Viviane Porto. Foi uma relação de trabalho interessantíssima, que resultou num espetáculo muito simpático, dentro de uma linha menos conhecida do trabalho do Veríssimo. Escolhemos um lado mais social dos seus contos.

Ainda em 2003, pelo Sesi, aconteceu uma outra montagem sobre traços de comportamento da vida contemporânea, dirigida pelo Roberto Lage, que unia os textos *Quase Nada*, de Marcos Barbosa, e *Distante*, da Caryl Churchill. O primeiro é a história de um casal de classe média alta, cujo marido atira num menino em um cruzamento, de madrugada. Em seguida, uma mulher

entra em contato com eles dizendo ter visto tudo e os chantageia, já que o filho era dela. Só que ela não apresenta nenhum documento que comprove sua maternidade. Leva só a certidão de nascimento do garoto. E, nesse jogo, o casal contrata um homem para ajudar a desenrolar esses fatos, um matador. A peça discute toda essa questão da moral entre as classes, e como todas as classes se costuram no tecido social.

O encontro, pelo que o texto indica, aconteceu de madrugada. E eu comecei a me indagar que mulher seria essa mãe. O que ela estaria fazendo num cruzamento deserto àquela hora? Foi quando propus levar a personagem para esse lado meio ambíguo entre uma pessoa neutra e que ao mesmo tempo estivesse possivelmente fazendo a vida naquela avenida. Entre uma possível mãe deste menino, e uma mera oportunista, explorando aquele assassinato para se dar bem.

Já a personagem da peça da Caryl Churchill era a tia de uma menina que vive num local isolado, num mundo onde todas as relações sociais se desintegraram, assim como as leis da natureza, a vida entre os bichos. Tudo está um caos, em guerra interna. Tanto que a última frase da peça é: *Eu gostaria de saber quem vai controlar a escuridão*. E foi muito interessante porque, num dos grupos da Febem (atual Fundação CASA)

que foram levados ao teatro para nos ver, um menino disse no final, compreendendo bem a alegoria, que aquilo parecia o mundo em que nós todos vivemos. Para ele, a metáfora era absolutamente real. Muito interessante também é pensarmos nas recentes e cada vez mais frequentes insurreições da natureza, revelando justamente este estado de desordem refletida em todos os campos.

428

Na vida particular da minha personagem, todos são suspeitos, todos podem ser inimigos e isso vai levando a um paroxismo e a uma insanidade absurda, porque ela passa a não confiar em mais ninguém. Foi um trabalho muito difícil, porque o texto da Churchill não é um texto simples de ser dito. As frases são muito complicadas, alegóricas, e contêm muitas referências, diversas alusões. Não sei se ele chegou à maioria do público com a força e o rigor que têm mas, por outro lado, como eu disse, houve plateias que nós esperávamos que não fossem compreender muito, pela dificuldade do texto, e para as quais o espetáculo era muito claro, por referir-se a um universo bastante semelhante ao de suas vidas, sob determinados aspectos essenciais.

Meu próximo trabalho no teatro, em 2005, foi *Madame de Sade*, também com direção do Roberto Lage. O texto do Yukio Mishima era

extremamente poético e escrito de uma forma oposta ao realismo, também repleto de metáforas e imagens. A peça é enorme e nós tivemos que cortá-lo porque o público no Brasil não está acostumado a trabalhos tão longos, ainda mais quando o calque do espetáculo é o texto. Houve épocas em que isso era mais aceito do que agora. Hoje é praticamente inviável. Fazer a personagem da Madame de Montreuil foi também como construir uma catedral com as mãos. Era lindo, repleto de imagens belas, mas monumental.

Após esta peça, fiquei algum tempo longe dos palcos como atriz, até que *Macbeth* estreou em 2008 no Espaço Crisantempo, na Vila Madalena, antes de seguir para o Teatro João Caetano, com direção da Regina Galdino. Na época dos ensaios aconteceram algumas coisas muito estranhas comigo, a começar por uma moto que subiu na calçada e simplesmente me atropelou. Isso foi para fazer jus à fama que essa peça do Shakespeare tem de atrair um bando de tragédias toda vez que é encenada.

Apesar de o Espaço Crisantempo ser muito pequeno e de eu não ter a menor noção de como o espetáculo foi apreendido ali, imagino que o resultado visual tenha sido muito bonito. Mesmo assim, foi no Teatro João Caetano que a peça escocesa tomou seu formato definitivo. Pelo

menos todos que viram nos dois lugares disseram que, no segundo, tudo ficou mais interessante e mais bem amarrado.

Uma coisa engraçada foi que a maioria do elenco – e nós éramos treze atores – já tinha dirigido. Talvez só uns dois não tivessem essa experiência ainda. E isso mudou totalmente a dinâmica do espetáculo, porque o ator que tem essa percepção do outro lado do espelho, estabelece com o trabalho uma relação mais conceitual, mais generosa e tem um compromisso com o todo, por conseguir esse olhar crítico e naturalmente mais amplo, acho.

Capítulo LXXI

Depoimento Renata Zhaneta

Tarefa deliciosa e complicada esta de escrever sobre Imara, minha *cumadi* querida. Porque não é fácil encontrar palavras que traduzam a grandeza deste ser humano, a beleza dessa mulher, a generosidade dessa atriz, a obsessão dessa diretora, o brilhantismo dessa cabeça, a gostosura dessa fêmea, o amor dessa amiga, a excelência dessa pessoa que, na sua essência, é um pólo cultural.

Imara entra na nossa vida para transformá-la. Pra melhor. Muito melhor! Ela ensina com aquele jeito carioca despachado e quer aprender como uma criança curiosa. Encontrei a carioca mais paulista que existe em 2008, durante a montagem de *Macbeth*, na qual ela interpretava uma das bruxas e a ama. A simplicidade e a delicadeza daquelas construções, só grandes artistas atingem. No processo de montagem era instigante, provocadora, nos ensaios, incansável colega jogando para que o *time* fosse o melhor possível, nas coxias, a acolhedora mão nos oferecia confiança para mais uma apresentação, em cena, um bate bola de craque. Ao sair do teatro, estava sempre pronta para uma conversa

amiga, uma avaliação sobre o espetáculo ou uma esticada para um papo gostoso. É isso, Imara está sempre pronta! Pronta para ouvir, falar, rir, cantar, discutir, agregar, ajudar, pensar, brincar, sonhar, fazer!

De 2008 para cá, toda semana, a bateria do meu telefone cai quando começamos a falar. São horas matraqueando sobre tudo: desde os grandes temas da humanidade até como fazer pudim de leite. É um enorme prazer conviver com Imara. Com ela, a gente pode SER! Ser qualquer coisa, porque não tem julgamento, só acolhimento.

432 Inigualável, insuperável, insubstituível, impagável Imara.

Impetuosa Imara, inquieta, inspiradora.

Imara insurrecta insinuante.

Imara Imã.

Imara Irmã.

Inteligente, iluminada, interessante, inovadora.

Imara intensamente intuitiva.

Íntegra .

Imara é

Imprescindível.

Com todo meu amor!

Renata Zhaneta

Atriz, diretora, preparadora corporal
e professora de interpretação

Capítulo LXXII

A Peça Escocesa

Fiquei amiga da Renata quando trabalhamos na *peça escocesa*, ela fazendo a terrível lady Macbeth. Me encantei com a pessoa e a profissional que ela é. Voltando à analogia do bordado, que implica em domínio, no sentido de conhecimento do material com que se está trabalhando, de habilidade, assim como exatidão, limpeza de traço e delicadeza, é desta maneira que a vi tecendo sua personagem.

A Regina Galdino é muito minuciosa e observadora na direção. Propusemos Silmara Deon, Luciana Ramazzini e eu, umas bruxas com base na tradição Wicca, celta, etc, calcando na feminilidade; a Regina aceitou.

Capítulo LXXIII

Considerações *Imarianas*

Já disse o poeta que *toda pessoa sempre é a marca das diversas marcas de outras tantas pessoas*, e isso se torna consistente quando a pessoa tem a felicidade de sua vida cruzar com a de Imara Reis.

Musa, atriz, diretora, implacável, apaixonante, multifuncional, mestra, mulher!

Imara reúne uma gama tão grande de adjetivos, que em poucos humanos é permitida tanta funcionabilidade. Por ser intensa, é preciso degustar sua energia gradativa e homeopaticamente, e certamente se vicia com volúpia.

435

Conheci Imara em *Divinas Palavras* (era quase uma Carmem) e pedi aos céus que um dia fosse dirigida por ela. Tempos depois recebi a dádiva: sua direção em *Nany People Salvou Meu Casa-mento* (2008) deixou digitais em meu trabalho, minha vida, espiritualidade e comportamento!

Qualquer existência se divide em antes e depois de Imara, que tem nobreza no nome, na alma e na humanidade, em ser genial!

Nany People

Atriz

**CAIXA
CULTURAL**

apresenta



NANY PEOPLE' SALVOU MEU CASAMENTO

com

Nany People' e Gus Fernandes

Dias 05, 06, 07, 12, 13 e 14 • Dezembro • 19h

ENTRADA FRANCA

(é necessário retirar ingresso com até uma hora de antecedência)

VEJA NO YOUTUBE: "Nany People' Programa do Jô"
O MAIOR SUCESSO DA TEMPORADA

Direção Imara Reis

Texto Bruno Motta e Daniel Alves

Realização Cássio de Souza e Nany People'

*Folder da peça Nany People Salvou Meu Casamento,
direção de Imara Reis, 2008*

Capítulo LXXIV

Nany People

Ter sido convidada pela Nany para dirigir seu espetáculo me deixou em estado de graça. Fã assumida, sempre admirei sua criatividade e a presteza de seu raciocínio.

Apreciava assistir suas matérias nos diferentes programas em que participou. Em tudo o que faz a Nany imprime dedicação, capricho e carinho. E inteligência. O espetáculo se chama *Nany People Salvou o Meu Casamento* e eu sempre dizia o *seu casamento*, bloqueio revelador de minha dificuldade com essa prática social. Na peça, também estava o Pierre Bitencourt, ator desde o berçário, que conheci quando fizemos *Chiquititas*. Ele é super talentoso e tem uma inteligência cênica luminosa. Ambos são muito precisos. Agora, quando a Nany – a presença de espírito em pessoa – começa a improvisar, é uma cornucópia de tiradas e piadas. Por isso, às vezes, o espetáculo ficava maior do que devia. Eu falava: dirigi um espetáculo de uma hora e vinte minutos, você está fazendo Woodstock (sou bem hiperbólica). Nesse trabalho, contamos com a produção atenciosa do Cassio de Souza e a dedicação do Anderson Bueno.

Filhos... filhos?
Melhor não tê-los!
Mas se não os temos...
como sabê-lo?

438

No ano seguinte, vieram meus dois últimos trabalhos feitos até agora como atriz de teatro. Em ambos eu levei um susto. O primeiro é *Dois Irmãos*, uma adaptação feita pelo Jucca Rodrigues para o premiado livro homônimo do Milton Hatoum, que narra a saga de uma família de ascendência libanesa, fixada em Manaus. Uma realidade bastante específica. Quando o Roberto Lage, que fazia a direção, me chamou, foi para apagar um incêndio, já que a atriz que interpretava a Zana teve um problema sério de saúde. Comecei a ler a peça e fiquei simplesmente apavorada, porque além de depender de muito estudo, o texto que eu tinha de decorar era imeeeeeeeenso! Com monólogos e trama enormes, que ia e vinha no tempo doidamente. Nesse ponto, a experiência com decupagem de cinema me ajudou muito a desmembrar o texto e estabelecer parâmetros para me achar temporalmente, inclusive no que diz respeito à idade da minha personagem, que era a matriarca dessa família.

A partir disso é que eu pude compor a personagem de modo coerente, pensando como ela se comporta em cada fase, como ela lida com

o peso do próprio corpo de acordo com a sua idade. Essas são coisas que muitas vezes nem são percebidas pela plateia, mas que para a gente é muito importante e faz toda a diferença. Além disso, fui lendo o texto da peça e o livro do Hatoum ao mesmo tempo. Li quinhentas vezes esse romance, e assim as situações foram ficando mais claras na minha cabeça. Foi um trabalho que exigiu muito de mim, não só no sentido da composição da Zana, que tinha uma personalidade muito complexa, mas no sentido do empenho físico que resultava de cada apresentação. Eu saía do teatro como se tivesse corrido a maratona de Nova York. E ligada, cheia de energia, não conseguia dormir, apesar do cansaço.

439

A Zana era uma mãe cuja paixão descomunal, quase incestuosa, por seus filhos homens acaba fazendo com que a vida de ambos seja destruída. Nunca tive filho, não tinha nenhum parâmetro, e mesmo o olhar compassivo e acolhedor que acredito seja necessário para que o ator possa se colocar no papel, inicialmente me faltava. Eu ficava irritada com ela. Fui salva pela qualidade literária do Hatoum e a força da personagem que, baseada em uma pessoa real, era muito concreta, quase um Egun, por isso, imagino, grudou muito mais em mim do que outras. Foi assim mesmo, um acontecimento. Um dia, no

ensaio, apareceu e pronto. Mas ela entrava e demorava muito pra sair do meu corpo. Durante o dia, eu sentia meu gestual sair parecido com o dela, via a forma com que ela movia as mãos se colocando no lugar da minha. Eu até posso ser muito mutante na aparência física, mas minha voz – e muitas pessoas também acham isso – é muito característica no seu timbre, muito identificável por alguns traços particulares. Mesmo assim, eu sentia uma modulação completamente diferente no meu modo de falar. Havia um veludo, uma maciez que era da personagem e que, de repente, eu estava fazendo igual. Fenômeno curioso, no último dia de apresentação, depois do espetáculo, ela foi embora, e foi com a mesma desenvoltura com que veio.

O susto ao qual me referi, foi justamente o de ter podido conseguir esse resultado em tão pouco tempo. É um trabalho do qual gosto muito. O mesmo aconteceu em *O Ano do Pensamento Mágico*, meu primeiro monólogo, também estreado em 2009, num momento duro da minha vida pessoal.

Capítulo LXXV

O Ano do Pensamento Mágico

Um toldo de nuvens cobria o céu, o meu e o dela, quando eu conheci Imara Reis. Estávamos de luto. Ela pelo pai e eu pelo meu padrasto. Ambos mortos quase ao mesmo tempo. Já fazia anos que Imara e eu nos admirávamos, nos respeitávamos. Já havíamos até trabalhado juntos num projeto em Buenos Aires. Mas nos conhecemos mesmo no luto. Fui convidado por ela para dirigi-la no monólogo *O Ano do Pensamento Mágico*, da Joan Didion – uma escritora e jornalista americana que adaptou para o teatro o seu livro homônimo, narrando, de forma contundente, o período *post mortem* da filha e do marido. Estávamos de luto, eu e Imara, e resolvemos conhecer o luto alheio.

A personalidade multifacetada (longe de ser esquizofrênica) da Imara, sempre incitou explicações. Atriz, diretora, pensadora, questionadora, grande observadora, marcial, inconformada, dinâmica e por vezes belicosa, La Reis é um desafio. Mesmo em tempos de sol. Como todo ser armífero e combativo, é raro surpreendê-la desprotegida, fragilizada, no acostamento dos campos de batalha. Pois eu a encontrei em tem-

pos de chuva e armistício. De armas recolhidas. Frágil e quebradiça como uma boneca de louça.

Imara também inspira na tempestade: foi surpreendente e delicada – embora sempre aguerrida – cheia de apurados e atenciosos gestos. Ainda mais generosa, justamente quando não tinha o que distribuir. Eu conheci Imara Reis em tempos sombrios, de dor, de angustias encobertas. E, acreditem, ainda assim, foi lindo!

Caio de Andrade

Dramaturgo e diretor

Capítulo LXXVI

Joan Didion

O texto foi escrito com uma riqueza de detalhes imensa, com inúmeros dados técnicos, e de uma forma aparentemente aleatória, muito próxima de um fluxo de consciência, ao mesmo tempo em que isso se alternava com momentos absolutamente objetivos da narrativa. Para erguer essa dura personagem, eu tive apenas 29 dias. Foi engraçado porque, para compensar a solidão de estar sozinha em cena, comecei a contracenar com rigorosamente todas as pessoas às quais o texto fazia alusão. Existe a técnica de o ator, em monólogos, tornar-se a pessoa a quem está se referindo, mas eu simplesmente os desloquei todos para a minha frente e passei a me relacionar com cada um, de onde nasceu um monólogo dialógico. O Caio a cada ensaio chegava e me dizia: *Hoje você pôs mais uma, né? O palco está ficando cada vez mais cheio.*

443

Isso sem contar a densidade do assunto em si, somada ao momento pessoal em que eu estava, logo após ter perdido meu pai. Pouco antes da estreia, a Irene Ravache me disse: *Você tem ideia do quanto esse texto é difícil?* E eu respondi brincando: *Pelo amor de Deus, não me leeeembra!*

Só que hoje eu percebo que apesar de saber dessa dificuldade, a ponto de dar essa resposta bem humorada, eu não tinha consciência plena do quanto o trabalho era realmente complicado.

O interessante é que apesar de a linguagem predominante na peça possuir um caráter aparentemente mais frio ou superior à descrição de todos os fatos expostos e, neste sentido, mais jornalístico mesmo, como se a Joan estivesse distanciada temporalmente de todos aqueles processos pelos quais ela passou, mesmo assim existem sentimentos não necessariamente manifestados, que estão presentes na narrativa, e, de modo ainda mais concreto, no livro. Há momentos em que ela se apresenta de uma forma crítica, outros em que o envolvimento com a descrição de suas vivências a põem desesperada ou perplexa.

444

Imagine você estar em sua casa, com seu marido, após um dia extremamente difícil, ao final do qual você deixa sua filha na UTI em coma. Nesta mesma noite, Joan Didion viu o marido cair sobre o próprio corpo e chegar morto ao hospital. Tempos depois, ela perderia também a filha, intensificando seu drama pessoal refletido num processo de luto marcado pelo chamado *pensamento mágico*. Aplicado a esse caso específico, o pensamento mágico consistiu a não aceitação

literal da morte, sobretudo a do marido, criando mecanismos psíquicos em que se apegar, os quais justificassem a real esperança de que John voltasse – mesmo tendo consciência de que, racionalmente, aquela era uma ideia absurda.

De forma geral, este termo encontrado em diversas áreas do conhecimento, como a biologia ou a sociologia, se aplica ao mundo psicológico quando tenta explicar como a criança lança mão de determinados recursos cognitivos para compreender fenômenos da vida. Trata-se, portanto, dentre outras coisas, de uma forma característica do pensamento infantil, no qual o real e o fantástico podem perfeitamente se misturar e se complementar, na busca de algumas respostas calmantes para questões humanas, das quais, evidentemente, os adultos não estão a salvo. No entanto, no caso da Joan – e ela inclusive cita isso no texto, este é o tipo de pensamento inaugural dos povos primitivos. Ela escreveu, mais precisamente: *Pensamento Mágico é uma expressão que aprendi lendo antropologia. As culturas primitivas funcionam baseadas no pensamento mágico. O pensamento do se. Se sacrificarmos a virgem – a chuva volta a cair. Se eu ficar com os sapatos dele...* Era em ideias como essa que ela se apegava, na esperança do retorno do marido morto.

As maiores dificuldades do *Ano...* não se encontram nos fatos que a peça narra, tampouco no percurso emocional vivido pela autora. A primeira complicação é que a forma que ela utiliza para narrá-los, gera esta característica do jornalismo literário. Se por um lado há a riqueza de detalhes típicos dos romances de final do século 19, ou seja, um exercício de memória para nenhum Antonio Fagundes botar defeito, o fluxo aparentemente aleatório das recordações faz com que a intérprete tenha de estar muito ciente de tudo o que está sendo dito, numa ordem que é a da espontaneidade do pensamento. Porém, a maneira como a autora vivenciou esses acontecimentos, a frieza científica como ela os descreve, resultado do estado de choque em que está, faz com que fique num estado de suspensão. A cada dia, o exercício para não me permitir explodir em emoções que surgiam, súbitas e inesperadas, em momentos distintos, provocava um esforço físico intenso, a ponto de terminar cada apresentação suada como se tivesse feito um musical dos mais puxados. Nas primeiras semanas cortei um doze para não cair em prantos, para não misturar, confundindo minhas memórias emotivas com as da Joan. Ou as emoções da ouvinte que se deixa levar pela história que conta.

Certa vez, o assistente do Caio, momentos antes de entrar em cena, me perguntou: *tiro no coração mata?* Respondi: depende. Ele: *e no fígado?* Depende também, respondi. *É que o Bortolotto levou quatro tiros essa madrugada.* Durante toda a apresentação dessa noite eu trabalhei sentindo duas coisas completamente diferentes com intensidades idênticas.

Sobre esse trabalho, eu dei uma entrevista à Revista Bravo, para a qual a proposta foi que eu respondesse às questões do jornalista Armando Antenore não como Imara, mas como Joan. Isso me causou algum temor no início, por ser uma experiência nunca experimentada, nesse formato. Até porque minha imagem também seria gravada. E uma coisa é improvisar com você mesmo ou em um determinado momento de um trabalho ou ensaio. Outra, é ter o compromisso com uma matéria que ficará registrada primeiro na revista e depois num vídeo. Finalmente, fomos bem sucedidos e eu consegui responder de modo até muito consistente, usando, de improviso, algumas frases do texto e, sobretudo, a linha de raciocínio da personagem, a partir de uma embocadura já adquirida. Fui ajudada, porque o Armando encaminhou tudo brilhantemente.

Esse é um trabalho pelo qual eu tenho um carinho imenso e que as pessoas quando veem

se emocionam muito, mas por outro lado têm muito receio também de assistir – pelo medo que têm da morte de entes queridos e, claro, da própria. Nesse sentido, há uma evitação, já que o tema mexe tão diretamente com cada um, de modo a suscitar reações até agressivas em determinadas pessoas da plateia, como aconteceu numa das apresentações em que um rapaz na primeira fileira emitia ruídos, se mexia, levantava e depois voltava, de modo claramente intencional, para atrapalhar o espetáculo. Depois eu fui entender as motivações psíquicas dele agir assim, e acabei compreendendo seu gesto como algo elogioso, afinal, provava a capacidade que o espetáculo tem de se comunicar efetivamente.

