

COLEÇÃO APLAUSO PERFIL

TALENTO É UM APRENDIZADO

MARTA GÓES

REGINA BRAGA

imprensa oficial

Regina Braga

Talento é um Aprendizado

Regina Braga

Talento é um Aprendizado

Marta Góes

| imprensaoficial

São Paulo, 2008



Governador José Serra

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

Coleção Aplauso

Coordenador Geral Rubens Ewald Filho

Apresentação

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

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

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

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

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

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

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

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

José Serra

Governador do Estado de São Paulo

Coleção Aplauso

O que lembro, tenho.
Guimarães Rosa

A *Coleção Aplauso*, concebida pela Imprensa Oficial, visa a 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 brasileira 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 reconstitui 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, no tempo e espaço da narrativa de cada biografado.

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 extrapolam os simples relatos biográficos, explorando – quando o artista permite – seu universo íntimo e psicológico, revelando sua autodeterminação e quase nunca a casualidade por ter se tornado artista – como se carregasse desde sempre, seus princípios, sua vocação, a complexidade dos personagens que abrigou ao longo de sua carreira.

São livros que, além de atrair o grande público, interessarão igualmente a nossos estudantes, pois na *Coleção Aplauso* foi discutido o processo de criação que concerne ao teatro, ao cinema e à televisão. Desenvolveram-se temas como a construção dos personagens interpretados, a análise, a história, a importância e a atualidade de alguns dos personagens vividos pelos biografados. 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.

Gostaria de ressaltar o projeto gráfico da *Coleção* e a opção por seu formato de bolso, a facilidade para ler esses livros em qualquer parte, a clareza de suas fontes, a iconografia farta e o registro cronológico de cada biografado.

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 nesse 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 Alquères

Diretor-presidente da
Imprensa Oficial do Estado de São Paulo

Prólogo

Regina Braga entrou na minha vida primeiro em áudio, depois em visual. Era dela a voz amável que respondia três ou quatro vezes por dia aos meus telefonemas para sua casa, querendo falar com Celso Nunes, então seu marido. Coisa de repórter aflita – ou chatinha, dependendo do ponto de vista. E Regina teve a generosidade de optar pela primeira hipótese. Grotowski, o deus da linguagem corporal, mencionado neste livro, ia chegar ao Brasil, convidado, é claro, por Ruth Escobar, e eu precisava desesperadamente aprender alguma coisa sobre ele. Na redação da *Última Hora-SP*, onde eu trabalhava, sabia-se apenas que ele era importante e precisava ser entrevistado. Mas meu editor, Mário Prata, tinha a solução: um amigo dele, diretor de uma de suas peças, tinha trabalhado com Grotowski na Europa. Era só telefonar.

E foi o que eu fiz, incansavelmente, durante três ou quatro dias, até que Grotowski chegou e eu, embaraçada com a minha ignorância, fui à entrevista. Descobri lá que isso não era um acontecimento assim tão raro na vida dos repórteres. Mas isso é outra história.

Meses mais tarde, fui, então como namorada do Prata, à casa de Regina, um apartamento na

Rua Ministro Godoy em Perdizes, e descobri que ela era linda e tinha dois filhos irresistíveis, o Gabriel e a Nina, àquela altura de bochechas rosadas, fraldas e chupeta. Só depois é que eu a vi no palco, em Coriolano, e me enchi de admiração. Adorei pensar que eu conhecia aquela moça bacanérrima.