Capítulo LXXVII

Teatro e Política

Voltando ao início da minha carreira, podemos fazer uma digressão que revele alguns aspectos interessantes sobre como vejo a relação entre teatro e política. O engraçado ou trágico é que na primeira fase da minha atuação artística como profissional, eu ainda não me sabia anarquista, embora fosse extremamente engajada, militando bem ativamente, como mencionei. A primeira pessoa que percebeu essa minha característica foi o Tônico. Ele me deu um toque. Quando eu estava no Chile, o pessoal da organização começou a me chamar de Imara Bandeira. Me achavam meio *hippie*, e brincavam que eu era a companheira anarquista, mas de um modo muito pejorativo.

449

Isso tudo me deixava indignada, mas a coisa ficou tão recorrente que quando eu cortei com o pessoal da organização e voltei para o Brasil, fui ler para poder conhecer afinal de contas o que era o tal do anarquismo. E conforme fui lendo e entendendo, fui concordando. *Poxa, mas eu realmente sou isso!* Claro que eu me encontrei na linha de *alguns* pensadores anarquistas e não de todos. Mas me encontrei. Era como se eu

finalmente tivesse achado a minha turma. A maneira deles viverem, o que eles propunham. No anarquismo, o indivíduo é político no meio em que está vivendo o tempo inteiro. Nesse sentido, não há dissociação da ética, do comportamento, da ação política. Não se pode dizer que é isso ou aquilo, mas o teu exercício de vida é que te configura como tal. E realmente eu era. Os meus companheiros me ajudaram nessa descoberta. De uma forma, digamos, um pouco traumática. Mas foi bacana.

450

Fora do Anarquismo, um pensador em particular e que ainda hoje permanece como uma espécie de mestre para mim é o Wilhelm Reich. Ele foi um dos discípulos do Freud, só que calcou sua pesquisa na questão da sexualidade vista como instrumento de mecanismo político, de dominação das pessoas. No final de sua vida foi dado como louco, entre outras coisas. No entanto, muitos dos resultados laboratoriais obtidos por ele, hoje em dia, estão confirmados e ele é uma referência fundamental para mim, por propor um tipo de sociedade bem mais próximo dos valores em que acredito. Porque eu não acho que esses pensadores façam nossa cabeça, e sim que a gente é que encontra na deles um eco, uma forma para valores que já estavam em nós, que nós já sentíamos, intuíamos, mas não tínhamos

como verbalizar. É como pensar que os livros, eles também, não são escritos, assim como os personagens, e sim encontrados, porque já estão soltos pelo universo. Quase a mesma coisa, como as personagens segundo o Osho.

Alguns anos depois, por conta de um filme que o Claudio Kahns estava fazendo sobre o teatro anarquista aqui em São Paulo, chamado *O Sonho não Acabou*, de 1980, eu tive o prazer de conhecer o Edgar Rodrigues, cujo nome verdadeiro era Antônio Francisco Corrêa (Portugal, 1921 – Brasil, 2009) e que era um desses anarquistas históricos. Esse contato fez ficar ainda mais claro para mim como o exercício existencial do anarquismo é presente nas pessoas que realmente o são.

451

Em 1982, eu tive outra vivência fantástica, em uma das minhas viagens a Barcelona. Estava chegando à cidade, subindo *Las Ramblas*, até que me defrontei com o Hotel Internacional. Como minhas viagens sempre foram caóticas, sem nada preparado de antemão, e eu ainda não tinha lugar para dormir, achei aquilo ótimo. Entrei, o preço era acessível e resolvi ficar. Uma hora olhei para uma pessoa que me pareceu familiar, talvez fosse um artista – porque queira ou não, sempre associamos pessoas públicas a artistas –, mas deixei minhas malas no hotel e saí de novo, depois de perguntar para o recepcionista

o que havia de interessante naquela região. Ele respondeu que virando à esquerda da rua do hotel, havia o bairro gótico. Eu fui. E vale dizer que eu sou cretina topográfica, porque consigo me perder em qualquer lugar que tenha mais de quatro casas.

452

Quando eu cheguei ao bairro gótico, não só me senti super em casa, como parecia que eu conhecia tudo aquilo. Tempos depois pensei na questão da reencarnação e comecei a olhá-la até com outros olhos, como uma coisa de fato possível, porque era tudo muito familiar. O desenho das ruas. Eu não me sentia desconfortável ou num lugar estrangeiro. Lá eu estava em casa e comecei a andar de um lado para outro, quando de repente vi uma faixa anunciando uma exposição de todo o acervo documental do Anarquismo que havia sido resgatado na Catalunha, já que até então ele estava guardado na Holanda por causa da Guerra Civil, e nunca mais voltara.

Claro que parei e comecei a ler as frases daqueles anarquistas clássicos, as fotos, os retratos deles, quando um cara do lado de fora apareceu ouvindo um radinho tocando *Imagine* do John Lennon e, tudo ao mesmo tempo, foi um dos momentos mais mágicos da minha vida. Todos aqueles ideais anarquistas, o mundo que eles desejam, em todas as instâncias, inclusive amo-

rosas, e que tem tudo a ver com o que sempre acreditei. A experiência ainda tinha vindo com trilha sonora, e eu descobri que estava acontecendo um congresso anarquista. Consegui me inscrever e participar, na semana em que fiquei em Barcelona.

Quando eu chego ao Congresso, descubro que a tal pessoa que eu tinha pensado ser artista era o Daniel Cohn-Bendit, que também tinha se bandeado para o lado do Anarquismo. Tudo muito enriquecedor, principalmente por ter entrado em contato também com as ideias do paradoxal Anarquismo de direita, que é um pouco o que hoje está acontecendo, e que, para mim, soa como Fascismo. Vivi uma experiência fundamental, pelo encontro com os meus pares. Talvez eu seja uma anarquista romântica, não consigo, por exemplo, ver o sagrado como anti-humano, como algo contrário a uma justiça social.

Você me perguntou se eu, nessa época, achava que teatro tinha necessariamente de ser uma coisa politizada, ou se essa era apenas uma opção. Eu achava que tudo tinha de ser politizado. A vida da gente tinha de ser politizada, como ainda acho que toda atitude da gente é uma atitude política. Lógico, porque a política permeia a vida em todos os aspectos, sobretudo pensando no sentido arquetípico da palavra. Cada gesto tem

um sentido para a sociedade e tudo o que se faz implica em resultados. Um produto que você compra, uma roupa que você usa, uma palavra que você diz e um lixo que você não separa. Não que eu ache que tenhamos de ser sempre politicamente corretos. Ao contrário. Mas como tudo na vida, há o outro lado.

454

A contrapartida é que eu nunca achei muito bacana o teatro autoritariamente politizado. Aquele teatro que despeja regras e faz da política algo mais importante do que qualquer outra coisa. Isso é um teatro sem sentimento, sem emoção, em que tudo é realizado em prol da razão, querendo produzir respostas. Nós artistas temos inclusive sempre muito mais perguntas que respostas. Aliás, acho que todos. Podemos até propor algumas ideias, algumas sugestões, mas não temos soluções concretas para nada. Seria muito arrogante da minha parte dizer o contrário, o que não nos impede, claro, de motivar as pessoas para determinados pensamentos e reflexões. Acontece que isso não me faz perceber que nós temos o papel de decidir o que todos têm de pensar!

Quando a gente montou *O Futuro Está nos Ovos*, havia toda uma crítica ao consumo, à sociedade burguesa, à questão das aparências. Outros espetáculos que eu fiz também tiveram um viés

crítico bastante forte. Mas não a ponto de ficar julgando a sociedade. Até porque isso seria muito difícil e imprudente, já que pertencemos a essa sociedade. Então eu tenho bastante aflição desse caráter de imposição de regras.



As Marcelinas no Aterro, ano 2000: Eliane, Ruth, Ana Lúcia, Margot, Beatriz, Heleny e, acima, o filho João representando a Beatriz Sidou

Capítulo LXXVIII

Encontro Marcado

Uma história muito linda que eu acabo de lembrar: quando ainda estávamos no colégio, no começo dos anos 1960, vimos um filme em que os amigos combinavam de se encontrar dali a não sei quanto tempo e marcavam, para isso, data, hora e local, caso perdessem o contato com o passar dos anos. Nosso grupo do Santa Marcelina resolveu então fazer a mesma coisa. Faziam parte desse grupo a Beatriz Sidou, a Ana Lucia Romano, a Beatriz Lanelville, a Ruth Gallo, Graça Rollemberg e a Margot Meyerfreund. Escolhemos o ano 2000, mais precisamente o distante dia 15 de janeiro, às 17h.

457

Ficamos pensando onde poderia ser. Tínhamos de escolher um local que não corresse o risco de deixar de existir com as mudanças da cidade, afinal, era um encontro marcado para mais de trinta anos depois; algo como o Cristo Redentor, o Pão de Açúcar, ou o Monumento dos Pracinhas. Este último pareceu o de mais fácil acesso, o Corcovado demandava uma produção enorme e, pelo fato de estarmos em plena ditadura militar, pensávamos que se um dia o Monumento dos Pracinhas acabasse, era sinal de que o Brasil

tinha chegado ao fim mesmo, de modo que esse foi o lugar eleito.

Volta e meia quando havia reunião das ex-alunas, nós nos remetíamos a isso. E o tempo passou, até que conseguimos fazer o encontro, no dia 15 de janeiro de 2000. Fomos quase todas. E uma das que não pôde ir, a Beatriz Sidou, mandou o filho João. A Beatriz Lanelville ainda tinha o recorte de uma notícia em que escrevemos as informações sobre o encontro das ex-alunas. Pessoas que até hoje são amigas. Lógico que não nos vemos com a frequência que deveríamos, mas sabemos que há esse elo, esse carinho.

458 O fato de termos conseguido fazer a reunião foi realmente uma vitória. Além de ser incrível estarmos ali, cumprindo nossa promessa de um tempão atrás, ainda tivemos a encrenca de não nos quererem deixar bater fotos. E olha que nem na ditadura estávamos mais há muito tempo. Esse foi um momento histórico das nossas vidas, e tivemos de driblar os soldados que ficam lá fazendo a guarda. Explicamos tudo direitinho para eles, que todas aquelas coroas quando tinham treze anos de idade fizeram aquele combinado de se encontrar. Éramos todas sobreviventes! Tínhamos todos os dentes. Era uma situação que merecia registro. E o cara irreduzível, porque aquilo era um monumento militar.

A gente dizia: *Mas todo mundo que está aí dentro já morreu, moço. Chama Monumento dos Pracinhas. Nós não podemos prejudicar ninguém. Não vai rolar atentado e mesmo que rolasse não seria de grande valia, porque o pessoal que está aí dentro já está todo falecido. Morreram todos na Segunda Guerra. Então a gente não pode ser tão perigosa assim. Só queremos tirar retrato para contar a história para os nossos filhos!* Até que um deles mais cordato e compreensivo disse: *Então eu vou dar uma voltinha e nesse espacinho de tempo vocês tirem todas as fotos!* Foi assim que a gente conseguiu. Precisou esse guarda levar o amigo para fazer a ronda lá do outro lado.

Capítulo LXXIX

Instâncias de Linguagem

*Raramente vi uma atriz tão versátil,
e transitar com tanta desenvoltura pelo
teatro, televisão e cinema*

Maria Adelaide Amaral

Essa necessidade de conhecer e dominar a linguagem de cada um dos meios é algo muito presente pelo fato de o ator estar frequentemente em diversas produções distintas e simultâneas, cada qual com um tipo de característica. Neste sentido, é bom que se diga que o teatro curiosamente é o meio em que mais surgem dificuldades para mim. Além de ser muito encanada com as coisas em geral, quando começo a fazer uma peça fico muito frágil, muito rendida. Em pouquíssimas vezes peguei um texto e senti que daria conta de realizar. Em pouquíssimas vezes não tive milhões de dúvidas.

461

Existem infinitas maneiras de se fazer uma personagem e eu entro em crise diante de tantas possibilidades. Qual é a melhor maneira para aquele espetáculo? Até porque em teatro você tem de preencher uma série de dados sobre a perso-

nagem que não constam no texto. Tanto que as três peças que eu fiz baseadas em livros, em que toda a carga subjetiva da personagem está descrita, foram os trabalhos em que fiquei mais tranquila, independente, claro, das dificuldades intrínsecas de cada peça. Isso porque a gênese da personagem está no livro, de maneira muito mais clara. No texto para teatro você tem de ficar encontrando as motivações, os pensamentos, as contra-vontades, os subtextos e os *outros lados* do espelho. Tem de descobrir o que veio antes e o que virá depois. Evidente que durante a atuação a gente não fica preocupado com isso, pois está no aqui e agora, no momento que a peça enquadra. Mas mesmo assim esse estudo tem de ter sido feito antes. E esse trabalho de fornecer as informações, o autor do livro já fez.

Uma personagem tem diversas características gerais que podem ser abordadas de diferentes maneiras particulares. Eu posso conhecer o CPF dela, tendo informações como classe social, por exemplo, mas daí saber o RG, ou seja, quem é essa pessoa enquanto indivíduo, existe uma diferença enorme. E essas infinitas possibilidades ecoando na minha cabeça, fazem com que cada dia eu tenda a apresentar uma versão diferente da personagem, o que traz alguns problemas. Definir essa partitura, o caminho a ser seguido durante

toda uma temporada, sempre foi complicado para mim. Dependo muito da ajuda do diretor para fechar essa questão. Em contrapartida – eu estava pensando sobre isso – a gente mesmo, na vida, não é a mesma pessoa todos os dias, de modo que variar a personagem de um dia para outro acaba sendo um paradoxo coerente, o que em si já é um paradoxo. Entretanto, nesse rol de variações, existe sempre uma espinha dorsal que configura a nossa identidade. Algo que permite que as pessoas nos reconheçam. Então o cerne, o eixo é o mesmo, a partir do qual surgem estas múltiplas possibilidades. Aí é que estão as maiores dificuldades e os maiores desafios para mim.

463

Para muitos atores, a decupagem do cinema é uma encrenca. Para mim, não. O contrário disso no teatro, isto é, saber que eu estou sendo *enquadrada de corpo inteiro* o tempo todo, é muito aflitivo. Fazendo uma analogia com o cinema, é como uma lente 18 mm. Às vezes penso coisas como: Puxa, se aqui fosse um close, isso me resolveria a vida de um modo mais simples. Ou seja, sinto que sou muito vinculada à linguagem do cinema, porque para mim dá mais possibilidades de sublinhar determinados aspectos, enquanto no teatro, o olhar do público estará onde, exatamente? O que cada um estará percebendo da personagem?

Sei que muitos colegas nem se preocupam com isso. Algumas pessoas me dizem que isso é olhar de diretor e não de ator. Essa necessidade de estar fora e dentro ao mesmo tempo. Talvez o diretor que eu tenho em mim me atrapalhe mesmo. Só tomei consciência disso há muito pouco tempo, quando comecei a dirigir. No entanto, isso me tornou uma atriz mais generosa, o que não faz com que eu deixe de me sentir tão insegura no teatro. A televisão também não é tão orgânica para mim quanto o cinema. No entanto, o desafio na TV é um desafio técnico. Isso talvez seja um limite pessoal meu. O que acontece é que eu leio um roteiro de cinema com muito mais facilidade. Por mais difícil que seja o filme, eu sempre estou em casa. É como entrar numa sala acesa, enquanto o teatro é a mesma sala, só que no escuro.

Para eu encontrar a personagem, para fechar a *gestalt*, para o santo baixar, os caminhos são mais tortuosos e vêm, em alguns casos até engraçados, de estímulos externos, como no dia em que entrei em cena antes do tempo por causa de uma ratazana enorme que estava na coxia. Se *Chovesse, Vocês Estragavam Todos*, era a peça. O Cecil Thiré me olhou feio, porque não era a minha hora de estar ali, e eu ao invés de me acanhar, olhei mais feio ainda para ele,

cheia de autoridade, já que eu tinha uma motivação muito grande para estar em cena fora do tempo. Esse olhar de autoridade que me fez crescer internamente, era a sensação que faltava eu experimentar para fechar a *gestalt* daquela personagem. Jamais eu voltaria para a coxia com aquele bicho lá. E o resultado é visível para quem está assistindo. A diferença é gritante, tanto que no fim dessa apresentação o iluminador veio falar comigo e disse: *Agora eu entendi porque você dizia que o santo ainda não tinha baixado. Hoje ele baixou! O que você fez?* Eu respondi que não tinha feito nada. Que a ratazana é que tinha me ajudado.

Aliás, por falar nisso, vale apenas dizer brevemente que *gestalt* é uma palavra alemã que quer dizer forma, mas não a forma isolada de seu conteúdo. *Gestaltismo* é uma teoria psicológica do final do século 19, que trabalha essa questão.

Capítulo LXXX

Cinema: Patchwork

Imara é uma atriz rara: inteligente, perspicaz, culta, bem humorada, passeia pelos palcos, pelos sets e pelos estúdios com talento e segurança... e além de tudo é linda!

Sung Sfai

Produtor de casting

Eu sempre tive muito mais facilidade de ler roteiro de cinema do que peças, porque o texto, no primeiro caso, é mais descritivo, há mais rubricas. Na verdade essa é uma carência minha. Em teatro, há sempre uma personagem da peça que eu nunca sei quando entrou ou de onde veio. Ou seja, são frases, uma atrás da outra, que você tem de preencher com a sua imaginação, o que é, naturalmente, mais complicado. A coisa melhora quando, por exemplo, a peça é inspirada em literatura, como tem acontecido comigo. Nesse caso, há como se aprofundar na gênese da personagem, no sentido de tudo o que está acontecendo, e isso me dá mais estímulo, inclusive, para criar, o que talvez seja uma *deformação* adquirida por essa minha formação mais acadêmica.

O Guilherme de Almeida Prado é quem diz uma coisa engraçada sobre mim. Ele falou que eu estudo, pergunto, questiono horas uma mesma frase, e, na hora de fazer, represento como se estivesse improvisando. Para ter essa espontaneidade, eu preciso entender muito o que estou falando. Qual é o subtexto real. É isso que me dá o suporte para que a intenção da fala fique clara, embora eu não perceba muito a famigerada diferença entre subtexto e intenção. Para mim é a mesma coisa. Existem oito mil maneiras de se dizer bom dia. Basta saber qual o subtexto da fala, para se dar a intenção correta. Isso é inclusive uma piada da Rússia, que diz que havia uma peça que estava sendo encenada pelo Teatro de Arte de Moscou, que não pôde estreiar porque não se conseguia definir qual era o subtexto da primeira frase da peça, que era *bom dia*. E é bem isso. Com qualquer palavra, você tem infinitas possibilidades de compreensão, inclusive opostas ao significado original daquela palavra. Como, por exemplo: *boniiiiito!* Dependendo da maneira como é dita, essa palavra pode ser tanto um elogio quanto uma bronca, certo? Por isso, eu digo que me apazigua a alma saber que estou transitando sobre conteúdos claros, isto é, sabendo exatamente a intenção e o conteúdo daquilo o que eu estou dizendo em cena. Porque assim, o resto flui melhor.

Há uma frase de um filósofo espanhol que eu adoro chamado Ortega y Gasset e que tem tudo a ver com essa minha necessidade. *Eu sou eu e a minha circunstância*. Ou seja, ninguém é isolado do contexto em que vive, e o cerne do trabalho do ator consiste justamente em saber quem é esse *eu* que está na cena, dentro da circunstância. Então por essas e outras é que sou fascinada pelos espanhóis, dentro da perspectiva artística. O Almodóvar que o diga. Eu encontro nas concepções dos filmes dele uma total correspondência dos meus ideais como diretora, caso eu resolvesse filmar os roteiros e argumentos que venho escrevendo ao longo da vida. Tanto que, no final da década de 1980, cheguei a entrar em contato com a secretária dele para pedir um estágio ao seu lado e fui aprovada, mas acabei não indo porque houve alguns imprevistos profissionais por parte dele. Foi indicado ao Oscar e acabamos não nos conhecendo, infelizmente.

469

O cinema trouxe para a minha vida a percepção clara da fragmentação do tempo. Não existe papel grande nem pequeno. Tudo imprime e às vezes cinco minutos são suficientes para alguém ganhar um prêmio, ou o Oscar. Penso assim também no caso do teatro, mas acho que no cinema isso fica mais nítido, porque cada segundo é uma verdadeira pérola. Cada planinho, cada detalhe.

Tudo é importantíssimo. Aprendi muito sobre isso com a publicidade; num comercial você conta uma história inteira em trinta segundos. É muito útil ter consciência desse desmembramento do tempo e dessa possibilidade de articulação.

470

Outra ficha que agora me caiu sobre a questão da diferença entre o teatro e o cinema foi a seguinte. Quando sou chamada para fazer um filme, fico no maior assanhamento, me movimento interiormente em direção ao trabalho! E quando me chamam para fazer uma peça, embora eu ame estar em cena, minha primeira reação é de recuo. Eu acho que tenho medo de teatro, apesar de ter começado nele. O processo de trabalho do teatro profissional às vezes me apavora. Isso vem junto de um medo de julgamento que no cinema não acontece porque somente o fato de eu estar filmando já me basta. Não que eu não ligue para a opinião dos outros. Muito pelo contrário, eu considero, preciso dela e acho muito bacana. Mas o fazer *em si* já tem um sentido enorme para mim. Lógico que fazer teatro *em si*, também possui um grande sentido, mas eu me sinto menos acolhida.

Por outro lado, eu adoro filmar, mas esse caráter definitivo, perpétuo, do cinema me apavora. Saberemos que nada poderá ser mudado é muito estranho. Lembro que quando vi a primeira có-

pia de *Flor do Desejo* em tela grande, fiquei um pouco inquieta. O que mais me atrai no teatro é justamente seu caráter efêmero e a possibilidade de ir se aprimorando a cada dia. Talvez seja pelo fato de ter sabido muito nova, com a morte da minha mãe, que, de fato, a impermanência é a nossa condição. Talvez.

Capítulo LXXXI

MeTAiMARA

Uma pessoa sensível não consegue ser a mesma dois dias seguidos. A pele lava o tempo. Só assim podemos compreender, por exemplo, um Deus. O que é um Deus? Uma palavra que rola. Portanto, levando em consideração essas premissas, concluímos que Imara é o limite da linha sem fim. Quer que explique outra vez? Não é qualquer pessoa que entende isso, mas também não é qualquer pessoa que entende uma atriz. Trata-se de uma equação que nunca fecha. Um cálculo que se refaz continuamente. Bem contada ou mal contada, a vida de uma atriz é a narrativa de um sonho que ninguém nunca teve. Às vezes assusta. Sento na pedra e penso: por que alguém faz teatro? Lá vai o azul. Siga a seta, filho. Boa sorte.

473

Já vi Imara em cena algumas vezes. Não vi todas as vezes porque não posso estar com ela 24h por dia. Nem ela mesma consegue tal proeza. Mas vejam: já esbarrei com Imara à tarde em uma calçada de Ipanema. Em compensação, uma noite ela esbarrou comigo dobrando a Roosevelt. Foi quando ela me explicou alguma coisa que relacionava Pessoa a Vieira, e depois

Drummond a Bandeira. Imara frequenta a tal palavra que rola. E Imara é dada a correlacionar – o que me parece uma dado expressivo do seu caráter. Quem não correlaciona, amigos, se trumbica – principalmente nessa época de adeus às ilusões...

474

Já vi Imara sozinha no palco esperando o início de um ensaio. Ela estava sentada em um banquinho cortando a unha. Atenção quando um ator estiver cortando a unha: é nessa hora que ele está verdadeiramente trabalhando. Já vi Imara na tela do cinema. Já vi no *YouTube*. Já vi Imara andando rápido e se protegendo do vento. Já vi Imara segurando uma taça na altura da cabeça. Mas nunca vi os seios de Imara, como Murilo Mendes viu os seios de Jandira. O mundo começava nos seios de Jandira... Ah! Uma atriz, eis o que penso, uma atriz é uma fonte de referências ocultas. Uma atriz tem, em si mesma, um reservatório de imagens que não lhe pertencem, porque diluem-se quando impregnam as retinas, seja em que circunstância for. No caso de Imara, e porque a conheço, digo, porque aprendi: uma atriz é uma forma de revolução. É um darwinismo às avessas. Entende-se assim: a meta é a origem.

Resumindo (e é sempre bom resumir): uma atriz de teatro é uma espécie diferente de qualquer

outra. Brota no pântano, como o nenúfar. Uma atriz, vejam Imara, não encontra – ela desencontra. Ela perdura. Ela proporciona. Ela intensifica. Ela não retrata, ela propriamente trata. Ela rebusca. Ela aviva. Trafega.

Desta forma, falo de Imara como quem fala da aventura de existir. O exercício de estar em algum lugar. Não é isso a vida? A vida é amiga da arte, disse o mano. Sorrio.

Até qualquer hora, Imara.

Vander de Castro



Imara, a musa



"Fazer cinema, para mim, é como transar por amor"

O MELHOR DO INVERNO ESTÁ NA MODA

25% à vista
15% em 2 vezes

Coleção

Outono-Inverno

Tabajara

Capítulo LXXXII

Revista Zero Hora de 18 de junho de 1989

O Festival de Cinema de Gramado ganhou uma musa este ano. Ela é morena, de estatura média e tem cabelos curtos e encaracolados. E um sorriso contagiante. É carioquíssima, mas tem um pé no Rio Grande do Sul, porque admira o lado sério e conseqüente dos gaúchos. Seu nome: Imara Reis. Idade? Tenho dois anos a mais que Mário Quintana, informa. O verbo saber, na primeira pessoa (eu sei), é sua maior obsessão – um traço típico de quem é do signo de aquário.

No ano passado ela já havia conquistado o público, pela espontaneidade com que subiu ao palco do Cine Embaixador e anunciou que recolheria auxílio em dinheiro num chapéu, para comprar uma passagem à Alemanha. (...) Arrecadou um quinto do valor da passagem, foi à Munique e, quando chegou lá, os jornalistas alemães já sabiam de sua campanha com o chapéu.

A ideia de obter dinheiro dessa forma veio do filme Sonho Sem Fim, no qual atuou e que relata a vida do cineasta gaúcho Eduardo Abeilin, que fazia a mesma coisa para conseguir recursos para suas produções. Com esse filme, Imara ganhou em 1986 o Kikito de Melhor Atriz

Coadjuvante. Sua carreira cinematográfica começou há seis anos, e nesse período já fez perto de uma dúzia de longas e quatro curtas. Uma quantidade muito menor do que eu gostaria de ter feito, confessa. (...).



Bastidores do filme Minha Vida em Suas Mãos, 2001, com Caco Ciocler e equipe

Capítulo LXXXIII

Minha Vida em Suas Mãos

Eu era amiga do José Antônio Garcia há séculos e nunca tinha feito nenhum filme dirigido por ele. Quando ele me convidou para participar do *Minha Vida em Suas Mãos*, de 2001, nós tínhamos acabado de nos encontrar em uma festa de réveillon e foi muito curioso, porque eu tinha sabido desse filme pela própria Maria Zilda, protagonista da trama, além de produtora da película, pouco mais de um mês antes. Isso havia me chamado atenção, porque no Brasil daquela época não era tão comum atores produzindo seus próprios trabalhos, e eu achava esse gesto da Zilda de muita coragem. Brinquei com ela que eu faria o filme de qualquer jeito, nem que fosse trabalhando de *boy de set*, até que me chegou o convite do próprio Zé Antônio.

479

Eu fiz a Flor, chamada pela personagem do Caco Ciocler de Senhora das Margaridas. O que esta mulher tem de interessante é o fato de ser a única personagem no filme que não tem conflito algum. O Zé até comentou sobre isso comigo antes. Ele falou que sabia que muitos atores não gostavam de fazer tipos assim, tão bem resolvidos, mas que eu iria curtir. Ela não

tem nenhum trauma, transita entre os universos antagônicos do filme com a maior desenvoltura e possui um tom de humor que, apesar do tema mais denso do filme, caiu muito bem. Isso foi um toque do Zé também, que sugeriu que eu trouxesse muito da minha personalidade pessoal para a personagem. Ele me conhecia muito, nós moramos juntos. Além disso, a segunda casa onde eu morei em São Paulo, como já disse, tinha o pai dele como fiador. Ou seja, ele sabia como aproveitar o que a Imara tinha, no contexto da Senhora das Margaridas. E ficou muito interessante esse aproveitamento, embora no roteiro isso não estivesse previsto. Aliás, uma coisa que o Christopher Plummer diz é que o roteiro vem em preto e branco e o ator tem a função de colorir. E essa foi a primeira vez que objetivamente eu coloquei aspectos meus no papel, porque o Zé me viu na personagem e soube aproveitar as coisas que tínhamos em comum, eu e a Flor.

O Zé Antônio, além de grande amigo, era uma pessoa deliciosa de se trabalhar. Era a alegria do *set*. Existem algumas pessoas com as quais se trabalha que têm essa capacidade de iluminar o ambiente. Que nem o Marcio Garcia no *Guarani*, dirigido pela Norma Bengell. Era muito divertido, muito animado, uma relação muito lúdica. No *Minha Vida em Suas Mãos*, essa característica

do Zé Antônio e sua capacidade de filmar rápido juntou-se a do Zé Tadeu, diretor de fotografia, que também era super ágil, e resultou num processo de filmagem muito prazeroso e feito sem demora. Os dois eram de uma produtividade enorme e de uma grande parceria. Infelizmente, esse foi o último filme do Zé Antônio. Um certo tempo depois ele faleceu.

No período das filmagens, eu voltei a conviver com ele porque fiquei hospedada em sua casa lá no Rio. Então, ele ficava lendo trechos de livros da Clarice Lispector para mim, queria fazer minha cabeça. Ele era apaixonado por ela e eu confesso que tenho certa dificuldade com aquele universo. Acho tudo muito aterrador. Sem nenhum demérito à sua qualidade literária, obviamente, mas para mim é muito assustador. Além de Clarice, ele amava a Maysa. Assim, nos intervalos de filmagem, de um dia para o outro, ele me punha para ouvir coisas fantásticas dela que eu não conhecia. O Zé era uma figuraça. Uma pessoa muito macia, muito carinhosa. O amor em pessoa. Uma personalidade rara. Tínhamos muito afeto um pelo outro e um passado bonito com a nossa amizade, que acabou se consagrando nesse último trabalho dele de que pude participar. Foi muito bacana!



Em Mano a Mano, de Eduardo Caron 1991

Capítulo LXXXIV

Curtas

Sou de um tempo em que a possibilidade de se exibir um curta metragem antes do filme principal era rigorosamente sabotada, e curta era sinônimo de filme ruim. Ter presenciado essa mudança de rota e, em alguns casos, ter participado dessa virada de jogo, tendo feitos esses curtas com esses diretores tão talentosos, é um alento para o meu espírito e o meu coração.

Capítulo LXXXV

Depoimento Esmir Filho

Eu convidei Imara para fazer um personagem no meu primeiro curta em 35mm, *Ímpar Par*, em 2004. Já conhecia seu trabalho e tinha certeza de que ela traria brilho e vivacidade para Dona Mara, uma mulher que adorava trocar os sapatos e opinar na vida dos outros. Seu humor é sutil e seu olhar refinado. Sua presença preenche a tela. Não só pela ótima atriz que é, mas pela dedicação que ela tem quando mergulha em um projeto, que se torna visível no produto final. O modo como ela se referia à personagem fazia de Dona Mara algo especial. Gosto quando o ator se envolve, aponta o que acredita e o que não acredita, coloca-se no personagem, trazendo muito de si. Imara, por exemplo, fez questão de escolher o próprio figurino e bordar os adereços. Uma vez no set ela me ouviu conversar com o fotógrafo sobre a lente que iríamos usar para a cena. Queríamos uma 18 mm, mais angular. Ela se virou e disse: *18 mm e eu no canto do quadro? Nem pensar*. Achei incrível uma atriz ter essa percepção, conhecer as lentes e saber como é captada por elas. Imara é assim: consegue estar atenta a tudo e se enxergar de fora ao mesmo

tempo em que traz à tona seus sentimentos mais íntimos para compor o personagem com precisão, dedicação e carinho.

Esmir Filho

Diretor

Capítulo LXXXVI

Diva Guerreira

Meu relacionamento com Imara Reis daria um conto de amor, daqueles antigos que não têm acontecido ultimamente. Relacionamento que vai chegando aos poucos, conquistando e sendo conquistado. Primeiro um telefonema formal, depois um encontro na Avenida Paulista. Eu jovem e com os meus primeiros projetos debaixo do braço esperando conhecer uma das maiores atrizes do nosso cinema.

Imara chegou e conversamos durante horas. Como diva digna que é, foi generosa, me deixando bastante à vontade. Já tinha mandado o meu roteiro para ela ler e ela gostou bastante. Era meu segundo curta-metragem em película, e, como todo cineasta em início de carreira, meu orçamento era quase nulo. Imara fez várias perguntas e eu já tinha ido preparado, afinal não era todo dia que se tinha a chance de um encontro com uma artista de seu peso.

Ao final do encontro, Imara, com seu jeito peculiar, me disse que não poderia fazer o filme – estava engajada em uma peça de teatro e não queria fazer o projeto simplesmente por fazê-lo. Ela acreditava nessa safra de jovens realizadores

e queria realmente dedicar-se ao trabalho. Acabou me indicando uma de suas melhores amigas, Nyrce Levin para fazer o filme. Estávamos no mês de março de 2008 e a imagem de Imara não saía da minha cabeça.

Eu, como todo sonhador, ao final de nosso encontro já imaginei um filme que poderia fazer com Imara. Ficou a promessa no ar: *No meu próximo projeto, você será uma das estrelas!*, foi minha última frase a ela.

488

Por intermédio de Imara, tive a chance de conhecer a atriz Nyrce Levin para fazer o curta-metragem *Cinco Minutos*. O universo realmente conspirava a meu favor, e mais um monstro do cinema englobou o filme, Ângela Barros. Realmente aquele ano foi um ano de sorte, pois estava o tempo inteiro cercado por grandes atrizes.

Depois das filmagens do curta-metragem *Cinco Minutos*, estava já empenhado em um novo projeto chamado *A Mais Forte*, que era o projeto que eu havia me prometido dar à Imara. Refiz o contato com ela por telefone e com a Nyrce Levin. Amigas de décadas, pela primeira vez trabalhariam juntas.

Entre uma viagem e outra com o *Cinco Minutos*, escrevi e reescrevi o roteiro do novo filme e tive

a chance de contar com o *feedback* de Suzana Amaral e Djalma Limongi Batista, que me questionavam, me desafiavam para fazer do curta realmente uma história intrigante.

Estava bastante confiante no roteiro, cujas inúmeras versões não parei de mandar às duas atrizes durante minhas idas e vindas à Europa. Nesse ínterim, tinha reuniões separadas com as duas.

A história de *A Mais Forte* trata do encontro de duas mães: Mariana (Imara Reis) e Raquel (Nyrce Levin). Cada uma tinha seu filho, Rafael (Rodrigo Dorado) e Alberto (Joaquim de Castro). Rafael e Alberto eram casados, e Alberto morre em um acidente de carro. Raquel fica com o apartamento que estava no nome do filho (Alberto), e Mariana vai até Raquel pedir a divisão do apartamento de seu filho. Nesse ponto começa a história, pois Raquel não aceita a sexualidade do filho, muito menos a divisão do apartamento.

489

O roteiro ficou pronto no início do ano de 2009, e as reuniões com Imara Reis ficaram cada vez mais frequentes. Nos nossos encontros, percebi que ela é realmente uma mulher à frente do seu tempo, pois lia e relia o roteiro e não admitia que houvesse alguém que ainda não aceitasse a união de duas pessoas que se amavam.

No começo questioneei bastante essa ideia dela. Afinal, somente uma pessoa muito ingênua não perceberia que havia preconceito em nossa sociedade. Mas, aos poucos, percebi que não – Imara não era nada ingênua. Tinha, sim, construído um belíssimo valor em sua cabeça. Além disso, havia a questão da maternidade. Imara nunca teve filhos. Por coincidência, na mesma época, ela estava em cartaz com uma peça em que fazia a mãe do ator Jiddú Pinheiro, *Dois irmãos*. Fiz questão de ir assistir. Imara era a mãe que todos sonhavam ter, aquela que chega a *mal criar* o filho de tanto amor, e no espetáculo isso ficava claro.

490

Conversei com ela e tivemos o nosso primeiro embate. Eu, de uma escola realista de interpretação tentava tirar de Imara aquela mãe que eu via no palco, e ela insistia em me dizer que não – que nunca sentiria aquele amor materno, único, incondicional de que eu tanto falava.

Tenho de admitir que todos os métodos, exercícios e explicações que fiz foram em vão – nada mudava a ideia de Imara. Era assim que eu achava, mas eu estava enganado; bastou Imara Reis conhecer o ator Rodrigo Dorado que fazia seu filho no filme e tudo estava mudado. Não sei de onde veio, mas o amor de Imara pelo Rodrigo foi à primeira vista e até hoje são unha e carne; resquícios do *método* ou não, Imara trata Dorado como se fosse seu filho.

O período de filmagem com Imara foi intenso. Humberto Neiva e José Gozze, professores de Cinema da Fundação Armando Álvares Penteado, falam que Imara Reis é uma experiência, e concordo com eles em gênero, número e grau. Diretor de cinema tem de saber lidar com atrizes, e Imara é uma escola para isso.

Vários episódios me veem à cabeça quando penso nas diárias que tivemos juntos, mas guardo um em especial com grande carinho. Estávamos em nossa última diária planejada, o dia foi acabando, e nada de nós terminarmos o filme. A locação teria de ser entregue no dia seguinte e a equipe já estava cansada – vínhamos de dias intensos de filmagem, com poucos rolos de negativo. Quase todos nós estávamos em início de carreira, logo, bem apreensivos com o resultado do filme.

491

A hora chegou e faltavam duas cenas a serem rodadas. Imara, que já estava em outro projeto, tinha varado a noite, e eu, juntamente à equipe, não sabia o que fazer, pois sem as duas cenas o filme jamais faria nexos. Falei para minha assistente, Lilian Bado, que pedisse para a equipe esperar. Chamei o fotógrafo, Felipe Chiaramonte, e a atriz Nyrce Levin para a sala de reuniões que tínhamos feito no *set*.

Nyrce sempre calma me disse que falaria pessoalmente com o proprietário da locação. Foi e

voltou vitoriosa, mas o grande obstáculo ainda estava por vir, que era ter de convencer uma equipe de quase trinta pessoas a trabalhar mais um dia sem ganhar nada.

Preparei o meu discurso, respirei fundo e fiz. Imara estava lá, sentada no sofá. Mal terminei o discurso, ela se voltou e me apoiou em cada frase dizendo que estava lá pelo amor a arte, pelo cinema e foi assim que o moral do grupo subiu, e no dia seguinte estavam todos prontos para a última diária.

A Mais Forte acabou, foi lançado, e está fazendo a sua carreira. Não só a película marcou minha vida, mas a convivência com a diva guerreira Imara Reis, que se tornou uma grande amiga.

Ricky Mastro

Diretor

Capítulo LXXXVII

Sinopses dos Curtas

Silvia, de Helena Martinho da Rocha: Silvia é uma mulher brasileira jovem, que estuda pintura na Escola de Belas Artes em Paris. Como muitas brasileiras, ela trabalha, para sobreviver e poder estudar, na casa de uma escritora francesa. Cozinha e cuida da casa da Mme. Ritter, uma mulher de classe média alta que faz trabalhos de tradução e tem uma cultura bastante desenvolvida em literatura e artes. Para Silvia, Mme. Ritter se torna um símbolo do mundo intelectual ao qual ela sonha pertencer.

493

Obscenidades, de Roberto Henkin: Quando vê sua vida burguesa abalada pela chegada de cartas anônimas cada vez mais pornográficas, a dona de casa Helena chega a pensar em se matar. Passa a desconfiar que as cartas vêm de amigos do seu marido – embora nada comente com ele sobre isso. Ao contrário do que pensava antes, quando supunha serem cartas de um desconhecido.

Três Moedas na Fonte, de A. S. Cecílio Neto: Triste por ter sido abandonada pelo amante, uma mulher encontra-se à beira do suicídio, mas não consegue efetivar o ato, e é perseguida pela rua por um garoto, que só quer olhá-la e admirar sua beleza.

Mano a Mano, de Eduardo Caron: Anúncios classificados colocam em circulação pela cidade todo um rol de sentimentos que se desencontram, como taras e anseios.

A voz do Morto, de Victor Angelo e Sérgio Zeigler: Vida e obra de Glauber Rocha.

A Resignação, de Claudio Coelho Neto: Uma mulher solitária, sentada num banco de praça, estimula um jovem e seu tio a tentar entender seus sentimentos naquele momento.

494 *Picolla Crônica*, de Humberto Neiva: Um amigo ajuda o outro a iniciar-se sexualmente, trazendo-lhe uma mulher experiente e muito especial.

O Sequestro, de Dácio Pinheiro: Em um salão de beleza, três mulheres discutem sobre seus respectivos sequestros, numa disputa pela melhor experiência.

Impar Par, de Esmir Filho: Entre pares de sapato e a profusão de cores de um pequeno vilarejo, o sapateiro busca seu par amoroso.

A Mais Forte, de Ricky Mastro: Duas mulheres, duas mães, se enfrentam por terem visões antagônicas. Ambas amam seus filhos. Uma o aceitando como ele é; a outra, não.

Capítulo LXXXVIII

Cinema Digital

Eu ando meio inquieta com o cinema digital. O negativo nos obriga a ter um cuidado maior, mais propósito. Por ser caro, evita-se o desperdício e o momento do *take* é sagrado. Já com o digital nem sempre é assim. Então, se todos fossem artistas de verdade, tudo bem. Infelizmente essa não é sempre a realidade.

O filme *Remissão*, de 2007, foi minha primeira experiência com cinema digital, então é claro que eu não estava acostumada ainda a lidar com as alterações no fazer cinematográfico que essa inovação trouxe. No digital, capta-se muitas imagens e é difícil você ter um controle sobre o resultado final do trabalho. Acontecem muito mais surpresas quando você assiste ao filme pronto, já que muitas decisões são tomadas na edição que, por sua vez, é um conceito trazido pelo cinema digital, diferentemente do conceito de montagem.

No Brasil, a gente nunca filmou com uma orgia de negativos. Sempre houve uma limitação maior por conta de economia, afinal, negativo é muito caro e não se pode sair esbanjando. Antigamente, os roteiros já vinham com uma

indicação de decupagem por causa disso. Então a leitura possuía esse formato preocupado em dar sinais claros do caminho a ser seguido na hora de montar o filme. Não havia condição de filmar um mesmo plano de diversos ângulos, sabendo que muito daquilo seria jogado fora depois. O mesmo valia para a Europa. Só os EUA podiam efetivamente desperdiçar negativos à vontade.

496

O que acontece no digital é que você tem como transferir a memória do que foi captado para outra mídia e, com isso, liberar um espaço que te possibilita captar muito mais. Outra coisa importante é o tipo de lente do cinema digital, que é diferente. Na película, dando uma batida de olho na câmera, já se sabe com que lente está, ou pelo menos se tem uma noção aproximada, o que facilita muito o trabalho do ator e, logicamente, o do diretor também, por propiciar a consciência de como a pessoa estará dentro do quadro.

No digital, eu não tinha intimidade nenhuma com aquela camerazinha, fiz sem saber muito bem o que estava, de fato, sendo captado. Mas, na minha opinião, é importantíssimo que o ator compartilhe desse conhecimento técnico. Numa analogia meio livre, fazer cinema é que nem transar. Quanto mais conhecimento você tem das possibilidades dos instrumentos disponíveis, tanto melhor para o resultado final e,

claro, para a associação existente entre o ator e o diretor. Eu não conheço nenhum bom ator, de âmbito internacional, que não saiba, neste sentido, o que está fazendo. Mesmo o Marcello Mastroianni, que diz ser um desencanado total. Dá para ver claramente que ele é *show* de bola. Tem muito conhecimento, tem noção de quantidade, porque cinema é uma questão de escala. Se você está em um *super close*, tem de lembrar que aquilo será projetado numa tela enorme.