12

Nesses trinta e alguns anos que se passaram até agora, fomos amigas. Minhas lembranças dela incluem desde noites de estréias e de entregas de prêmios até queijadinhas minúsculas e gelatinas vermelhas das festas de aniversário de criança que ela fazia. E como uma de suas irmãs, a Bia, e um dos meus irmãos, Leco, casaram-se e tiveram dois filhos, Mário e João, nós brincávamos de contar que a história era assim:... e *aí, ficamos amigas e tivemos dois sobrinhos.*

Foi emocionante assistir à sua vida e à sua carreira, vê-la recompensada e reconhecida, como ela merece. Ouvi-la contar sua história, sentada na cadeira do cenário de *Um Porto para Elizabeth Bishop*, guardada em sua casa, mobilizou-me profundamente. Percebi como ela deixou mais leves em seu relato os momentos difíceis e me dei conta da maturidade de seus aprendizados profissionais e existenciais. Em geral vemos aspectos dispersos das pessoas próximas, temos memórias caleidoscópicas. Vê-las em seu conjun-

to e numa narrativa organizada permite outra compreensão, e senti uma grande admiração pela Regina. Ouvir seu depoimento foi um dos muitos privilégios que ela me proporcionou.

Marta Góes

(N.R: Se um dia eu for contar minha vida num livro, vou pedir a Regina para fazer o *copy*: ela é uma revisora afiada, perseguidora implacável de excessos e inutilidades. Deve-se a ela a linguagem enxuta deste livro.)



Regina: espaço de liberdade conquistado na profissão

Capítulo I

O Fantasma dos Gênios Precoces

Acho que fui influenciada por aquelas coleções que contavam a história de gênios precoces. Lembro de ter lido a vida de Schubert, uma criancinha de 3 anos que já regia, com a colher, enquanto comia, que aos 7 compôs uma primeira obra sinfônica, que foi tocada na catedral de não sei onde e... Na minha imaginação o talento passou a representar uma entidade genética. Algo inato, que se manifesta nos primeiros anos da sua vida. Se não se manifesta, dançou: você não tem talento. É dessa coisa que se chama talento que se precisa ter para ser artista. Quem não tem não pode ser.

15

Isso me atrapalhou muito. Porque eu não percebia em mim nenhum talento acachapante, não me via regendo nenhuma orquestra. E na cidade do interior em que morava havia alguns *talentos*: a cantora da cidade, a bailarina da cidade. Isso foi um atraso de vida para mim e é um atraso de vida para muita gente. É uma crença, uma mentira. Até hoje ouço bobagens que me arrepiam a respeito de ter ou não ter talento.

Em muitas ocasiões, no começo da carreira, experimentei uma tensão esmagadora, que me

enrijecia os músculos, afetava a voz e, sobretudo, me roubava o prazer de estar em cena. Ao longo dos anos, com o trabalho, conquistei o sentido do jogo, a capacidade de viver o presente em cena, de ouvir os atores que contracenam comigo. Aprendi a me desligar da forma para me concentrar no conteúdo do que pretendo comunicar. Essas conquistas, que dão ao ator o poder de emocionar e de se emocionar, passaram por práticas, teorias, indagações íntimas, enganos e acertos e, principalmente, por encontros com mestres do teatro. Ao falar sobre a minha vida, neste livro, decidi focalizar os marcos desse caminho até o espaço mais livre de que desfruto hoje no meu ofício. Talvez eles sirvam para outras caminhadas.

Hoje sei que tudo pode ser desenvolvido: quem não tem uma voz linda aos cinco anos pode trabalhá-la para melhorar, pode descobrir talentos que nem suspeitava ter. Você tem que se dar liberdade, abrir espaços de pesquisa, de crença em você e em seus desejos, tem que trabalhar. E não há nenhuma idade a partir da qual não se possa mais evoluir. Acho sempre bom contrapor àquelas fantasias o valor do exercício e do trabalho. Acredito plenamente que, através do trabalho, você se desenvolve. Chegue onde chegar, consegue transformar a cara e a qualidade

do seu trabalho. A única maneira de ir fundo na sua própria forma é buscá-la com esforço, com fé e desputador.

Esse sentido do poder do treino e do exercício foi a Myriam Muniz quem me deu. Myriam me falou uma vez, com todo o carinho: *Você vai conseguir o que quer, porque você trabalha.* Peter Brook escreveu sobre esse tema. Ele diz que o ator tem que desenvolver o corpo para torná-lo flexível e servir a tipos variados; a voz, para lhe ampliar as possibilidades; e precisa trabalhar as emoções para compreender melhor os sentimentos do outro. Ele diz que o ator tem que desenvolver também a inteligência, a cultura. No mínimo para apreciar a importância e a beleza da sua profissão.