Tem tudo a ver com uma coisa que a Norma Bengell sempre diz. No teatro, você demonstra. Na televisão, você interpreta. E no cinema, você pensa. Isso por causa, justamente, da captação da imagem que é decupada por lentes, as quais na projeção serão ampliadas *zilhões* de vezes. Ou seja, tudo o que você fizer, tudo o que você pensar, imprime. Lógico que isso varia, de acordo com o tipo de *close*, o tipo de lente. Existem lentes que, se você se mexer, já sai de foco, o que é bem diferente de um plano geral no meio da floresta! Se o ator domina essa linguagem, pode se tornar um instrumento afinadíssimo para o diretor e ajudar muito. Além de se poupar também. Afinal de contas, para que você vai ficar totalmente imbuído de emoções altamente sutis e psicológicas, se você está atrás de uma cachoeira, e mais, se fazendo um movimento de

corpo que tenha a ver com a memória daquele corpo que você usou num plano mais fechado anteriormente, o resultado da intenção é rigorosamente o mesmo?

498

Se o ator conhece sua política de resultados e sabe como o próprio corpo repercute, isto é, quanto maior repertório ele possui com relação a isso, mais facilitada fica toda a filmagem. E evita maiores sofrimentos para ele, principalmente, além de contribuir com o coletivo de modo geral, o que é importantíssimo. Seria ingênuo ver o ator como alguém que está sempre em função de si, querendo dominar o processo, aparecer mais ou coisas do gênero. Claro que sempre há um ou outro profissional nessa linha do *star sistem*, mas o bom ator – e nesse caso, indifere o meio em que ele atua – tem de ter consciência do todo para poder enriquecer a proposta que está sendo feita. Não se pode sair fazendo *free jazz* numa cena, independente do resultado final. Aliás, há uma lenda de que o ator só se preocupa na realidade com ele mesmo. Acho isso tudo uma verdadeira bobagem, inclusive porque não se mede a importância de um personagem pelo perímetro que ele ocupa. Não é porque se tem mais espaço, que a dimensão será realmente maior. Principalmente em cinema. Às vezes você faz uma participação exígua e o trabalho é ma-

ravilioso, inesquecível, feito com muito apuro e com um resultado encantador, que nem ponto de toalha feita na Ilha da Madeira. Ou seja, não sou dessas pessoas que acham que conhecimento técnico atrapalha. Nem que seja para desconstruir a técnica posteriormente, mas primeiro é preciso dominá-la. Melhor para todo mundo. Só enriquece, tanto no sentido artístico, quanto no do modo de produção mesmo.

Essa é a linguagem na qual me sinto mais à vontade. Amo fazer teatro e também televisão. Mas na TV, por exemplo, pela quantidade absurda de trabalho, e pelo pouco tempo que se tem para discussões de mesa e aprofundamento da personagem, por exemplo, faz com que eu me sinta particularmente insegura, apesar de isso estimular o desenvolvimento da intuição. No teatro, é bom quando o elenco está entrosado porque, do contrário, se não houver essa harmonia, vira o caminho para o inferno. Mas no cinema tudo é festa!

Tem festas boas e festas ruins mas, para mim, filmar é sempre uma festa. O tempo de convivência com as pessoas num *set*, em média, não passa de três meses aproximadamente. Lógico que tem de haver harmonia também, mas de uma forma ou de outra, sempre acontece essa paixão, ainda que com data marcada para terminar. Por

isso, tudo é vivido muito intensamente. Eu acho fascinante o processo de trabalho, a engenharia toda que resulta no fato fílmico, no objeto filme. Sou apaixonada por isso. E também por observar o trabalho dos outros. Perceber quem de fato sabe filmar – porque isso transparece demais – e, claro, aprender durante essa observação. Gosto até de uma coisa que a maioria dos atores de cinema reclamam, que é esperar. Em cinema se espera muito, até que tudo esteja pronto tecnicamente para a filmagem efetiva. Mas eu tiro bom proveito. Essa questão do tempo fez toda diferença na minha pesquisa sobre o trabalho do ator, posteriormente.

Capítulo LXXXIX

Sobre a Questão da Manutenção do Ofício

Embora as condições de trabalho do ator tenham melhorado muito nos últimos trinta anos (e, claro, nem se compare com o que acontecia na Roma antiga, por exemplo, em que se cortava pescoço, mão, ou então, depois, quando não se enterrava em cemitério – onde será que nós éramos enterrados?), mesmo assim ainda passamos por outro tipo de discriminação que, para mim, tem a ver com o custo que foi atribuído ao nosso trabalho. Quando falo de custo, estou dizendo exatamente da relação entre o que nos é pago e o que nos custa financeiramente manter as ferramentas de que dispomos. Porque para ficar atualizado e exercitado, é necessário um montante relativamente expressivo.

501

Você tem de continuar trabalhando seu corpo, sua saúde, sua voz, fazendo treinamentos permanentes e contínuos. Tudo custa, e muito! Comprar livro, ir ao cinema, ao teatro, ter tempo para ler e estudar. O nosso pagamento na maioria das vezes não é condizente com essa demanda de conteúdos e com o esforço que tem de ser empregado. É necessário viajar, conhecer outras culturas, outros formadores.

Nosso trabalho depende disso para ser feito dignamente, essa é nossa matéria-prima. Muita gente argumenta dizendo que há outras tantas profissões que também se empenham muito e não recebem quase nada. Claro que tem. Ora, mas a questão é que eu não concordo que se deva nivelar a sociedade por baixo. Eu falo com relação ao meu ofício, mas é lógico que penso assim para todas as profissões. O meu socialismo quer luxo para todos.

502

Vamos melhorar a vida de todo mundo. No entanto eu só posso falar das necessidades específicas do meu trabalho, e o custo dessa manutenção é muito alto, sem um retorno equivalente. Até porque ser ator pressupõe um tipo de atividade profissional que não possui uma continuidade, um ritmo de trabalho com regularidade, férias e tudo mais. E esse caráter descontínuo atrapalha inclusive a questão do nosso aprimoramento.

Capítulo XC

Ruth Escobar

Difícil, às vezes, é não ficar presunçoso. Pensa bem, somos uma grande geração de privilegiados, nós, os que pudemos assistir às diferentes produções feitas ou trazidas pela Ruth Escobar. Não pude ver todas, mas a maioria. Além disso, participei como colaboradora em dois festivais. Num deles, fui indicada pela Mirna Grizch para dar uma força num ciclo de palestras que corria paralelo à Mostra dos espetáculos. O resultado foi bacana, bem bacana; e a Ruth me chamou para dizer isso. Ela coordenava todo o festival, claro, com uma equipe, mas estava ciente de tudo o que acontecia. Pouco depois, ela me convidou para participar de uma oficina que, de fato, iria mudar a minha vida: a do Carlos Augusto Fernandes. Fernandes é um diretor e formador de atores cultuado em seu país natal, Argentina, e em toda a Europa. Culto plenamente justificado, pois ele não é cultuado como um Deus, mas como alguém que, com firmeza e tato, consegue conduzir um ator por caminhos existenciais difíceis e acidentados sem que a gente se traumatize no percurso.



Com meus colegas no curso de Iñaki Aierra

Capítulo XCI

Diversidade de Ferramentas

Uma coisa que me incomoda é a reprodução de um determinado modelo de relação, capaz de fazer com que o formador de ator vire um guru. Algo próximo do caráter religioso, como se *aquele* caminho proposto fosse, a partir de então, o único. Por mais que eu admire e me utilize verdadeiramente do trabalho de formadores como o Carlos Augusto Fernandes, Iñaki Aierra, Pol Pelletier e outros, a partir dos quais várias janelas fundamentais me foram abertas, isso não faz com que eu pense que deva assumir aquilo como dogma. Por mais eficaz que seja, por mais consistente em sua explanação, por mais concreta que possa ser a percepção do aperfeiçoamento.

505

Eu gosto daqueles como o Fernandes, por exemplo, porque ele te dá ferramentas para usar independentemente dele. Ou seja, te instrumentaliza para situações posteriores. É uma *transferência* de tecnologia. Se você ficar atento, nota que aquele repertório servirá para outras ocasiões em que ele não estará por perto, pois passa a ter aquelas informações como conhecimento adquirido. Isso é ótimo. Mas existe uma tendência em tomar o formador como mestre, o que ele não

é. Trata-se de uma pessoa com um nível alto de conhecimento, e que é super importante na sua vida. Mas é preciso ter sempre em mente que os pensamentos dele não são únicos. Essa tendência transforma linhas de pesquisa praticamente em religiões. E em religiões fundamentalistas, o que é pior. Como se a escolha por um caminho me impedisse de seguir outro. Por que, se cada experiência de processo de trabalho é diferente da outra? Por que, se o próprio mercado de trabalho exige do ator essa versatilidade de ferramentas disponíveis para diferentes linguagens cênicas? Ou se não é diferente, é complementar.

506 O ator tem de ter esse repertório cada vez mais diversificado. Tem de possuir instrumental, estar devidamente paramentado nesse aspecto. Pense como é que eu, tendo começado a fazer teatro a partir das linhas propostas pelo Grotowski, poderia fazer *Trair e Coçar...*, um *vaudeville*, se não tivesse instrumento para isso. O ator precisa dessa versatilidade inclusive para poder pagar suas contas. Por isso, o repertório além de enorme tem de ser difuso. Cada ferramenta sendo capaz de resolver um tipo diferente de trabalho. E numa acepção não excludente, já que esse repertório variado dialoga entre si, de modo que muitas técnicas e exercícios de uma linha de pesquisa podem ser utilizados para

resolver questões em que aparentemente essas soluções são inesperadas ou até rejeitadas. Por isso, em certa medida achei interessante aqui no livro ir contando um pouco sobre cada um dos espetáculos que fiz, já que cada um deles me suscitou processos de trabalho diferentes.



Em Buenos Aires com Pino Solanas, Zambotti e Angela Correa, 1999

Capítulo XCII

De Volta à Escola

Logo depois que voltei de Buenos Aires, onde foi gravada a novela *Chiquititas* para o SBT em 1999, eu encontrei com o Wolf Maya, num restaurante perto do Planetário do Rio. Ele comentou comigo sobre o Estúdio Wolf Maya, uma escola que ele estava querendo abrir num espaço do Shopping Frei Caneca, em São Paulo. Não tinha sido exatamente um convite, mas eu fiquei muito assanhada com a possibilidade, porque sempre estudei a questão do ator, sempre pesquisei as linhas que abrissem caminhos para as melhores maneiras de atuação e inclusive já havia criado um curso chamado *O Ator Inespecífico*, que consistia num conjunto de exercícios que deveriam ser aplicados nas diferentes linguagens do teatro, do cinema e da televisão. Embora eu não conhecesse todas as instâncias técnicas da TV, eu sabia a questão da escala que envolve esses meios, no sentido da apreensão de quem está vendo – e não no que diz respeito à decupagem da câmera, porque eu não tinha ainda esses elementos, que só adquiri realmente a partir desse convite, quando fui dar aula, trabalhando com o Wolf e aprendendo a teoria das especificidades da linguagem televisiva.

Passou-se um tempo, e nós começamos no espaço que ainda não estava totalmente pronto. O meu sonho, veja só, era podermos fazer a melhor escola do planeta. O espaço realmente prometia. Houve sempre muito esmero para que as instalações fossem realmente ideais. Os colegas que foram sendo convidados eram pessoas muito dedicadas e entusiasmadas. A Juçara Morais, que dava interpretação comigo, eu já conhecia, e sabia de sua competência nesse trabalho. Já estava o Carlos Valença, vieram o Luis D´Mor, a Leila Garcia, o Miguel Rodrigues, a Renata Ferrera, a Eudóxia Cuña, depois o Alberto Guzik; pessoas que acreditavam na importância de um bom treinamento. Sim, digo treinamento, pois nunca me senti uma professora, mas talvez um mestre, como aqueles das corporações de ofício que transmitem um determinado conhecimento para interessados. Isso pode ter me atrapalhado um pouco, por eu não ter nenhuma paciência com gente que entra para um curso como esse e age com displicência. Graças aos céus, eram poucos assim. Houve uma turma, uma vez, que era muito chata. Muito jovens talvez, e iam para as aulas com o espírito de recreio. Não acredito em gravidade, nem acho que as pessoas precisam ser protocolares ou solenes. Mas essa turma era dose. Daí eu dizia para eles irem passear no *Shopping*, que eu não iria dar falta, nem nada. E eles no maior fuzuê (adoro gíria antiga!).

Um dia tive um rompante. Levantei e disse: *Olha, não vou ficar mandando vocês para a diretoria; isso aqui não é primeiro grau! Há gente aqui que está a fim, mas infelizmente é minoria, então estou me expulsando dessa turma!* E saí da sala! Soube depois que eles tinham ido reclamar com o Wolf, que me deu o maior apoio.

Minha referência inicial foi a grande atriz americana Stella Adler (1901 – 1992) que se decidiu pelo magistério no desejo de ensinar as pessoas seguindo uma linha inspirada em Stanislavski, com quem chegou a estudar pessoalmente. Como é que surge nela essa necessidade de passar adiante a informação que recebeu? No período em que ela se reuniu com Stanislavski, tirou uma série de dúvidas sobre seu método, e esclareceu pontos importantes que eram exportados de maneira distorcida para os Estados Unidos. No último dia, quando ela saiu da reunião com ele, a caminho do hotel, ocorreu-lhe que jamais teria como devolver tudo aquilo o que tinha recebido. Esse enorme favor, essa dádiva que tinha ganhado. Jamais, pela própria dimensão dos ensinamentos, isso poderia ser retribuído à altura. A única coisa que ela poderia fazer para dar um retorno de gratidão era passar adiante a informação. Ser uma semeadora desses ensinamentos. Ampliar a rede de conhecimentos e

não guardar para ela como se fosse um trunfo pessoal. Eu vejo mesmo como uma semente, que é plantada nas pessoas. Além do que, é muito melhor trabalhar com colegas preparados. Esse é o lado *interesseiro* da questão. Você qualifica a sua própria relação de jogo, já que atuar quase nunca é uma atividade solitária.

512

Em minhas aulas, sempre procurei trabalhar com abordagens bem multifacetadas. No mercado de trabalho, quanto maior o repertório maior possibilidades de emprego. Tenho uma amiga que diz: *Ator, para sobreviver, tem de fazer de tudo, cantar, dançar, representar, telegrama animado e chorar em velório*. Além disso, acho importante ampliarmos ao máximo nossos recursos, conhecermos diferentes processos para, assim, podermos eleger o que é melhor para cada um, dependendo da circunstância, do tempo que se dispõe ou do tipo de trabalho. Embora haja princípios que sejam quase universais, que aplicados a personalidades diferentes deem resultados semelhantes, cada ator é único e cada processo acaba sendo muito pessoal. No entanto, insisto, é fundamental ter um grande repertório. Eu fazia e faço uns *blends* bem engraçados. Exercícios do Grotowski, do Gurdieff, da Stella Adler, do (claro!, e sempre) Stanislavski, dentre outros. Assim como macetes, truques, que aprendi com o pessoal da antiga e que assimilei e repasso.

Uma vez, em *Chiquititas*, eu falei para um colega mirim que toda fala tinha uma intenção, algo que mudava a qualidade da fala. Que lhe conferia um caráter mais particular. Um subtexto. Falei mas ou menos assim mesmo, pois tenho essa mania de falar com criança como falo com adultos. Depois pensei: *Tá maluca?* Pois bem, um dia, numa cena, ele estava pronto para entrar, já tinha até ensaiado. Daí ele me olhou bem nos olhos e perguntou: *Você não tem um subtexto aí pra me ajudar?* E, numa fração de segundo, eu dei. E não é que ele entrou e com muita propriedade ele disse a tal da fala? Depois passou a ser um tal de subtexto para cá, subtexto para lá. Criança é rápida no gatilho. Eles aprendem e já saem processando.

513

Houve também alunos que me deram um prazer enorme. Houve uma turma do turno da tarde no Wolf que era um *free jazz*, gente de tudo quanto é idade e formação cultural. Mas, no final, foi a melhor do semestre. Dela saiu a Nanda Costa. Só que eu era obstinada. Ficava pensando em cada um, pensando em exercícios que pudessem resolver limitações individuais. Fora isso, chegava em casa e via todos os exercícios de todos os alunos e fazia relatório. Ou seja, não dormia. Essa origem alemã que veio do meu pai, esse compromisso com a excelência. Pensando bem,

não só do meu pai, da minha mãe também, e das Marcelinas. Havia aquela história de que bordado bom, costura boa, se vê no lado avesso. Muito bacana, e exaustivo também!

Desse modo foi que eu procurei retribuir não apenas ao Stanislavski, mas a todos os seres humanos extremamente generosos que tiveram paciência de me repassar ensinamentos como (preparem-se!): Antunes, Ruthinéa, Iolanda Cardoso, Emilio de Biasi, Mendonça, Gondim, Amir, Roberto Palmari, Clemente Portela, Julinho da DPZ, Olivier Perroi, Caique Ferreira, Walter Breda, Cacilda Lanuzza, Mario Masetti, Zdenek Hampl, Acacio Valim, Roberto Maia, Juca de Oliveira, Klaus, Antonio Gilberto, Rodolfo Mayer, Sérgio Mamberti, Marcia de Windsor, Beatriz Segall, Guilherme de Almeida Prado, Jorge Furtado, Norma Bengell, Regina Goulart, Jaime Monjardim, Fernando Peixoto, Eduardo Caron, Cecilio Neto, Walter Lima, Sergio Bianchi, Iacov, Abujamra, tantos. Para não falar nos figurinistas, como Billy Accioly, Kalma Murtinho, Marília Carneiro, Claudio Tovar, Sonia Soares, Paulo Goes e Luis Carlos Rossi. E os diretores de fotografia, mais os técnicos, enfim uma infinidade de gente.

Capítulo XCIII

João Caetano

Sempre houve atores preocupados com o aperfeiçoamento técnico. João Caetano, dentre outras informações, deixou-nos um jeito de trabalhar o texto com ênfase nas pausas, na respiração, visando à compreensão do texto, que é muito útil. Tudo o que vejo e faz sentido vai engordando o meu acervo.

Capítulo XCIV

Depoimento Andréa Weber

Nasci dizendo que queria fazer teatro, cresci pensando nisso, e no início da minha adolescência, dando os primeiros passos na arte da interpretação, aficionada pelo que há de mágico no teatro e na televisão, tomei conhecimento do trabalho da Imara, me encantei com sua forma de criar personagens tão diferentes, porém tão cheios de verdade em cada um. Passei a realizar buscas constantes em todos os cantos da internet, com ferramentas não tão eficientes como as de hoje, e cada nova informação só fazia aumentar minha admiração por aquela atriz tão competente. A mesma tecnologia que me trouxe conteúdos trouxe também aquela que viria a ter um papel tão importante em minha vida, a própria Imara, que fez contato comigo depois de ver uma pequena homenagem a ela em um *blog* de minha autoria.

517

Daí em diante, de fã passei a amiga, e uma das características que mais admiro nela, é a capacidade de falar tudo o que pensa e ter consciência de que pode não agradar a todos, mas mesmo assim, vai dizer, porque não lhe cabem a falsidade, nem o disfarce. O que acha e sente, tudo é intenso e verdadeiro.

Nestes 12 anos de *e-mails*, telefonemas, encontros, sempre houve algo que me movia em busca de realizar meus sonhos, tendo como exemplo aquela profissional que sempre se colocou disposta a me ensinar, não no sentido didático, mas na leveza da conversa, do bate-papo dos exemplos práticos que sua carreira tão diversa pôde proporcionar

Nos momentos em que eu não sabia o que fazer, nas angústias que assolam os artistas, nos medos, nas inseguranças, sempre soube que ela teria algo importante a dizer, que me ajudaria, não necessariamente com uma resposta concreta, talvez um questionamento, uma reflexão, para que eu pudesse tomar decisões individualmente.

518 Pude realizar meu sonho, trabalhar com o que realmente gosto, dirigir espetáculos, e a cada nova estreia, fico à espera de vê-la na primeira fila para mostrar que sou boa no que faço e que uma parte de mim é um pouco do que ela me ensinou.

Seria mágico se todo mundo pudesse ter, na vida, uma pessoa em quem se espelhar, que seja um exemplo positivo. Eu tive e tenho na Imara um exemplo de vocação, profissionalismo, sinceridade, inteligência e humor ácido. Se todos contam com um anjo da guarda celeste, eu ganhei um extra na terra, e se chama Imara Reis.

Andréa Weber
Atriz e diretora

Capítulo XCV

Atriz, Pensadora, Educadora – e Gozadora...

Conheci Imara Reis na Escola de Teatro do Rio, no início dos anos 1970. Eu tinha entrado de roldão no *Hair*, e trancado o Conservatório, onde estudava interpretação. Nunca mais nos separamos, a ponto de considerá-la minha melhor amiga (mas Imara é a melhor amiga de muita gente...). Sinto que Imara é uma dessas atrizes que, pela beleza, talento e inteligência, deixam uma marca indelével por onde passam. Mas ela tem um lado de estudiosa de interpretação que poucos conhecem.

519

Para integrar este livro, lembrei de uma entrevista que fiz com ela em 2002, para a revista *Meditação*, que eu editava. Nessa entrevista, Imara falou muito do ofício sagrado do ator, do estar presente, da meditação que é atuar, e não representar. Mas ela também me fez rir muito na sua descrição do ator surtado, possuído pelo que ela chama da trilogia do capeta: o ego, o crítico e o rejeitado. Selecionei alguns momentos dessa deliciosa conversa, onde fica nítido seu brilhantismo e talento nato para ensinar às futuras gerações...

Shakespeare fala de toda uma descontração, do não tensionar, que é o oposto do canastrão, o mau ator, tenso, que não está integrado com o personagem e com seu texto. Só que ele fala uma coisa que também é fantástica, que a arte de representar tem de ser um espelho da natureza, que cada época reflete uma coisa diferente, e que o ator tem de estar atendo a isso. Então, para estar aberto para isso, você tem de estar em estado meditativo, estar num espaço de disponibilidade, de meditação. Mas a meditação mais importante que dou como exercício e que aprendi com Gurdjieff, é aquela do observar-se.

520

Depois, temos o observar o outro, fazer o exercício da generosidade, que é permitir ser tomado por outra pessoa. São inúmeros dados que uma pessoa tem, que caracterizam todo o jeito da pessoa ser. Para isso temos a observação do mundo, o mundo tem de estar na gente também. Esse estar presente no mundo é fundamental para o ator, ele tem de estar presente, tem de estar aqui, é a instância do seu trabalho. Uma das funções da arte do ator seria exatamente através da catarse, e não só necessariamente a catarse da tragédia grega, mas acho que todo personagem tem uma função catártica, de limpar os cracas planetários.

Eu acho que no nosso kit, no nosso software de sentimentos, todo ser humano tem do pior ao melhor. Todos nós temos todas as possibilidades. Os impulsos todos, as pulsões mais loucas, a gente tem. É o processo civilizatório que vai organizando a gente. Então o ator precisa saber lidar com tudo isso.

O único lucro de verdade, que você tem na profissão de ator, é estar exercitando aquilo que acredita e gosta. Se as outras pessoas gostarem de você, é brinde. Se você inverte isso, se vai pelo ego, não segura a onda. É por isso também que você tem de se trabalhar. Então é uma profissão muito complicada, uma arte muito complicada, porque é você que é a sua arte, mas não pode permitir que o ego tome o comando.

521

Tem gente que chega na televisão achando que vai ser fácil. Eu até entendo, porque em casa você vê um produto que foi editado, sonorizado, limpinho. Aí o iniciante chega lá e toma um susto. No primeiro gravando que escuta no estúdio, o coração começa a bater no teto, porque, é claro, esse ego vaidoso quer agradar, quer fazer sucesso. O diretor gritando lá no switcher, a gravação começa, e o que aparece? A trilogia do capeta: o ego, o crítico e o rejeitado. O rejeitado tem duas manifestações nítidas: ou a pessoa fica com vontade de chorar ou surge o malcriado, que é a

versão regredida. Quem cria dentro da gente? É a criança. Daí o ego vai embora e deixa o crítico, porque ele não está dando sustentação. Então começa o crítico: Você está uma merda, não dá para acreditar nisso, está todo mundo vendo que é falso. A primeira lição que a gente dá, depois do ator ter surtado, é ensinar a respirar, porque o que acontece primeiro é ele parar de respirar. Através da respiração, da meditação, você vai aprendendo a apaziguar o sistema nervoso, tirar aquele carro alegórico do meio da avenida. E o estrago aparece todo na gravação. Num ombro, na cara, num tique, na mão. Aquela insurreição toda, desorganizada, fica nítida na imagem.

522

O ego tem de virar essa consciência de mim, que dá uma noção das fronteiras entre mim e o personagem, é uma tranquilidade consciente. É lógico que eu quero agradar, mas só vou ter um bom resultado, só vou ser aplaudido, se estiver bem comigo mesmo, integrado no meu personagem, celebrando o momento com meu colega de trabalho, com a pessoa com quem estou contracenando. É um exercício de generosidade. Quanto mais estou presente no aqui e agora, quanto mais estou contracenando com você, quanto mais estou presente com meu personagem, eu me faço como um canal para que ele aconteça em mim. É esse movimento no ator,

quando ele sai da **representação**, que é aquela coisa externa, e entra na **atuação**.

No Teatro, você cultua o Dionísio que está fora, você vai para fora, faz-se amplo. No caso do trabalho para a lente, a câmera, você cultua um Deus que está dentro de você, é uma coisa muito mais budista, muito mais oriental, muito mais zen. Você tem de estar conectado interiormente.

Existe aquele ator que entrega a câmera, você percebe que tem uma câmera olhando para ele. Em geral, o ator que dá satisfação de ver, é aquele ator que faz com que a gente esqueça que está vendo um filme. O over pra mim é aquele cara que não confia na câmera, ele acha que tem de explicar para a câmera o que ela tem de ver. Então, eu faço uma comparação com digitar num teclado; às vezes a pessoa está indo bem e de repente percebo um capeta que entrou dentro dela, que faz parte daquela trilogia. Ele começa a ter de explicar para o outro ator como é o personagem, começando a sublinhar. É como pegar o mouse, selecionar, pôr em **negrito**, aumentar o número da fonte... tem uns que ainda põem em *itálico*.

523

Mirna Grzich
Jornalista

Capítulo XCVI

Correntes

Existem algumas correntes de trabalho que dizem que personagem não existe. Eu fico muito revoltada com isso, porque para mim o maior prazer que o ator tem é poder brincar de faz de conta. A criança da gente é que se diverte. O fato de eu existir numa fantasia é maravilhoso e quem fala que tudo é apenas o ator é porque não viveu o fenômeno no próprio corpo. Claro que tudo é o ator, mas essas correntes dizem que no palco é sempre você mesmo na situação. Acho isso uma leitura um pouco limitada. Essa coisa que eu brinco de dizer, que baixa o santo para ilustrar melhor, nessas linhas de entendimento simplesmente não está pressuposta. É a mesma coisa que você dizer para um abduzido que disco voador não existe! O cara chegou – lindão – de Marte, viu os caras, conversou com eles, e vai vir me dizer que não existe? Ou seja, não é por que uma coisa não ocorreu na sua vida que ela inexistia, certo?

525

Há milhares de confirmações e eu sou uma prova disso, de que personagem existe sim e de uma maneira inclusive muito presente e muito concreta. Você percebe nitidamente a cisão interna

que acontece para que uma *persona* cole no seu corpo. Da mesma maneira, há trabalhos em que isso não aparece de jeito nenhum. Mas não quer dizer que o fenômeno não exista. Um exemplo muito forte é a própria Zana, minha personagem em *Dois Irmãos*, que inclusive já citei. Eu brincava com o diretor: *Olha, Lage, vou ter que devolver meu percentual porque não estou fazendo absolutamente nada!* Isso porque a moça tinha vida própria. Ela fazia *tudo* através de mim. E como eu já disse, quando o dramaturgo é muito bom, o maior trabalho que o ator tem é o de não estorvar. Não se deve atrapalhar o personagem – não é de *bom tom*. Tem de permitir que o fluxo aconteça. Fazer a lição de casa direitinho, que o resto vem.

Outra coisa em que não acredito é no ator que fica inconsciente em cena. Que vai embora de si. Nunca passei por isso, mas já vi pessoas viverem. De modo que não é que eu não acredite que isso aconteça, mas penso que essas pessoas não deveriam ser atores, sabe? Não acredito ideologicamente, porque ficar sem âncora é muito perigoso. A psique humana é muito frágil. Inclusive eu, como *coaching* e treinadora de atores, não tenho o direito de invadir ninguém. Eu posso ajudar a pessoa a perder o medo. Agora se o indivíduo chega ao seu limite e diz *não vou*

subir essa montanha, ninguém tem o direito de obrigar essa mente a isso, ainda que existam métodos eficazes para proporcionar o feito – e aos montes. Mas sinceramente não acredito no uso deles e nem me sinto autorizada a usá-los. Acho que o limite para saber usar os recursos que dão ou não resultado está na questão ética. Senão, o problema da miséria estava resolvido. Bastava mandar matar todo mundo, e pronto. Concorda que é uma medida extremamente eficaz? Mal comparando, é isso que quero dizer. Implantar determinado método em detrimento da saúde e do prazer das pessoas, não dá para topa. Então, não adianta dizer que funciona.

527

Voltando à questão das correntes, há outra em que um dos argumentos mais utilizados em sua defesa é: *e a questão social do ator?* Ué, eu acho importante! Só que, para isso, eu poderia ter tido qualquer outra profissão, como assistente social, arquiteta, enfermeira, etc. O que distingue a minha profissão das outras, para que eu tenha optado por ela e não por outra? O que a caracteriza? O que ela tem de particular, senão a possibilidade de criação do personagem? A questão social é de fundamental importância, mas não está no âmbito particular, porque pode ser encontrada em outros ofícios. E por causa de

que vão querer tirar essa alegria de criar minhas personagens dizendo que quem está em cena é sempre o ator? Nem vem!

Qualquer profissão exige que você tenha um treinamento técnico voltado para aquela especificidade. Isso se chama *métier*. Tudo depende de um treinamento e, claro, de experiência. Quando digo isso, penso no meu pai, que era tão sofisticado dentro do ofício que ele abraçou. Essa coisa dele trabalhar com ortopedia, mas em pés com problema, fazia dele mais do que um artesão. Era o típico profissional que de bater o olho já dava o diagnóstico. Isso é lindo e acontece em todo ofício. O ator precisa ter essa característica também. E isso se dá no âmbito da criação de seus papéis. Por isso quanto mais velho ou mais maduro, tanto melhor. E personagens existem sim! Estão soltos pelo mundo, quer a gente queira, quer não.

Capítulo XCVII

E Se...?

Olivier Perroi dizia que eu era a rainha do e se... Não sei como, Michel Wyn, diretor do *Cavaliers...* descobriu e, de farra, falava: *Madame, vous n'avez aucun mais si pour m'aider? (Mais si = e se).*

Daí que, se eu não fizer essa proposta, enfarto. O diretor do *Remissão*, Sílvio Coutinho, queria filmar numa fazenda e foi pesquisar em várias regiões, até que a encontrou, com o perfil que precisava, perto de Cantagalo. Levou, então, uma proposta para o prefeito da cidade: dar um curso de interpretação para pessoas de lá, além de alguns outros na área técnica, como produção, figurino e cenografia. Foram montadas oficinas. Algumas dessas pessoas foram incorporadas ao filme durante o processo de trabalho. Um deles fez um papel importante.

Acho que esse é um modelo muito interessante para o Ministério apoiar: que possa haver essa incorporação de pessoas locais, como incentivo, motivação e descoberta de talentos. Não improvisadamente e, sim, como uma forma de se difundir essa linguagem, de ampliar esse conhecimento dos diferentes setores de uma produção cinematográfica.

No caso do *Remissão*, o primeiro público que o filme teve foi o de Cantagalo. As pessoas se viam e reconheciam o próprio trabalho. Foi uma festa! Fica como uma ideia a ser, quem sabe, reproduzida. E se...?

Capítulo XCVII

Métier

Certa vez eu estava em Madri, no último dia de viagem, atrasada, tendo em vista que meu voo ia sair em pouco tempo. Ainda tinha de passar na casa de um amigo, o Genésio, para pegar minhas malas e seguir para o aeroporto. Fui de táxi, apreensiva. Lá pelas tantas, num sinal verde, o motorista parou. Fiquei perplexa, sem entender! Pois bem, rapidamente chegamos ao meu destino. No momento em que saio do carro para pegar minhas coisas, ele me diz: *Señora, en todo hay arte!* Sempre senti assim, mas não com a mesma clareza e segurança que ele. Sempre admirei os técnicos, as costureiras, as camareiras, mas não falo isso por demagogia. Admiro aqueles que tratam o trabalho com carinho e desvelo. Há motoristas-artistas, *catering*-artistas, maquiadores-artistas, pedreiros-artistas, eletricitistas; em cada ramo da atividade humana há os artistas, ou não.

531

Meu sonho de consumo era viver num planeta pleno de artistas. O meu ideal de sociedade humana é esse, o das pessoas só trabalharem naquilo que gostam. Esse seria um socialismo real. Em meio a muitos profissionais desse quilate eu que-

ria destacar o Joaquim. O Quinzão. Era um espetáculo vê-lo montar um trilho de *travelling*. Tudo ele fazia com o maior capricho e sempre tinha soluções importantes. Mas o Quinzão também era muito engraçado. Ele tinha pânico de gente *pouca prática*. Os técnicos também assimilam o linguajar do meio e o empregam de forma bem criativa. Com olhos cúmplices e críticos, um deles me falou, diante de uma porta muito mal feita, quando eu o olhei interrogativamente querendo entender, que aquela era a *experimental*.

532

Outra coisa importante é o retorno que eles te dão de uma cena ou um plano. Eles nem sempre comentam, mas ficam atentos, interessados, ou não. Então você percebe, até pela maneira dos técnicos se comportarem durante a sua cena. A diferença, se você estiver fazendo direito, é nítida! Muito engraçado como eles demonstram atenção ou desinteresse. Sem contar que, se tudo estiver bem, são ótimos parceiros. No cinema, todo mundo é importante e eles sabem disso!



Quinzão – o melhor cenotécnico do mundo

Capítulo XCIX

Pessoas

*A competência me erotiza.
Ver um excelente e dedicado profissional
trabalhar, independentemente da função que
exerça, mexe com meus sentimentos, meus
sentidos e minhas sensações, me excita.
Dessa maneira, um ogro pode tornar-se um
Apolo. É algo que extrapola a admiração, vai
além. E, se no pacote vier senso de humor,
é fatal. Talvez essa seja a minha maior
característica feminina.*

Imara Reis

535

Duas pessoas foram muito especiais e me salvaram em situações diferentes. O primeiro foi o Thales Pan Chacon. Nós estávamos num festival de Gramado e, naquela época (não sei se isso acontece ainda), tinha bailes depois das atividades. Um deles era o Vanerão, um baile gaúcho parecido com aqueles arrasta-pés da minha adolescência. Eu adoro dançar. Então cheguei lá no baile, toda animada, com aquela banda fantástica, um cantor maravilhoso, imitando milhares de intérpretes famosos, parecia uma rádio FM.

Cheguei num amigo e falei: *Vamos dançar?* Ele respondeu que não, porque estava com a mulher. Para mim, não era nenhum impedimento, afinal, eu só estava chamando ele para dançar. Virei para outro amigo meu (um deles era crítico e o outro cineasta) e tentei de novo: *E você, vamos dançar?* Ele: *Desculpa, eu estou com minha esposa!* Eu não estava pedindo o moço em casamento. Só tirei para dançar. E fiquei muito desconcertada.

536

O Thales, que estava perto e tinha percebido todo o movimento e, claro, o meu embaraço, me puxou pelo braço e nós saímos dançando lindamente pelo salão. Foi muito legal da parte dele e, a partir daí, a gente ficou amigo. Éramos muito carinhosos um com o outro. Só lamento não termos conseguido manter a constância de encontros que gostaríamos. Chegamos a fazer alguns projetos juntos e par romântico em novela. Era uma pessoa muito importante, que entrou na minha vida me tirando para dançar, me salvando de uma saia justa horrorosa, e dando uma lição de como uma pessoa pode se apresentar na vida de outra de uma maneira positiva.

Isso aconteceu no final da década de 1980, por volta de 1988, e eu estava com quatro filmes sendo finalizados. Tinha por eles um carinho imenso. Primeiro, por eu sempre ter um grande carinho pelos trabalhos que faço. Segundo,

porque esses filmes tinham alguma história especial, e davam um sentido para eu estar ali. No entanto, *Romance*, longa do Sérgio Bianchi, tinha um significado maior: por ser um roteiro escrito pelo Caio Fernando Abreu (e eu sabia que ele queria muito que eu fizesse o filme), e pela maneira como eu passei a fazer parte do projeto. Eu não era a primeira opção do Sérgio, entrei meio para apagar incêndio e, quando assisti o resultado final, gostei de estar ali. Gostei do filme, achei o trabalho bastante diferente, inovador, capaz de mexer com a cabeça das pessoas. Pelo menos naquela época tinha esse impacto. Não que ele tenha ficado pior com o tempo, claro que não é isso. A realidade de hoje é que está muito mais barra pesada do que aquilo que nós imaginávamos passível de acontecer, naquele final de década.

537

Só que apesar disso tudo, três desses quatro filmes foram indicados para o Festival de Gramado, menos o *Romance*. Eu fiquei muito chateada com aquilo. Era como se um filho meu tivesse sido rejeitado. Felizmente ele havia sido escolhido para a Mostra de Cinema de Munique, e eu tinha batalhado para ir para lá, com o intuito de divulgá-lo, mas não consegui patrocínio para a viagem. O que houve foi que no Festival de Gramado, ainda não tendo engolido essa questão,



Como Regina, em Romance, com Cristina Mutarelli, 1987



Como Regina, em Romance, de Sergio Bianchi

eu comecei a fazer barulho. As pessoas diziam que eu não tinha nada que questionar a decisão do festival, que não pegaria nem bem. Mas eu estava com esse sapo na garganta, e o sapo era ainda maior por não ter conseguido nenhuma ajuda governamental para ir batalhar pelo filme lá em Munique. Então, como eu tinha ganhado um prêmio, pensei que essa seria a oportunidade de falar alguma coisa. Foi o que fiz. Agradei muito e tratei logo de contar a minha história *comovente*, que meu filme tinha sido rejeitado, porém indicado para Munique.

Eu estava usando um chapéu, e aí me ocorreu a ideia de passá-lo e fazer uma vaquinha para que eu pudesse viajar. Com aquele Cine Embaixador cheio de gente, se cada um desse um dólar, eu pagava minha passagem e isso não custaria tanto para ninguém. Eram mais de oitocentas pessoas. Então, disse isso lá do palco, falei que eu ficaria na saída, com o chapéu, recebendo as contribuições, e me retirei com o prêmio numa mão e o chapéu na outra. Nisso, aparece um colega e me diz: *Escuta, você não tem vergonha de fazer isso, não?* Eu quase desmaiei, porque eu não tinha nem pensado nisso. Para mim, eu estava ali entre pessoas conhecidas, e como essa é a realidade do artista, que está sempre pedindo

para uns e para outros, por que é que eu não poderia pedir para os meus companheiros de trabalho também?

O Neville de Almeida, que eu já conhecia, mas não numa situação em que ele tivesse sido tão presente, levantou a voz e falou: *Que vergonha, que nada. Eu começo com cinquenta dólares!* Colocou a grana no chapéu e começou a mobilizar as pessoas, a chamar gente para contribuir também. Esse foi um desses gestos que a gente não esquece. Não foi nem pelo movimento e pela grana, que afinal funcionou e eu pude viajar, mas por ele ter percebido que eu fiquei fragilizada. Ele quis me dar essa força, ser solidário comigo num momento como esse.

540

O que eu não percebi foi que era o último dia do festival, e o meu gesto apareceu em um desses programas como *Fantástico*, de forma que quando cheguei à Alemanha para divulgar o filme do Sérgio, sou surpreendida pelo diretor da Mostra de Cinema me elogiando muito. Ele achou meu gesto incrível e concordava efusivamente que, realmente, essa era a grande metáfora do *fazer cinema*. Veja como é louca a vida. Eu fiz um gesto absolutamente espontâneo, sem nenhum pensamento mais engajado, e isso é recebido do outro lado do mundo como se eu fosse uma

legítima representante do cinema, simbolizando a luta histórica pela preservação da classe ou algo do gênero.

O Thales e o Neville foram dessas pessoas que, numa fração de segundo, num aparentemente pequeno gesto, marcaram minha vida. E eu não sei nem se eles têm noção disso, do quanto eles significaram para mim naquele momento. Aliás, há outras pessoas assim. Impossível citar todos. Darei apenas mais dois exemplos.

O primeiro é o de uma pessoa que mudou minha vida, assim como a minha maneira de me ver, que é a atriz Graça Berman. Eu estava voltando de Buenos Aires, encontrei a Graça, e fui a uma das reuniões que estavam acontecendo na casa onde eram feitas leituras de algumas peças, como ela contou em seu depoimento para este livro. Mas cheguei sem saber que aqueles encontros eram regulares. Para mim, era apenas um encontro. Só depois é que fui entender que eram reuniões do grupo Letras em Cena, com o qual trabalharia na peça *Nossa Vida é Uma Bola*, e esse encontro foi muito enriquecedor.

O segundo é o Abujamra, que apesar de todos os seus esforços em contrário, é uma das pessoas mais doces de toda a classe teatral. Só depois eu vim saber uma coisa. Que inúmeros trabalhos meus aconteceram porque ele me indicou. In-

dependente de *Fedra*, que ele dirigiu e insistiu para que eu fizesse, a despeito de todo o meu cansaço físico. Por isso, eu tenho por ele uma gratidão enorme.

Capítulo C

Cacilda

Uma vez eu li um texto da Cacilda Becker em que ela, positivando, comparava os atores aos mártires. Pirei, me sentindo uma medíocre, pois, por mais que o processo criativo, a cada trabalho, subverta todas as minhas noções e me lance numa profunda insegurança, se não fosse o prazer e a alegria disso tudo eu não poderia ser atriz. Naquele momento, questioneei muito a minha vocação e o meu talento.



Em Romance, de Sérgio Bianchi, 1987

Capítulo CI

Caio Fernando Abreu

O Caio foi meu vizinho. Íamos com frequência à casa um do outro. Não sei direito como ele entrou na minha vida ou como entramos na vida um do outro, mas lembro que éramos muito presentes, muito amigos. Um dia cismeiei que ele e o Guilherme, caso fizessem algo juntos, daria um ótimo samba.

Pelo que consta, o filme *Onde Andará Dulce Veiga?* começou assim. E a vida tem razões muito misteriosas. Quando o Caio estava escrevendo com o Sergio Bianchi o longa *Romance*, ele queria muito que eu fizesse um dos papéis que, segundo ele, havia sido meio inspirado em mim. O Sergio não deu pelota. Logo depois sou convidada para substituir a Fernanda Torres. Mas não fiz o papel que o Caio queria. Gosto muito desse filme que, aliás, foi praticamente um *rally*: muitas emoções.

Capítulo CII

Uma Colher de Chá

Eu tenho alguns projetos que não é só porque não fiz ainda que considero frustrados. Prefiro vê-los como coisas que um dia ainda terei condições de realizar. Vamos começar pela parte de cinema? Tenho dois microcurtas, cujos roteiros e diálogos já escrevi. Um deles é sobre um rapaz que atea fogo no ladrão, porque este desdenha do seu relógio e isso o faz se sentir muito ameaçado, afinal, se o cara é tão ignorante a ponto de não saber o que é a marca Pateck Philip, isso significa que ele deve ser uma pessoa muito perigosa *mesmo*. Ou seja, diante disso, ele precisa tomar uma providência. O roteiro foi inspirado naquela sucessão de casos de jovens que saíam por aí queimando indivíduos barbaramente. Só que a personagem do meu roteiro queima com uísque vinte anos, não com álcool! E meu intuito está justamente nesse olhar irônico e denunciador da inversão de valores sociais.

547

O segundo roteiro é sobre um moço que está arrasado, porque a cocaína passa a ser distribuída em posto de saúde e ele havia acabado de gastar uma grana enorme comprando aquele troço ilegalmente. Ou seja, o investimento dele

tinha ido para o espaço. Ele conta a história para um amigo e este sugere: *Ah, vai lá e conversa com os caras, tenta negociar o dinheiro de volta.* E ele responde: *Que caras? Eu pedi o dinheiro no banco!* Então o amigo: *Ih, então, nesse caso está fodido mesmo!* Acho simpático esse olhar bem humorado sobre as coisas, presente nos dois filmes por meio do sarcasmo. São roteiros de três minutos aproximadamente, que aguardam o dia de serem finalmente rodados.