É isso que a poeta Elizabeth Bishop reafirma quando recomenda aos seus alunos: *Vocês não têm nada que ficar querendo se expressar, têm é que fazer exercício.* Quem quiser ser poeta deve estudar poesia, ler, decorar a métrica dos grandes clássicos. Se adquirir familiaridade com a poesia e tiver o que expressar, vai conseguir. E ter consciência disso é uma felicidade, porque oferece uma perspectiva na vida – você não fica exposto a Deus, à espera da sorte, nem trancado em casa chorando as oportunidades que ficaram para trás.

Na época em que eu fazia *Uma Relação tão Delicada* fui ver o Kazu Ono no Teatro Sesc-Anchieta e tive um choque. Fiquei muito comovida de ver um velho de mais de 80 anos vestido de mulher, maquiado, dançando um tango que não chegava a ser dança... Era tão novo para mim, uma imagem tão insólita a figura daquele velho magro, despuadorado. Aquele despuador me tocou no fundo da alma. Pensei: quero ser assim, quero chegar aos 80 anos com a ousadia desse homem.



Com Kazu Ono, em Tóquio: estímulo para mudar

Quando saí daquele espetáculo, alguma coisa dentro de mim tinha mudado. Aos 45 anos, já considerava muitas possibilidades encerradas. Por exemplo: falava mal inglês, e isso era definitivo. Havia outras questões do mesmo tipo: gostaria de tocar um instrumento – *Ah, mas isso só se aprende quando criança. Se nunca teve contato com um instrumento, não aprende mais.* Ao ver aquele homem, pensei: dá tempo de fazer tudo o que tenho vontade. Saí do teatro disposta a mudar, com uma alegria nova, com uma esperança enorme no futuro, uma esperança de realizar os sonhos por meio do trabalho. Eu podia recomeçar tudo, radicalmente. Nunca mais havia sentido esse ímpeto.

19

Saí dali, me matriculei num curso de inglês, comecei a fazer ginástica e, entre outras providências, me inscrevi no curso de uma moça que estava chegando do Japão e que dava aula de *butô* – Maura Baiocchi. Irene e eu fizemos esse curso lá no Teatro do Ventoforte. O *butô* me fascinou e foi muito útil para me ensinar a respeitar e buscar meu passado, meus lugares, meus parentes. Fui pesquisar sobre os meus bisavós – aliás, não era mais do que obrigação saber mais sobre eles. Comecei a compreender a importância de conhecer nosso país, a nossa cidade, o nosso quintal. Somos o resultado de tudo isso.

Nessa época, Dráuzio, meu marido, estava indo a Tóquio, para um congresso sobre Aids. Fui com ele e levei o endereço do Kazu Ono na mala, pensando: *quem sabe...?* Demorei a ligar, principalmente porque acho difícil entender o inglês dos japoneses. Passei um fax. O secretário dele me ligou, simpaticíssimo, dizendo que, claro, eu podia participar de uma aula. E aí começou a me dar o endereço. Em Tóquio, as ruas não têm nome e as casas não têm número. *Você pega um trem na estação central, desce depois na estação tal, e procura um lugar assim, assim, e vai ver uma lavanderia, e uma casa marrom e você segue em frente...* Comecei a ficar tristíssima. Percebi que não havia a menor possibilidade de encontrar aquele lugar. Não era sequer em Tóquio. Sozinha, jamais chegaria.

Talvez pelo tom, o rapaz percebeu o meu drama. Marcou um encontro na estação de metrô mais próxima do hotel. Ele veio à tal estação, com um grupo de bailarinos da Pina Bausch, e me levou à casa do Kazu Ono! Era a atmosfera mais doméstica do mundo: uma casinha de um bairro bem japonês, a mulher dele, o filho e um bando de pessoas – mais ou menos 20 – na aula.