548

Depois dos microrroteiros, há um curta inspirado na minha vivência com comerciais. Isso porque quando se está fazendo alguma publicidade, existe uma característica particular: só se fala de cinema no set. É impressionante o que rola de debates sobre grandes filmes. Daí, meu curta-metragem mostra o dia de uma atriz que acabou de fazer um comercial e que fica lembrando os diálogos que ela teve no set, os debates, as discussões sobre quais papéis ela gostaria de fazer. E isso entrecortado de *flashes* de todos os comerciais que ela fez.

Além disso, ainda em cinema, há dois argumentos de longas que já estão formatados e que um dia eu espero fazer. Um é baseado num conto do Arthur Azevedo chamado *Útil Inda Brincando*, cujo desenrolar da história fala da falta de

conhecimento que a gente tem de nossos anseios amorosos e afetivos. Pretendo filmá-lo em Colônia del Sacramento, no Uruguai, onde há a melhor luz do mundo. O outro longa chama-se *Cleu de Cinco às Sete*, que é uma paródia simpática (e não jocosa) do filme *Cléo, das 5 às 7* (*Cléo, de 5 à 7: Souvenirs et Anecdotes*), da Agnès Varda. Só que no filme original tudo se passa das 5 da tarde às 7 da noite. E no meu, o Cleu vem de Cleusa, cuja avó chama de Creusa, e o filme acontece das cinco da manhã às sete da noite. Mesmo assim, ele dialoga com o trabalho da Varda, mas com características locais, brasileiras e, sobretudo, paulistas. A Cleu mora no Bixiga e vem de uma família ligada à música. Ela mesma canta, tem uma mãe negra e um pai italiano. A mãe adora ópera e o pai adora chorinho. É tudo ao contrário, bem como eu gosto, justamente porque são paradoxos que a gente realmente encontra na vida e fazem dela algo inusitado e interessante.

549

Depois disso, ainda há um documentário que eu quero muito fazer. É sobre como a vegetação aplicada à arquitetura das casas e prédios da cidade pode transformar a qualidade do ar, e até questões térmicas de uma construção. Existem estudos botânicos sobre isso e, claro, projetos arquitetônicos voltados justamente para essa

linha de pensamento, concebendo as construções de modo a considerar sua integração com o verde, visando à melhoria da qualidade de vida das pessoas, já que há plantas que possuem uma capacidade enorme de limpar o ar. Vai chamar *Ver-te que Te Quero Verde* e, apesar do projeto ainda não ter sido aprovado, um dia ele será! Meu amigo, o arquiteto Pitanga do Amparo, e sua biotectura, são tema do filme.

550

Passando agora para os projetos relativos ao teatro, de 1999 para 2000 eu assisti um espetáculo totalmente baseado no teatro narrativo, de relato, da Ana Maria Bovo, chamado *Mani con Chocolate*. Fiquei apaixonada e logo comecei a pesquisar sobre os direitos autorais. O que a autora faz é ir contando a vida dela a partir de cenas de filmes. A inspiração aconteceu a partir de um fato verídico, já que a parteira dela foi tirada do cinema para fazer seu parto. Duas coisas dificultaram a realização desse projeto. Primeiro, porque eu fiquei muito na dúvida, já que a Ana Maria nunca fez cinema, como eu, e eu percebi uma distância entre as vivências que ela punha na peça e as minhas. Isso me trouxe uma crise de ética porque, para eu fazer, teria de reescrever a história, incluindo o meu olhar, que não é unilateral, apenas de espectadora como o dela. O segundo motivo é o da verba.

Outro espetáculo que eu gostaria de fazer como atriz é baseado numa escritora do século 17, chamada Sórora Juana Inés de la Cruz. Ela era uma monja mexicana, que foi considerada uma das maiores poetisas gongóricas do seu tempo, e que dialogava com os grandes pensadores, sendo perseguida pela inquisição espanhola, porque transformou o mosteiro em que vivia numa espécie de centro cultural, digamos, ativo *demais da conta*. Além disso, tinha uma sexualidade que é discutida até hoje, e é uma personagem maravilhosa, tem muitas coisas a ver comigo, como a paixão pelos livros.

Existe um outro espetáculo que eu adoraria fazer no Brasil, mas aí como produtora, chamado *Arrancame la Vida*. Trata-se do que na Argentina se chama teatro musicado, já que a narrativa da peça é toda em cima de canções, no caso, boleros já conhecidos, e cujas letras vão sendo interpretadas com as intenções de uma fala, costurando o sentido do enredo. Como se fosse uma ópera. O texto dos boleros é cantado de uma forma dramatizada. O tratamento reflete o modo das pessoas falarem, só que sendo cantado. Isso muitas vezes revela intenções e significados que te surpreendem, ao ouvir de outra forma uma letra que você acha que já conhece há muito tempo, e que na realidade ainda não. Finalmente você entende a música.

Capítulo CIII

Impermanência

Olha só, tudo o que eu digo – minhas convicções – é só o meu ponto de vista. O que quero dizer é que, embora em minha expressão haja um alto grau de assertividade, em contrapartida, tenho consciência de que, a qualquer momento e, no caso de uma prova em contrário, tudo pode mudar. Sou total adepta do Lênin, quando ele diz que o critério da verdade é a prática. Uma grande amiga argentina me disse que faço parte dos *adictos de la fugacidad* e, de fato, ela tem razão. A primeira vez em que assinei um contrato por um período de um ano tive febre e fiquei semanas com uma sensação estranha.

553

Agora, mais vivida, vejo que a estabilidade não é algo prejudicial à existência. No entanto, como maneira de perceber o mundo, sei que de repente tudo pode mudar. Até os meus 13 anos, como disse, eu, míope, via tudo com olhar impressionista e acreditava que a percepção visual humana era assim. Com os óculos tudo virou um quadro hiper-realista. Em 1997, quando fiz a primeira cirurgia de descolamento de retina, o mundo tornou-se, do ponto de vista do meu olho esquerdo, um quadro do Francis Bacon.

Após a segunda cirurgia, El Greco. E, na última, graças à habilidade do Dr. Walter Takahashi, algo muito parecido com o que convencionamos chamar de realismo. Como acreditar então em algo fixo e absoluto? Como ter e me pautar por opiniões inquebrantáveis?

Capítulo CIV

As Coisas da Vida

Ano passado, 2009, no aniversário do meu pai, dias antes dele falecer, fizemos uma festa pra ele. Fazia 97 anos. Houve um momento em que ele me disse que tinha assistido na Globo um filme no qual eu tinha participado. Então, ele me contou o filme inteirinho, com todos os detalhes, inclusive destacando algumas subtramas que o tinham agradado muito. A mulher dele, a Cicy, que tinha 96, esperava ansiosa a possibilidade de operar a catarata para voltar a costurar, coisa que ela amava fazer. Também nesse dia, meu pai me mostrou que para se desenhar uma folha do jeito que ele desenhava era preciso ter a mão solta e firme. Sou muito grata ao legado que eles me deixaram. Por mais questionamentos que eu tivesse tido com relação à visão de mundo do meu pai, eu sei que ele foi um grande ser humano. Ele sempre acreditou num Estado forte e eu não vejo sentido no Estado. Ainda assim, em algum ponto nos encontramos, nesse imenso prazer de fazer com que as pessoas se associem e, a partir disso, aconteçam belos resultados.



Cena de fotonovela, com Mario Cardoso e Priscila Camargo, anos 1970

Ora veja! Quem é vivo sempre aparece!



Como vai?

Bem, e como vai o namoradinho?



Está em São Paulo.

Em São Paulo? Eu o vi hoje de manhã! Esteve assindo de um berzinho no Leblon.



Tem certeza?

Por que disse a ela?



Adiantava alguma coisa ele saber disso depois?

E depois, por que enganava assim? Ele não quer nada com ela.



Da mesma maneira que ela não quer nada com você.

Celina, o que houve?



Quando voltou?

Por que não disse que tinha chegado? Soube na rua de sua volta.



Eu cheguei à noite.

Capítulo CV

Fique Esperto, o Mundo Será dos *Experts*!

Uma das preocupações mais angustiantes de uma pessoa quando dá aula, é saber se toda a informação que se quer passar chega de maneira clara a quem está assistindo. Até porque o público de um curso livre de teatro é muito eclético no que diz respeito à formação ou à idade, isto é, não tem a regularidade de um curso convencional. Há pessoas de inúmeras procedências, advindas de *escolas* muito distintas. A ideia é criar um senso comum do trabalho, não no sentido restritivo, mas para que todas aquelas pessoas percebam e recebam. Isso é um desafio, pois o nível de apreensão é muito irregular. Daí que, num determinado período, eu resolvi fazer alguns exercícios de como ler um conto e contar depois para a turma, porque eu percebia que a leitura era um buraco na formação da maioria do pessoal. Havia muitas limitações, não só no que diz respeito à compreensão do texto, mas na própria expressão oral, no ler com clareza. Se não há domínio de leitura, ninguém pode se expressar, e o que distingue o ator dos outros profissionais de palco é justamente essa capacidade de se articular na fala. Afinal, tanto mais

completo ele é se souber cantar, dançar, sapatear, mas da palavra falada, definitivamente, não pode prescindir.

Neste exercício da leitura do conto, decidi que seriam contos de Machado de Assis, porque há contos de tamanhos variados, e aí cada um poderia escolher o que quisesse. Acontece que, muitas vezes, as histórias que eram transmitidas para a classe ficavam sem sentido. Foi proposto depois um segundo exercício, no qual a turma deveria pesquisar os conceitos de algumas palavras cujas diferenças na compreensão eram, por vezes, muito sutis. Em geral, as pessoas costumam aplicar essas palavras com certa liberdade, o que compromete o entendimento. Tipo *afetivo* e *emotivo*, como veremos logo abaixo, nessa espécie de súpula daquilo o que era dado em sala de aula. Propus que cada aluno fizesse esse pacote de informações. Houve o já famoso grupo que copia e cola do Google, achando que professor é otário. Agora, alguns trabalhos foram realmente muito bacanas. Um deles, o da Danielle Farias, é algo redentor das minhas inquietações porque ela conseguiu fazer uma síntese do que eu dei, o que me leva a crer que se uma pessoa conseguiu apreender é sinal de que consegui transmitir! E não foi só ela que obteve esse bom resultado, mas vou destacar o

dela. Espero que possa ser útil de alguma forma às pessoas interessadas nessas questões.

A isso eu chamei *Kit Expertez*, unindo a ideia do *expert* em algum assunto e, claro, esperto no sentido da *malandragem* que todo ofício tem, contendo dicas, truques e macetes que resolvem realmente as situações por serem, como eu costumo chamar brincando de *consagrado pelo uso*. Afinal, o *pulo do gato* não é inferior a qualquer outra técnica.

Segundo palavras da própria Danielle: *o primeiro exercício prático realizado em sala de aula foi o seguinte: divididos em duplas, os alunos apresentam, em um minuto, seu parceiro ao restante da turma. Após as apresentações de todos, comentamos o que observamos: por que algumas apresentações nos prendiam a atenção, enquanto outras não? Dialeticamente, chegamos às primeiras percepções do que atrapalha e do que favorece a comunicação (e, por conseguinte, a interpretação):*

561

Postura corporal

É preciso manter uma base estável enquanto falamos. O sapatear de quem fala desconcentra e dá náuseas ao espectador, e revela um certo mal estar, uma certa insegurança. Atenção também ao tronco enrijecido (estilo *engoli um*

cabo de vassoura). As pantomimas também devem ser evitadas: sujam a apresentação e são demonstrativas.

Autocrítica

A autocrítica é construtiva antes e depois de um exercício, nunca durante. Ela *trava* o crítico fora de hora e o leva a um passeio no tempo: seu pensamento está no que *fez* de errado e no que *fará*, nunca no presente, no aqui e agora.

Olhar

O olhar é um dos grandes responsáveis pela comunicação. Ele pode transmitir uma gama de emoções. Porém, o olhar desfocado, que não enxerga, ou o olhar para baixo não ajuda a contar história ou parece falso. *Olhar enxergando*.

562

Prazer e envolvimento

A alegria interna, a ausência de medo e o envolvimento com o que se faz são os componentes básicos do carisma. A alegria de estar em cena desperta a atenção do espectador e cria empatia, ao contrário do que é feito burocraticamente (aliás, estar em cena com prazer é bem mais agradável do que estar em cena de forma burocrática).

Foco

O que estou fazendo aqui? Como está minha energia? Estar presente, alerta, vivenciando o aqui e agora.

Relação com o parceiro

Relacionar-se verdadeiramente com o parceiro ao invés de *esperar a deixa*. Mesmo enquanto não falamos estamos em cena e temos um momento precioso para descobrirmos a relação com o outro e buscarmos reações, ações físicas. Para isso, é preciso *ouvir escutando, olhar vendo*.

Tempo

Ter percepção do tempo para apropriar-se dele. O tempo é um dos elementos a ser utilizado pelo ator; deve estar a seu favor, e não contra.

Consciência do espaço

O ator se relaciona também com o espaço físico: deve ter a exata noção do seu tamanho, do cenário, dos objetos de cena; como tirar o máximo proveito do cenário e o que é possível fazer nesse espaço; quais as suas peculiaridades – no caso da TV, onde está a câmera, como melhor me posiciono para ela, etc.

Atentos para o fato de que todo cenário é um espaço simbólico. É um cenário, sim, mas é a casa de alguém, o escritório de alguém, etc.

Projeção da voz

Normalmente, trabalha-se com a técnica da Glorinha Beuitemüller: a voz é direcionada para o ponto de encontro de duas diagonais traçadas imaginariamente a partir dos quatro cantos da

sala. A respiração diafragmática confere maior projeção à voz. Especificamente para televisão, é melhor direcionar a voz para a região peitoral, já que não se necessita de um volume extra-cotidiano: assim, a voz fica mais natural e mais grave – mais bonita e não fica *estourada* no microfone. Usa-se, também, bastante ar na voz, sem pronunciar as sílabas em demasia: também assim a voz fica mais natural.

Expressões faciais

As expressões faciais devem ser suaves, já que a tela é uma grande lente de aumento quando se trabalha em planos fechados – o mais comum. As *caretas* sujam a interpretação e são demonstrativas, over. O rosto deve estar relaxado para expressar somente o necessário – o que for orgânico, verdadeiro.

564

Exercícios com o texto

A primeira leitura que se faz de um texto é a chamada leitura branca: a leitura pura e simples, sem buscar inflexões, mas apenas o significado do que é dito. Ela ajuda a encontrar a organicidade. Ler em branco é não se apoiar na primeira emoção, dispor-se para o novo. Também assim devem ser as primeiras leituras com o parceiro: descubrem-se significados ouvindo-se o outro. O resultado, além de mais rico, é verdadeiro, pois a cena foi construída dialeticamente, por meio da percepção mútua.

Exercício proposto – manipulação do corpo do parceiro, que fica relaxado, entregue. É um exercício corporal que proporciona um caminho para a percepção e a confiança mútuas.

Outras propostas de exercício com o texto: lê-lo das seguintes maneiras:

Sussurrada (com ar) – o texto soa mais natural

Displícite – é quase uma nova leitura branca, uma maneira de redescobrir o texto

Descontraída – o texto soa menos formal e crível

Irritada – descubrem-se novas possibilidades para o texto. Outros estados emocionais também podem ser usados.

Acentuando os verbos – esse trabalho com os verbos proporciona melhor entendimento acerca do que é dito. Os verbos são o núcleo das orações (verbais, a maioria), impulsionam e carregam em si a ação. Além de ser um exercício fundamental, ele pode e deve, muitas vezes, ser levado para a cena, usando-se o bom senso, naturalmente. Em uma oração nominal (quando o predicativo do sujeito é um nome, ou seja, um adjetivo), ao se ler um texto, deve-se buscar intenção (motivação), nunca entonação (forma). Cuidar do

frescor do texto: ele deve ser vivo, resultante do presente. O texto é uma bola que tem de ser dominada e *brincada* com o parceiro.

Observações acerca do trabalho com a câmera

Quando em contra-plano, deslocar-se ou transferir o peso sempre para fora; base fixa (estável); cuidado com passos largos e com levantadas bruscas; o câmera deve poder acompanhar os movimentos. Cuidado com objetos que possam produzir ruídos em cena (exemplo: papéis, talheres, etc.)

Auto-observação

566 *Exercício proposto* – escolher um momento do dia, observar-se e, depois, repassar mentalmente cada movimento feito. Posteriormente, refazer as ações sem os objetos. A auto-observação é fundamental para sabermos até onde vai o personagem e onde começa o *eu*, o jeito, os maneirismos do próprio ator que ele acaba carregando para todos os personagens. Descubrem-se também, esforços excessivos: às vezes mobilizamos uma série de músculos quando só precisaríamos de um mínimo esforço. Esse exercício ajuda a fixar memórias musculares e a buscar limpeza e neutralidade por parte do ator para que ele mesmo não seja um personagem.

Mímese

Escolher uma pessoa e mimetizá-la. A mímese não é caricaturar, estereotipar uma pessoa, é ser essa determinada pessoa. Encontrar, no seu próprio corpo, as características que fazem aquela pessoa ser quem é. Descobre-se muito do modo de pensar e agir do mimetizado que é refletido, externado no físico: as características de sua voz, seu ritmo interno, seu sotaque, como se move, como caminha, como sorri, etc.

Esse tipo de estudo proporciona a oportunidade de uma composição de personagem rica e coerente. O caráter do personagem tem reflexos na sua composição física. Não confundir com tipo, caricatura. Tampouco significa determinar reações *a priori*. O personagem deve ser um retrato abrangente de um ser humano que sofre variações e age de acordo com as circunstâncias em que se encontra. A construção de um caráter não interfere na disponibilidade interna do ator. Este deve sempre jogar com o parceiro, não pode estar fechado em construções previamente elaboradas. A construção do personagem serve para o ator se surpreender fazendo coisas que não faria, mas seu personagem sim. Ele não tolhe o ator, pelo contrário, liberta-o de si mesmo, de seu mundinho, de sua previsibilidade.

Circunstâncias

Para auxiliar o estudo das circunstâncias que envolvem o personagem, devemos nos fazer as seguintes perguntas:

Informações anteriores à cena: quem são os personagens (inclusive o que significam um para o outro, a relação entre eles – como é e como está); de onde vêm?

Informações da cena: quando, onde, o que, como?

Informações posteriores à cena: superobjetivo.

Não é possível fazer uma cena coerentemente sem se levar em conta suas circunstâncias. O *durante* (a cena) é completamente influenciado por seus antecedentes, assim como é crucial saber o que acontecerá depois da cena em questão, em que resultou a ação transcorrida. Embora seja importante para o ator, seja fundamental, que ele saiba, o personagem não sabe o que virá depois, portanto, nunca antecipe!

568

Ação

Existe vida inteligente fora do texto. Personagens não são falastrões assumidos, eles não *querem* falar; falam devido a uma motivação interna. O ator não pode depender das palavras. Deve partir para as ações; essas vêm primeiro e, as palavras, depois. A ação interna desencadeia uma ação física que desencadeia a palavra. A interpretação acontece entre as palavras.

É preciso ter a consciência de que as coisas acontecem *enquanto* se fala – entre duas palavras, um personagem pode matar o outro. O texto tem que parecer estar sendo criado naquele momento e devido a uma necessidade.

Problemas comuns

Frase *despejada* e *não degustada*

Não *ouvir*, não *enxergar*

Texto *decorado*

Fala *cantada*

Gestual *coreografado a priori* – o *gestual surge do personagem na situação*

Não saber onde pôr as mãos

Texto *narrado* e não vivenciado

Antecipação (Não antecipes!)

569

Algumas conclusões

Consciência do próprio corpo, do outro, do espaço; olhar vendo, escutar ouvindo; trabalhar texto e ações em relação ao parceiro; diminuir a forma sem diminuir a energia interna, a intenção (máximo de eficiência com o mínimo de esforço); o personagem reage diferentemente conforme as circunstâncias (reage com *sua* própria lógica); viver cada momento da cena (o personagem deve se surpreender ao longo da cena, não pode agir já no seu início, como quem adivinha o que vai acontecer no final, afinal, o ator sabe, mas o personagem não); deve haver relação entre as

personagens e parceria e cumplicidade entre os atores (sem interação, sintonia, não há *clima*); *somar* tudo o que foi dito (uma coisa não invalida a outra: tudo ao mesmo tempo agora!)

Numa continuidade do trabalho proposto por mim aos alunos, entramos na questão da dita memória emotiva, que na realidade eu proponho que seja chamada de memória afetiva. No texto da Danielle, após algumas definições que procuram embasar academicamente esta hipótese, ela continua dizendo:

570 [O ator] não pode ter uma postura narcisista de entrar em cena para se emocionar (emotivo – que se emociona facilmente), mas, sim, para se relacionar com o outro, jogar com seu parceiro. A própria definição de emoção remete à catarse, ao descontrole emocional (abalo moral, comoção), que é precisamente tudo o que o ator *não pode* ser em cena. Já a definição de afeto nos remete à sensibilidade, à alma humana e sua vivência (percepção, memória, pensamento, vontade e inteligência). Abrange desde a sensibilidade corporal até o consciente e o inconsciente. O ator deve sempre atentar para as sensações físicas, as mudanças na respiração, na postura, enfim: as reverberações físicas da emoção e não tentar buscar a emoção, simplesmente. E essa busca se submete, obviamente, às necessidades da cena, suas circuns-

tâncias e à relação dos personagens: o ator sempre entra em cena para jogar com o outro, para trocar com o meio. Não pode, jamais, fechar-se em sua emoção. Daí, também, ser abominável aquela noção de *vou pensar na morte da minha avó para chorar*. A cena se desenrola no aqui e agora, e para o personagem, não no passado do ator (e esse tipo de masoquismo não é muito saudável para a saúde mental). Estar verdadeiramente em cena é a obrigação primeira do ator e base fundamental de qualquer boa interpretação.

Currículo Imara Reis

Formação Escolar

- Primário: Escola 3-4 Dr. Cócio Barcellos, RJ
- Ginásio: Colegio Mallet Soares e Colégio Santa Marcelina, RJ
- Ginásio e Colegial: até 1966, no Colégio Santa Marcelina, RJ
- 3º Colegial e Vestibular: conclui seus estudos em 1967, no Colégio Primeiro de Setembro, RJ
- Faculdade: Conclui seus estudos em 1972, no curso de Bacharelado em Letras (Português/Francês) do Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense, RJ
- Pós-graduação: Curso de Mestrado em Teatro na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (1975 a 1982), SP

573

Outros Cursos Realizados

- Curso de formação de produtores de rádio: junho e julho de 1969 – Rádio Nacional, RJ – Coordenação: Reinaldo Jardim.

- A Comédia e a Tragédia de Suas Origens a Nossos Dias: 1970, Instituto de Letras, UFF.

- Curso de aperfeiçoamento para atores profissionais: 1974, atual UNI-Rio, RJ. Cecilia Conde, Amir Haddar, Angel Vianna, Klaus Vianna e Glorinha Beutenmüller (entre outros).

- Oficina de interpretação com o diretor argentino Carlos Augusto Fernandes: 1981 – Teatro Ruth Escobar, SP.

- O Moderno Teatro Alemão – Henri Thourau: 1986, Instituto Goethe, SP

574

- Workshop com Agustin Alezzo em seu estúdio em Buenos Aires – 1987.

- A Arte da Bobagem, com Ângela de Castro, na Oficina Cultural Oswald de Andrade, SP.

- Interpretação em Cinema, com o ator e diretor espanhol Iñaki Aierra, no TUSP.

- Interpretação em Cinema, com Laís Bodansky e Sergio Penna.

Corpo com:

- José Carlos de Medeiros Gondim

- Zdenek Hampl

- Nina Verchnina

- Fernando Pinto

- Angel Vianna e Klauss Vianna
- Acácio Ribeiro Valim
- Rossela Terranova.

Expressão vocal com:

- Glória Beutenmüller
- Maria do Carmo Bauer
- Cecília Conde
- Maria Eudóxia Acunha

- Curso sobre o texto em Shakespeare, 1997 – RJ, com Brigid Panet e Cicely Berry

Participação em Congressos

575

- VI Congresso de Teatro para Infância e Juventude – Associação Internacional de Teatro para Infância e Juventude (ASSITEJ), Madrid, 1978

Atividades Acadêmicas

- Diretório Acadêmico Oliveira Vianna – Faculdade de Letras (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Departamento Cultural. Nomeação: Diretora, 1968)

- Diretório Acadêmico do Instituto de Letras – Universidade Federal Fluminense (Tesouraria: eleição de 1968/1969)

- Diretório Acadêmico do Instituto de Letras – Instituto de Letras, UFF (presidência: eleição de 1969/1970)
- Diretório Central de Estudantes – Universidade Federal Fluminense, 2ª vice-presidência (Departamento Cultural: eleição de 1970/1971)

Atividades Diferenciadas

Teatro

576

- Atriz na peça *Lição de Anatomia*, Festival de Outono de Graz, Áustria (1978)
- Leitura dramática da peça *As Moscas*, de Jean Paul Sartre, Teatro Aliança Francesa, S. Paulo (1980) – direção Oswaldo Barreto
- Coordenação do Ciclo de Conferência do Festival Internacional de Teatro, S. Paulo – SP (1981)
- Seminário de Dramaturgia no Théâtre Expérimental des Femmes, Coordenação de Pol Pelle-tier, Montreal, Canadá (1983)
- Apresentação do Prêmio Apetesp, SP (1987)

Cinema

- Participação no Film Festival de Munique, Munique-Alemanha (1988)
- Participação como delegada brasileira na Mostra *La Mujer y el Cine*, Mar del Plata, Argentina (1988)

Textos

- Tradução (com José Carlos de Medeiros Gondim) da peça *O Futuro Está nos Ovos*, de Eugène Ionesco, 1968
- Prefácio do livro *Recuerdos do Futuro*, de Sérgio Machado – Ed. Ática, 1977
- Prefácio do livro da peça *Se Chovesse, Vocês Estragavam Todos*, de Tânia Pacheco e Clovis Levi, 1977
- Texto-pesquisa – *Pastoril: o Povo e o Poder ou Em Terra de Sapo de Cócoras com ele* – Funarte, 1981
- Texto sobre Tania Alves no livro *Mulheres*, de Linda Conde, 1985
- Participação com o mesmo texto acima referido no Concurso da Casa das Américas – Havana, Cuba, 1986

- O conto *A Pesquisa* no livro *Atores, Autores* – Ed. Clube do Livro, 1987
- Tradução da peça *A Mais Forte*, de August Strindberg, 1988

Atividades como Atriz

Teatro Universitário:

- Fundação do Grupo Laboratório, da Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, RJ (1968)
- *O Futuro Está nos Ovos*, de Eugène Ionesco, com o Grupo Laboratório da UFF – Função: atriz e assistente de direção. Direção geral: José Carlos de Medeiros Gondim – Niterói, RJ (1969). Teatro Nacional de Comédia
- *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo, com o Grupo Laboratório da UFF – Função: atriz e adaptação de texto. Direção geral: José Carlos de M. Gondim – Niterói, RJ (1970). Teatro Municipal de Niterói
- *Marginália*, de Niels Peterson Smith, com o Grupo Laboratório da UFF – Função: atriz. Direção geral: José Carlos de M. Gondim – Niterói, RJ (1970)

- *Liberdade II* – Criação coletiva com o Grupo Laboratório da UFF e o Grupo Soma, DCE, Niterói, RJ (1971)

Teatro Profissional:

- *Rito do Eu Desconhecido*, de Nelson Xavier. Museu de Arte Moderna, Rio (1972). Criação coletiva. Obs: Trabalho não estreado por problemas de produção

- *As Incelenças*, de Luiz Marinho, direção de Luiz Mendonça, Rio (1973), Teatro de Arena da Guanabara

- *Calabar*, de Chico Buarque e Ruy Guerra, direção de Fernando Peixoto, Rio (1973) – Observação: este espetáculo foi proibido pela Polícia Federal

- *Viva o Cordão Encarnado*, de Luiz Marinho, direção de Luiz Mendonça, Rio (1974) – Penha. Teatro Dulcina

- *Lampião no Inferno*, de Jairo Lima, direção de Luiz Mendonça, Rio e S. Paulo (1974 e 1975) – Anjo – Cangaceira. Teatro Miguel Lemos e Teatro Aplicado

- *Porandubas Populares*, de Carlos Queiroz Telles, direção de Mário Masetti, S. Paulo (1975) – Baronesa de Tatuí. Studio São Padro.

- *Lição de Anatomia*, de Carlos Mathus, direção de Carlos Mathus, S. Paulo (1975, 1976 e 1977) e Rio (1977) – Mulher – Suicida. Auditório Augusta/ Teatro FAAP/ Teatro Gláucio Gil

- *Se Chovesse, Vocês Estragavam Todos*, de Clóvis Levi e Tânia Pacheco, direção de Clóvis Levi, RJ (1977) – professora. Teatro Nacional de Comédias e Teatro Opinião.

- *Vejo um Vulto na Janela, me Acudam que Eu sou Donzela*, de Leilah Assumpção, direção de Emílio di Biasi, SP (1979) – Reni – Teatro Aliança Francesa

580

- *A Resistência*, de Maria Adelaide Amaral, direção de Cecil Thiré, RJ (1980) e SP (1981) – Teatro Gláucio Gill e Teatro Maria Della Costa; esse espetáculo também excursiona por vários Estados – Bel

- *Aqui Entre Nós*, de Ester Góes, direção de Iacov Hillel, SP (1981) – viaja pelo interior de São Paulo

- *Othello*, de William Shakespeare, direção do elenco, SP (1982) – Bianca

- *Senhora*, adaptação de Sérgio Viotti, direção Osmar Rodrigues Cruz, interior de São Paulo e periferia (1985) – Lídia Soares – Sesi

- *Divinas Palavras*, de Ramón M. Del Valle – Inclán, direção de Iacov Hillel, SP (1986 e 1987) – Mari Gaila – Teatro FAAP
- *As Mais Fortes*, de Irene Ravache e August Strindberg, direção de Antonio Gilberto, RJ (1988) – Helena e Senhora X – Teatro Tereza Raquel
- *Trair e Coçar é Só Começar*, de Marcos Caruso, direção de Atilio Ricco, SP (1989 e 1990) – Inês – Teatro Maria Della Costa
- *A Sauna*, de Nell Dunn, direção Wolf Maia, SP (1991) – Violet – Teatro Mars
- *Um Caso de Amor*, de David Stevens, direção Gilberto Gawromsky, RJ (1992) – Joyce – Teatro Galeria – excursiona por vários estados
- *Trapo*, de Cristóvão Tezza, direção de Ariel Coelho, PR (1992) – Izolda Petrovski – Teatros Guaíra e Guairinha, algumas cidades no interior do Paraná
- *As Bruxas*, de Santiago Moncada, direção Gianni Ratto, SP (1994) – Sala São Luís – excursiona por vários estados
- *A Pedra que Virou Pó*, leitura dramática (1997)
- *A Ré Misteriosa*, leitura dramática. Direção Paulo Hesse

• *Fedra*, de Racine, direção Antonio Abujamra, SP (1997) – Fedra – Centro Cultural São Paulo e Teatro Cultura Artística (sala pequena)

• *O Vison Voador*, de Ray Cooney e John Chapman, direção Ari Toledo, SP (2000). Dona Rosita – interior de São Paulo

• *Vidas Calientes*, de Luque Daltrozo, direção Fernando Peixoto, SP (2001) – Amália – Auditório Augusta

• *Quase Nada*, de Marcos Barbosa e *Distante*, de Caryl Churchill (ambos os textos formando um só espetáculo), direção de Roberto Lage, SP (2003) – Sesi

• *Madame de Sade*, de Yukio Mishima, direção Roberto Lage, SP (2005) – Mme de Montreuil – CCBB

• *Macbeth, a Peça Escocesa*, de W. Shakespeare, direção Regina Galdino, SP (2008) – bruxa e criada – Espaço Crisantempo e Teatro João Caetano

• *Dois Irmãos*, de Milton Hatoum, adapt. Jucca Rodrigues, direção de Roberto Lage, SP (2009) – Zana – CCBB e Teatro Imprensa

• *O Ano do Pensamento Mágico*, de Joan Didion, direção de Caio de Andrade, SP (2009) – Joan –

Teatro Bibi Ferreira e Teatro Sergio Cardoso, sala Paschoal Carlos Magno

Direção de Teatro

- *Nossa Vida é Uma Bola* – coletânea de Imara Reis e Graça Berman, SP (2002) – Teatro Ruth Escobar
- *Non é Vero, é Veríssimo*, texto de Luis Fernando Veríssimo, adaptado por Imara Reis e Ricardo Peixoto (2003) – Teatro Imprensa
- *Nany People Salvou meu Casamento* (2008) – Estreia: Teatro Gazeta; Temporada: Teatro Bri-gadeiro – viaja por vários estados
- *Nos Campos de Piratininga*, texto Graça Berman e Renata Palottini, SP (2008) – Teatro Maria Della Costa
- *Nos Campos de Piratininga*, nova concepção, SP (2009) – Teatro João Caetano

583

Assistência de Direção em Teatro

- *Lampião no Inferno*, direção de Luís Mendonça
- *Viva o Cordão Encarnado*, direção de Luís Mendonça

- *O Vison Voador*, direção de Ari Toledo
- *O Jeca Voador*, de Caio de Andrade, direção de Caio de Andrade
- *O Cravo e a Rosa*, de Xico Abreu, direção de Xico Abreu

Cinema

Longas:

- 584
- *Inquietação de Uma Mulher Casada*, de Alberto Salvá, Rio de Janeiro (1979)
 - *Doce Delírio*, de Manoel Paiva, São Paulo (1982)
 - *Retrato Falado de uma Mulher sem Pudor*, de Jair Correa e Hélio Porto (1982), como Ana Maria. Trilha Sonora: Egberto Gismonti
 - *A Flor do Desejo*, de Guilherme de Almeida Prado, São Paulo (1983), como Sabrina
 - *Corpo Livre*, direção de Luis Castellini, Ubatuba (1984)
 - *Sonho sem Fim*, de Lauro Escorel, Pelotas (1985), como Flora
 - *Filme Demência*, de Carlos Reinchenbach, São Paulo (1985), como Dóris



Inquietações de uma Mulher Casada, com o diretor Alberto Salvá e Jonas Bloch

- *Vera*, de Sérgio Toledo, São Paulo (1985), como Helena Truberg
- *Nosotros, Corazón*, de Roberto Palmari, Rio Claro (1985). Inédito.
- *A Dama do Cine Shangai*, de Guilherme de Almeida Prado, Santos e São Paulo (1986), como Carmem/Sabrina/Lila
- *Jorge, um Brasileiro*, de Paulo Thiago, Minas Gerais (1987), como Helena
- *O Grande Mentecapto*, de Oswaldo Caldeira, Minas Gerais (1987), como Dona Pietrolina
- *Romance*, de Sergio Bianchi, São Paulo e Paraná (1986 e 1987), como Regina
- *Jardim de Alah*, de David Neves, Rio de Janeiro (1988)
- *Manobra Radical*, de Elisa Tolomelli, Rio de Janeiro (1990)
- *O Guarani*, de Norma Bengell (1996), como Laureana
- *A Hora Mágica*, de Guilherme de Almeida Prado (1998), como Angelita Alves
- *Faca de Dois Gumes* (1989), de Murilo Salles



No filme Vera, de Sérgio Toledo, 1985, com Raul Cortez



Com Pietro Maranca no filme do Palmari que nunca ficou pronto, Nosotros, Corazón... 1985

- *Minha Vida em Suas Mãos*, de José Antonio Garcia (2001), como Flor
- *Remissão*, direção de Silvio Coutinho (2007), como dona Antônia. Com Léa Garcia, Alexandre Piccini, Breno Moroni, Sthefany Brito, etc
- *Onde Andará Dulce Veiga?* (2008), de Guilherme de Almeida Prado, como Teresinha
- *Bodas de Papel* (2009), de André Sturm, como Dedé. Com Helena Ranaldi

Curtas:

- *Silvia*, de Helena Martinho da Rocha, Paris-França (1978). Atriz protagonista. Obs: Inédito. Elenco: Imara Reis. Colorido. 16 mm. 15 min.
- *Obscenidades*, de Roberto Henkin, Porto Alegre, Brasil (1986), como Helena. Elenco: Hamilton Mosmann, Imara Reis, Nina de Pádua. Colorido, 35 mm. 12 min.
- *Três Moedas na Fonte*, de A. S. Cecílio Neto, São Paulo, Brasil (1988). Elenco: Imara Reis. Colorido, 35 mm. 15 min.
- *Mano a Mano*, de Eduardo Caron (1991). Elenco: Gerson de Abreu, Imara Reis, Maria Luíza Casteli. Colorido, 35 mm. 12 min.



Ensaio fotográfico de Cinira Arruda

- *A Voz do Morto*, de Victor Angelo e Sergio Zeigler (1992), documentário. Elenco: Glauber Rocha, Imara Reis, Vitor Angelo. Colorido, 35 mm. 14 min.
- *A Resignação*, de Claudio Coelho Neto (1994). Elenco: Fernando Peixoto, Imara Reis, Renata Guimarães. Colorido, 16 mm. 8 min.
- *Picolla Crônica*, de Humberto Neiva (1996). Elenco: Imara Reis, Rodrigo Maia, Sandra Bebiazzi. Colorido, 16 mm. 10 min.
- *Juvenau passa Mal* (1999). Obs: Inédito.
- *O Sequestro*, de Dácio Pinheiro (2004). Elenco: Bianca Exótica, Imara Reis, Janaina Leite, Magali Biff, Maria do Carmo Soares, Maria Gândara, Nicole Puzzi, Rodolfo Amorim. Colorido, vídeo. 11 min.
- *Impar Par*, de Esmir Filho (2005). Elenco: Adriana Seiffert, Alvise Camozzi, Imara Reis, José Rubens Chachá, Sarah Oliveira. Colorido, 35 mm. 17 min.
- *A Mais Forte* de Ricky Mastro (2009). Elenco: Nyrce Levin, Imara Reis, Joaquim de Castro e Rodrigo Dorado. Colorido, 35 mm. 16 min.

Publicidades, comerciais, entre outros:

- *Luz Azul* – Sabão Brilhante – Lage Stabel/BBDO
- *Mulher* – Edifício Concorde – M. M. Propaganda
- *Bandidos, Time e Batalhão* – Cera Poliflor – S.S.C. & Lintas Brasil Comunicações Ltda
- *Filtro Salus* – Castelo Branco e Associados Propagandas S.A.
- *Secretária* – Sucess Standard, Ogilvy % Mahter Publicidade Ltda
- 592 • *Consumidora* – Cia. Estadual de Energia Elétrica R.S. – MPM Propaganda S.A.
- *Duas Vezes Crianças* – Danone – Alcântara Machado, Periscinoto Comunicações Ltda
- *Você Fala e a Rhodia Escuta* – Rhodia S.A. – Duailibi, Petit e Zaragoza Propaganda S.A.
- *Presente* – Diamante de Beers – J. W. Thompson
- *Lavadora Minimática* – V.P.I. Salles/ Inter-Americana de Publicidade
- Colchas Matelassé Madrigal

- Arroz Ouro
- Lençóis Garcia
- Danoninho
- Doriana
- Poliflor
- Creme "S" Pond's
- Secador Walita 1000
- Café Pelé
- Club Cracker Tostines
- Campanha Menor Abandonado – A.C.M.
- Suavitel
- Cera Gypol
- Gleid Sany
- Dr. Comind
- Cuecas Zorba
- Margarino Frevo
- Baygon, etc., etc.

Televisão:

- TV Cultura – *A Escada*, de Jorge Andrade, direção de Antunes Filho (1975), como Izabel (Especial)
- TV Tupi – *Dinheiro vivo*, de Mario Prata, direção de José de Anchieta (1978), como Marilu
- TV Bandeirantes – *Os Adolescentes*, de Ivani Ribeiro e Jorge Andrade, direção de Roberto Palmari e Atílio Riccó (1981), como Marilu
- TV Bandeirantes – *Ninho da Serpente*, de Jorge Andrade, direção de Henrique Martins e Álvaro Fuculin (1982), como Norma
- TV Globo – *Mandala*, Dias Gomes, direção de Dias Gomes, direção de Ricardo Waffington e J. C. Pieri (1988), como Vera
- FIT – Film International TV Production – *Les Cavaliers aux Yeux Verts*, de Loup Durand e direção de Michel Wyn (1989 – CATTY)
- *Meu Marido*, de Euclides Marinho (1991), como Carmen
- *Salomé*, de Sérgio Marques (1991), como Santa
- *Contos de Verão*, direção de Roberto Faria (1993)



*Com o câmara Maidana, em Salomé, 1991
(figurinos de Billy Accioly)*

- *Idade da Loba*, de Alcione Araújo e direção de Jayme Monjardim (1995), como Eleonora
- *A Mulher Ideal* (1996), da série *Você Decide*
- *A Invasão dos Bárbaros* (1996), da série *Você Decide*
- *Vidas Partidas* (1996), da série *Você Decide*
- *Ossos do Barão*, de Jorge Andrade (1997), como Guilhermina
- *Mulher*, direção Daniel Filho (1999)
- *Chiquititas*, direção de Gustavo Luppi (1999), como Helena
- *Seriado Mangueira*, direção de Marcos Altberg, episódios *O Amor que Fica* e *Amor (quase) Perfeito* (2000), exibida pela Multishow. Como Lídia.
- *Direito de Nascer*, direção de Roberto Talma, como Mercedes (2001)

596

Outros:

- Jurada nos Festivais de Brasília, Gramado e Guarnicê, em São Luís do Maranhão
- Locução em *De Volta Para o Futuro*, direção de Ricardo Miranda



Com Adriano Reis na Idade da Loba, 1995

- Formação de Atores, dando aulas no Studio Wolf Maya, de 2001 a 2003

Premiações

- I Festival de Teatro Jovem – Melhor Atriz Coadjuvante como Jacques – avó – *O Futuro Está nos Ovos*, Niterói, RJ (1969)
- I Festival Nacional de Cinema de Caxambu, Prêmio Humberto Mauro, de Melhor Atriz, pelo filme *Flor do Desejo*, Caxambu, Minas Gerais (1984)
- 598 • Prêmio Governador do Estado de Melhor Atriz pelo filme *Flor do Desejo*, São Paulo – SP (1985)
- XIV Festival de Cinema Brasileiro de Gramado, Prêmio Kikito de Melhor Atriz Coadjuvante pelo filme *Sonho sem Fim*, Gramado, RG do Sul (1986)
- XXI Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, Prêmio Candango de Melhor Atriz pelo filme *Romance*, Brasília, DF (1988)
- Rio-Cine Festival, prêmio Sol de Prata de Melhor Atriz pelo filme *Três Moedas na Fonte* (1990)
- Festival de Cinema de Brasília, prêmio Candango de Melhor Atriz, pelo filme *Mano a Mano* (1991)

- Festival de Cinema de Gramado, pelos filmes *Sonho sem Fim* e *Filme Demência*, Melhor Atriz-Coadjuvante
- XVII Festival de Cinema de Gramado, prêmio Kikito de Melhor Atriz-Coadjuvante pelo filme *Jardim de Alah* (1989)
- Festival Nacional da Cinema de Natal, pelo filme *Jardim de Alah*, Melhor Atriz-Coadjuvante (1989)
- Festival de Cinema de Brasília, prêmio Candango, de Melhor Atriz-Coadjuvante pelo filme *Minha Vida em Suas Mãos*

Conhecimentos de Línguas

599

- Espanhol: leitura sem dicionário, conversação simples e escrita
- Francês: leitura sem dicionário, conversação simples e escrita
- Inglês: leitura com dicionário
- Italiano: leitura com dicionário

Bibliografia consultada – e recomendada!

DIDION, Joan. *O Ano do Pensamento Mágico*. Trad. Paulo Andrade Lemos. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006

DUVIGNAUD, Jean. *Sociologia do Comediante*. Trad. Hesíodo Facó. 1. Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1972

DWEK, Tuna. *Denise Del Vecchio: Memórias da Lua*. 1. ed. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008

FERNANDES, Sílvia. *Grupos Teatrais: Anos 70*. 1. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2000

600 GÓES, Marta. *Regina Braga: Talento é Um Aprendizado*. 1. ed. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008

HATOUM, Milton. *Dois Irmãos*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

KNÉBEL, María Osipovna. *El Último Stanislavsky*. 3. Ed. Madrid: Editorial Fundamentos, 2003

NADALE, Marcel. *José Antonio Garcia: em Busca da Alma Feminina*. 1. ed. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Guilherme de Almeida Prado: Um Cineasta Cinéfilo*. 1. ed. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lucia Pereira. 3. E d. São Paulo: Perspectiva, 2008

PEIXOTO, Fernando. *Brecht: Vida e Obra*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974

PIRANDELLO, Luigi. *Um, Nenhum e Cem Mil*. Trad. Maurício Santana Dias. 1. ed. São Paulo: Cosac Naip, 2004

RIZZO, Eraldo Pêra. *Ator e Estranhamento: Brecht e Stanislavski, Segundo Kusnet*. 1. ed. São Paulo: Senac, 2001

ROUBINE, Jean-Jacques. Trad. Yan Michalski. *A Linguagem da Encenação Teatral*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998

601

SABINO, Fernando. *O Grande Mentecapto*. 56. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000

STERNHEIM, Alfredo. *Cinema da Boca: Dicionário de Diretores*. 1. ed. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

Somos Gratos aos...

... que tão carinhosamente viabilizaram e enriqueceram este trabalho, atendendo prontamente aos nossos convites ou colaborando de outras inestimáveis maneiras: Alan Fresnot, André Sturm, Andréa Weber, Antônio Abuja-mra, Beatriz Segall, Caio de Andrade, Cláudia Alencar, Cláudia Borioni, Clóvis Levi, Cristóvão Tezza, Danielle Farias, Elba Ramalho, Eliana Bueno, Esmir Filho, Giovanna Crispim, Graça Berman, Graça Rollemberg, Guilherme de Almeida Prado, Helena Martinho da Rocha, Ignácio de Loyola Brandão, Laís Cerullo, Lauro Escorel, Maria Adelaide Amaral, Maria Elisalva Oliveira-Joué, Maria Thereza Vargas, Marilena Castaldelli Maia, Mirna Grzich, Nany People, Natalia Keiko, Renata Zhaneta, Ricardo Miranda, Ricky Mastro, Roberta Vaz, Rosalvo do Valle, Rubens Ewald Filho, Sandra Borghi, Sérgio Bianchi, Sung Sfai, Suzy Rêgo, Tania Alves, Tônico Pereira, Tuna Dwek, Vander de Castro, Wladimir Soares, Zita Carvalhosa.

Participações Afetivas

Ângela Uchôa
Antônio Sérgio Tebexreni
Áurea Cid e Toninho
Beth Sá Freire
Fátima Vidotto
Fernando Maranhão
Graça Berman
Letícia Imbassahy
Lisa Joué
Luque Daltrozo
Margarete Signorelli
Maria do Carmo Soares
Miguel Filiage
Pitanga do Amparo
Ricardo Dias
Ricardo Peixoto
Rodrigo Mangal
Sung Sfai
Suzana Lakatos
Tato Fischer
Valéria Simeão
Walter Appel
Wil Sampaio
Xico Abreu
Zilda Ventura

Índice

No Passado Está a História do Futuro – Alberto Goldman	5
Coleção Aplauso – Hubert Alquéres	7
Filosofias da van – Imara Reis	13
Prefácio – Guilherme de Almeida Prado	15
Introdução – Maria Thereza Vargas	17
Aquário-literário: Uma Apresentação – Thiago Sogayar Bechara	21
Remissão	27
Um Satélite na Zona Sul	37
Casa de Leitores	63
Discípulas de Irmã Dulce	73
Ignez	81
Lea Massari	83
Depoimento de Graça Rollemberg	85
Pluft	93
Eu Sempre Fui Fissurada em Cinema de Arte	103
Universidade	105
Imara Reis, Líder estudantil e Amiga Fiel	107
Apolos e Dionísios	123
Grupo Laboratório	125
Amiga!	127
O Futuro Está nos Ovos	129

Depoimento Eliana Bueno	135
Depoimento de Ricardo Miranda	139
Um Importante Divisor de Águas	143
Uma, Nenhuma, e Cem Mil	145
Tem Alguém Aí?	151
Imara, ah, Imara!!!!	159
Convocações Cênicas	165
O Reinado do Pitaco	171
Depoimento Elba Ramalho	185
Lampião no Inferno	187
Depoimento Tania Alves	195
Chegança na Paulicéia	203
Lição de Anatomia	211
Imara Rainha	221
Pier e Pirandello	227
A Minha Festa <i>Paraíso na Terra</i>	237
Alguns Palcos...	251
Televisão	279
Ver o Mundo com Mais Entrega	287
Pastoril	293
Michael Jackson	297
Depoimento Wladimir Soares	299
Flor do Desejo	303
Descoberta da Atriz	307

Filme Demência	313
Obscenidades	315
Divinas Palavras	319
Crítica do Espetáculo <i>Divinas palavras</i> , por Luiz Izrael Febrot	325
Jardim de Alah	327
Uma Sinopse da Época...	329
Jorge, um Brasileiro	331
Minas Gerais	333
Outra Sinopse da Época...	337
E Agora?	339
Primeira na Globo	341
Murilo Salles	345
Depoimento Beatriz Segall	347
Paulo Freire	349
Tipo Trauma	357
A Sauna	359
Meu Marido	363
Depoimento Suzy Rêgo	365
Escutar é Tudo!	367
Herval	369
À Minha Querida e Amada Amiga!	371
Um Caso de Amor	373
Depoimento Cristovão Tezza	381

Na Linha da Naturalidade	383
O Guarani	389
Fedra	391
Ninho da Serpente, isto é, Ossos do Barão	401
Turning Point	405
No Mesmo Time	413
Diretora	423
É Veríssimo!	425
Depoimento Renata Zhaneta	431
A Peça Escocesa	433
Considerações Imarianas	435
Nany People	437
O Ano do Pensamento Mágico	441
Joan Didion	443
Teatro e Política	449
Encontro Mercado	457
Instâncias de Linguagem	461
Cinema: Patchwork	467
MeTAiMARA	473
Revista Zero Hora de 18 de junho de 1989	477
Minha Vida em Suas Mãos	479
Curtas	483
Depoimento Esmir Filho	485

Diva Guerreira	487
Sinopses dos Curtas	493
Cinema Digital	495
Sobre a Questão da Manutenção do Ofício	501
Ruth Escobar	503
Diversidade de Ferramentas	505
De Volta à Escola	509
João Caetano	515
Depoimento Andréa Weber	517
Atriz, Pensadora, Educadora – e Gozadora...	519
Correntes	525
E Se...?	529
<i>Métier</i>	531
Pessoas	535
Cacilda	543
Caio Fernando Abreu	545
Uma Colher de Chá	547
Impermanência	553
As Coisas da Vida	555
Fique Esperto, o Mundo Será dos Expertos!	559
Currículo Imara Reis	573
Somos Gratos aos...	603
Participações Afetivas	605

Crédito das Fotografias

Cinira Arruda 292, 590

Divulgação 396

Ricardo Miranda 138, 140, 141

Demais fotografias pertencem ao acervo de
Imara Reis

A despeito dos esforços de pesquisa empreendidos pela Editora para identificar a autoria das fotos expostas nesta obra, parte delas não é de autoria conhecida de seus organizadores.

Agradecemos o envio ou comunicação de toda informação relativa à autoria e/ou a outros dados que porventura estejam incompletos, para que sejam devidamente creditados.

Coleção Aplauso

Série Cinema Brasil

Alain Fresnot – Um Cineasta sem Alma

Alain Fresnot

Agostinho Martins Pereira – Um Idealista

Máximo Barro

Alfredo Sternheim – Um Insólito Destino

Alfredo Sternheim

***Ana Carolina – Ana Carolina Teixeira Soares –
Cineasta Brasileira***

Evaldo Morcazel

O Ano em Que Meus Pais Saíram de Férias

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

Anselmo Duarte – O Homem da Palma de Ouro

Luiz Carlos Merten

Antes Que o Mundo Acabe

Roteiro de Ana Luiza Azevedo

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

O Contador de Histórias

Roteiro de Luiz Villaça, Mariana Veríssimo, Maurício Arruda e José Roberto Torero

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

Luiz Antonio Souza Lima de Macedo

Críticas de Edmar Pereira – Razão e Sensibilidade

Org. Luiz Carlos Merten

Críticas de Inácio Araújo – Cinema de Boca em Boca: Escritos Sobre Cinema

Juliano Tosi

Críticas de Jairo Ferreira – Críticas de invenção: Os Anos do São Paulo Shimburn

Org. Alessandro Gamo

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 Feijoada: 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

É Proibido Fumar

Roteiro de Anna Muylaert

Estômago

Roteiro de Lusa Silvestre, Marcos Jorge e Cláudia da Natividade

Feliz Ano Velho

Roteiro de Roberto Gervitz

Feliz Natal

Roteiro de Selton Mello e Marcelo Vindicatto

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

Francisco Ramalho Jr. – Éramos Apenas Paulistas

Celso Sabadin

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

Jeremias Moreira – O Cinema como Ofício

Celso Sabadin

João Batista de Andrade – Alguma Solidão e Muitas Histórias

Maria do Rosário Caetano

Jogo Subterrâneo

Roteiro de Roberto Gervitz

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

Leila Diniz

Roteiro de Luiz Carlos Lacerda

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 Schwarzman

Máximo Barro – Talento e Altruísmo

Alfredo Sternheim

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

Olhos Azuis

Argumento de José Joffily e Jorge Duran

Roteiro de Jorge Duran e Melanie Dimantas

Onde Andará Dulce Veiga

Roteiro de Guilherme de Almeida Prado

Orlando Senna – O Homem da Montanha

Hermes Leal

Ozualdo Candeias – Pedras e Sonhos no Cineboca

Moura Reis

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

Radiografia de um Filme: São Paulo

Sociedade Anônima

Ninho Moraes

Ricardo Pinto e Silva – Rir ou Chorar

Rodrigo Capella

Roberto Gervitz – Brincando de Deus

Evaldo Mocarzel

Rodolfo Nanni – Um Realizador Persistente

Neusa Barbosa

Salve Geral

Roteiro de Sergio Rezende e Patrícia Andrade

O Signo da Cidade

Roteiro de Bruna Lombardi

Ugo Giorgetti – O Sonho Intacto

Rosane Pavam

Viva-Voz

Roteiro de Márcio Alemão

Vladimir Carvalho – Pedras na Lua e Pelejas no Planalto

Carlos Alberto Mattos

Vlado – 30 Anos Depois

Roteiro de João Batista de Andrade

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

Luis Arrieta – Poeta do Movimento

Roberto Pereira

Rodrigo Pederneiras e o Grupo Corpo – Dança Universal

Sérgio Rodrigo Reis

Série Música

Claudette Soares – A Bossa Sexy e Romântica de Claudette Soares

Rodrigo Faour

Maestro Diogo Pacheco – Um Maestro para Todos

Alfredo Sternheim

Rogério Duprat – Ecletismo Musical

Máximo Barro

Sérgio Ricardo – Canto Vadio

Eliana Pace

Wagner Tiso – Som, Imagem, Ação

Beatriz Coelho Silva

Série Teatro Brasil

Alcides Nogueira – Alma de Cetim

Tuna Dwek

Antenor Pimenta – Circo e Poesia

Danielle Pimenta

Bivar – O Explorador de Sensações Peregrinas

Maria Lucia Dahl

A Carroça dos Sonhos e os Últimos Saltimbancos

Roberto Nogueira

Cia de Teatro Os Satyros – Um Palco Visceral

Alberto Guzik

Críticas de Clóvis Garcia – A Crítica Como Ofício

Org. Carmelinda Guimarães

Críticas de Jefferson Del Rios – Volume I –

Crítica Teatral

Org. Jefferson Del Rios

***Críticas de Jefferson Del Rios – Volume II –
Crítica Teatral***

Org. Jefferson Del Rios

***Críticas de Maria Lucia Candeias – Duas Tábuas e
Uma Paixão***

Org. José Simões de Almeida Júnior

Federico Garcia Lorca – Pequeno Poema Infinito

Antonio Gilberto e José Mauro Brant

Ilo Krugli – Poesia Rasgada

Ieda de Abreu

João Bethencourt – O Locatário da Comédia

Rodrigo Murat

José Renato – Energia Eterna

Hersch Basbaum

Leilah Assumpção – A Consciência da Mulher

Eliana Pace

Luís Alberto de Abreu – Até a Última Sílabas

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 Abílio Pereira de Almeida

Abílio Pereira de Almeida

O Teatro de Aimar Labaki

Aimar Labaki

O Teatro de Alberto Guzik

Alberto Guzik

O Teatro de Antonio Rocco

Antonio Rocco

O Teatro de Cordel de Chico de Assis

Chico de Assis

O Teatro de Emílio Boechat

Emílio Boechat

O Teatro de Germano Pereira – Reescrevendo

Clássicos

Germano Pereira

O Teatro de José Saffioti Filho

José Saffioti Filho

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

Alcides Nogueira

O Teatro de Antonio Bivar: As Três Primeiras Peças

Antonio Bivar

*O Teatro de Eduardo Rieche & Gustavo Gasparani –
Em Busca de um Teatro Musical Carioca*

Eduardo Rieche & Gustavo Gasparani

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

Ivam Cabral

O Teatro de Marici Salomão

Marici Salomão

*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 Rodolfo Garcia Vasquez –
Quatro Textos e Um Roteiro***

Rodolfo Garcia Vasquez

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

Samir Yazbek

O Teatro de Sérgio Roveri

Sérgio Roveri

***Teresa Aguiar e o Grupo Rotunda – Quatro Décadas
em Cena***

Ariane Porto

Série Perfil

Analy Alvarez – De Corpo e Alma

Nicolau Radamés Creti

Antônio Petrin – Ser Ator

Orlando Margarido

Aracy Balabanian – Nunca Fui Anjo

Tania Carvalho

Arlete Montenegro – Fé, Amor e Emoção

Alfredo Sternheim

Ary Fontoura – Entre Rios e Janeiros

Rogério Menezes

Aurora Duarte – Faca de Ponta

Aurora Duarte

Berta Zemel – A Alma das Pedras

Rodrigo Antunes Corrêa

Bete Mendes – O Cão e a Rosa

Rogério Menezes

Betty Faria – Rebelde por Natureza

Tania Carvalho

Carla Camurati – Luz Natural

Carlos Alberto Mattos

Carmem Verônica – O Riso com Glamour

Claudio Fragata

Cecil Thiré – Mestre do seu Ofício

Tania Carvalho

Celso Nunes – Sem Amarras

Eliana Rocha

Cleyde Yaconis – Dama Discreta

Vilmar Ledesma

David Cardoso – Persistência e Paixão

Alfredo Sternheim

Débora Duarte – Filha da Televisão

Laura Malin

Denise Del Vecchio – Memórias da Lua

Tuna Dwek

Dionísio Azevedo e Flora Geni - Dionísio e Flora:

Uma Vida na Arte

Dionísio Jacob

Ednei Giovenazzi – Dono da Sua Emoção

Tania Carvalho

Elisabeth Hartmann – A Sarah dos Pampas

Reinaldo Braga

Emiliano Queiroz – Na Sobremesa da Vida

Maria Leticia

Emilio Di Biasi – O Tempo e a Vida de um Aprendiz

Erika Riedel

Etty Fraser – Virada Pra Lua

Vilmar Ledesma

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

Reni Cardoso

Fernanda Montenegro – A Defesa do Mistério

Neusa Barbosa

Fernando Peixoto – Em Cena Aberta

Marília Balbi

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

Haydée Bittencourt – O Esplendor do Teatro

Gabriel Federicci

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

Isolda Cresta – Zozô Vulcão

Luis Sérgio Lima e Silva

Jece Valadão - Também Somos Irmãos

Apoenam Rodrigues

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

Jorge Loredó – O Perigote do Brasil

Cláudio Fragata

José Dumont – Do Cordel às Telas

Klecius Henrique

Laura Cardoso – Contadora de Histórias

Julia Laks

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

***Marlene França – Do Sertão da Bahia ao Clã
Matarazzo***

Maria Do Rosário Caetano

Mauro Mendonça – Em Busca da Perfeição

Renato Sérgio

Miguel Magno - O Pregador De Peças

Andréa Bassitt

Miriam Mehler – Sensibilidade e Paixão

Vilmar Ledesma

Naum Alves de Souza: Imagem, Cena, Palavra

Alberto Guzik

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

Norma Blum - Muitas Vidas: Vida e Carreira de Norma Blum

Norma Blum

Paulo Betti – Na Carreira de um Sonhador

Teté Ribeiro

Paulo José – Memórias Substantivas

Tania Carvalho

Paulo Hesse – A Vida Fez de Mim um Livro e Eu Não Sei Ler

Eliana Pace

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 Licia

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

Silnei Siqueira – A Palavra em Cena

Ieda de Abreu

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 Rodriguiana?

Maria Thereza Vargas

Stênio Garcia – Força da Natureza

Wagner Assis

Suely Franco – A Alegria de Representar

Alfredo Sternheim

Tania Alves – Tania Maria Bonita Alves

Fernando Cardoso

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

Sérgio Roveri

Theresa Amayo – Ficção e Realidade

Theresa Amayo

*Tonico Pereira – Um Ator Improvável,
uma Autobiografia não Autorizada*

Eliana Bueno Ribeiro

Tony Ramos – No Tempo da Delicadeza

Tania Carvalho

Umberto Magnani – Um Rio de Memórias

Adélia Nicolete

Vera Holtz – O Gosto da Vera

Analu Ribeiro

Vera Nunes – Raro Talento

Eliana Pace

Walderez de Barros – Voz e Silêncios

Rogério Menezes

Walter George Durst – Doce Guerreiro

Nilu Lebert

Zezé Motta – Muito Prazer

Rodrigo Murat

Especial

Agildo Ribeiro – O Capitão do Riso

Wagner de Assis

Av. Paulista, 900 – a História da TV Gazeta

Elmo Francfort

Beatriz Segall – Além das Aparências

Nilu Lebert

Carlos Zara – Paixão em Quatro Atos

Tania Carvalho

Célia Helena – Uma Atriz Visceral

Nydia Licia

Charles Möeller e Claudio Botelho – Os Reis dos Musicais

Tania Carvalho

Cinema da Boca – Dicionário de Diretores

Alfredo Sternheim

Dicionário de Astros e Estrelas do Cinema Brasileiro

Antonio Leão

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 – TV Excelsior 2ª Edição

Álvaro Moya

As Grandes Vedetes do Brasil

Neyde Veneziano

Ítalo Rossi – Ítalo Rossi, Isso é Tudo

Antônio Gilberto e Ester Jablonski

Lembranças de Hollywood

Dulce Damasceno de Britto, organizado por Alfredo Sternheim

Lilian Lemmertz - Sem Rede de Proteção

Cleodon Coelho

Marcos Flaksman – Universos Paralelos

Wagner de Assis

Maria Della Costa – Seu Teatro, Sua Vida

Warde Marx

Mazzaropi – Uma Antologia de Risos

Paulo Duarte

Ney Latorraca – Uma Celebração

Tania Carvalho

**Odorico Paraguaçu: O Bem-amado de Dias
Gomes – História de um Personagem Larapista e
Maquiavelento**

José Dias

Raul Cortez – Sem Medo de se Expor

Nydia Licia

Rede Manchete – Aconteceu, Virou História

Elmo Francfort

Sérgio Cardoso – Imagens de Sua Arte

Nydia Licia

Tônia Carrero – Movidada pela Paixão

Tania Carvalho

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

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

Bechara, Thiago Sogayar

Imara Reis: van filosofia / Thiago Sogayar Bechara – São Paulo : Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

636p. : il. – (Coleção aplauso. Série perfil / Coordenador geral Rubens Ewald Filho).

ISBN 978-85-7060-960-1

1. Atores e atrizes cinematográficos – Brasil – Biografia
2. Atores e atrizes de teatro – Brasil – Biografia 3. Atores e atrizes de televisão – Brasil – Biografia 4. Reis, Imara, 1948
I. Ewald Filho, Rubens. II. Título. III. Série.

CDD 791.092

Índices para catálogo sistemático:

1. Atores e atrizes brasileiros : Biografia 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 / 2010

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
SAC 0800 01234 01
sac@imprensaoficial.com.br

Coleção Aplauso Série Perfil

Coordenador Geral	Rubens Ewald Filho
Coordenador Operacional e Pesquisa Iconográfica	Marcelo Pestana
Projeto Gráfico	Carlos Cirne
Editor Assistente	Claudio Erlichman
Assistente	Charles Bandeira
Editoração	Selma Brisolla
	Ana Lúcia Charnyai
Tratamento de Imagens	José Carlos da Silva
Revisão	Dante Pascoal Corradini
	Simone de Marco Rodrigues

Formato: 12 x 18 cm

Tipologia: Frutiger

Papel miolo: Offset LD 90 g/m²

Papel capa: Triplex 250 g/m²

Número de páginas: 636

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

*Nesta edição, respeitou-se o novo
Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa*

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

Imara Reis foi sempre uma pessoa *além*. Além das convenções, além de seu tempo, e muito mais do que uma atriz e diretora consagrada.

Está sempre em busca do crescimento pessoal e do aprimoramento de suas relações – que cultiva com o cuidado e a franqueza dos que sabem dizer o que pensam sem desrespeitar nem desconsiderar a ideia dos outros.

Esta mulher está inteira em seu trabalho como diretora e atriz de cinema, teatro e televisão, tendo integrado elencos históricos como os dos espetáculos *Calabar*; *Lampião no Inferno*; *Lição de Anatomia*; *Vejo um Vulto na Janela, me Acudam que Eu Sou Donzela* e *Divinas Palavras*. No cinema, seu brilhantismo em filmes como *Jardim de Allah*; *Romance*; *Minha Vida em Suas Mãos*; *Filme Demência*; rendeu-lhe inúmeros prêmios e o respeito dos maiores diretores do País.

Histriônica, caótica e curiosa compulsiva, Imara neste livro-depoimento de Thiago S. Bechara, não apenas revela suas diversas facetas de mulher e atriz, como também se propõe a fazer um livro útil às novas gerações: a trajetória de Imara pode servir como referência – tanto positiva quanto negativa – em alguns casos. Ela revela os meandros de seus processos criativos, as angústias e prazeres de se compor uma personagem e oferece ao leitor não um livro técnico ou didático, mas, de outro modo, capaz de ser lido como um profundo, engraçado e enriquecedor bate-papo.

Mais um lançamento da **Coleção Aplauso**, da **Imprensa Oficial do Estado de São Paulo**, no seu trabalho de resgate e preservação da memória da cultura brasileira.



ISBN 978-85-7060-960-1



9 788570 609601