Pelo que tinha aprendido aqui, já sabia mais ou menos o que ia acontecer: na aula de *butô*,

você primeiro se concentra nos seus pés, para estabelecer uma relação profunda com o chão. Como eles dizem, é preciso ter os pés fincados no chão para as mãos atingirem o céu. Você faz os exercícios básicos com todo mundo, mas o seu tema é sempre tirado da sua vida. Comecei a fazer, claro, com uma sensação bacana de estar ali no meio daquelas pessoas, ouvindo músicas lindas – usavam muito tango; o filho dele fazia a sonoplastia. Mas o que eu queria era ver o Kazu Ono dar aula. Não estava interessada em me concentrar em temas pessoais, eu só tinha aquele dia! Não queria perder tempo comigo ou com meus antepassados.

Pedi licença para parar e ficar só observando: ele dançava praticamente com todo mundo, expressava-se com o corpo. Aquela figura magrinha que falava o tempo todo, dava sugestões, interferia nos exercícios, fazia propostas. A mulher dele, velhinha, trazia biscoitos e coisas gostosas. Foi muito divertido! Conto isso porque foi engraçado, mas também porque é um marco em minha formação. E estou falando dos marcos.

Pelo simples fato de existirem, e pela maneira como exercem seu ofício, pessoas como Kazu Ono, Myriam Muniz e Flávio Império nos ampliam, alargam os horizontes da própria profis-

são. Estão associadas à possibilidade de abertura, à possibilidade do despudor.

Na série *JK*, escrita pela Maria Adelaide Amaral e pelo Alcides Nogueira, que fiz na Globo, eu conhecia tudo do meu personagem, uma mulher que vai de Minas para o canteiro de obras de Brasília, ao encontro das filhas. Só que eu não sabia fazer. Menos ainda na televisão, onde você tem que chegar com tudo pronto, não pode experimentar, não pode errar. Então eu não sabia o que fazer para dar o primeiro passo, para incorporar. Você tem tudo na cabeça, mas e aí? Como é que o personagem fala, como é que o personagem anda?



Com Mariana Ximenez, na minissérie JK, em 2006: coragem para experimentar

Esse momento de colocá-lo no seu corpo é solitário, difícil, você fica muito frágil. E lembrar da Myriam e do Kazu Ono me dava coragem para tentar. Eu ficava sozinha experimentando. Porque não existe outro caminho, a não ser a experimentação. É como a Myriam dizia: *Você vai conseguir porque você trabalha, põe fé no trabalho*. Ela sempre reduziu tudo ao fundamental. Foi pelas mãos dela que eu ganhei esse despudor. Ela dizia: *Estamos neste mundo de passagem. E eu digo a mim mesma: Vai! Vai! Experimenta!*

De todas as técnicas que aprendi, se tivesse que escolher uma só, acho que seria um exercício do Flávio Império. Era bem simples: ele pedia que você escolhesse uma frase, como *batatinha quando nasce esparrama pelo chão, menininha quando dorme põe a mão no coração*. E sugeria vários espaços cenográficos – uma cama, uma praia, um restaurante, um porto. Você passava por eles repetindo a frase, com a intenção de um personagem em cada um daqueles lugares. A mesma frase criava situações completamente diferentes. No porto, você era uma pessoa se despedindo de outra. Depois, numa cama, você ficava sonolenta, abraçando alguém e dizendo o mesmo texto. Esse exercício demonstra como o espaço e a situação é que determinam a forma de dizer e, assim, cortam o vínculo exclusivo com a palavra, que empobrece, amarra e encarcera a interpretação.

No começo da carreira senti muito esse problema: trabalhar o texto e a forma, e ser aprisionada por ela até não ter mais possibilidade de criar, uma vez que só me repetia, já tinha no ouvido o *jeito certo*, o padrão. Esse tipo de exercício te faz desamarrar o texto do jeito bonito que você achou na primeira leitura. Isso parece óbvio, mas é difícil de perceber na prática.

24

Não existe nada sem forma. Peter Brook fala uma coisa interessante sobre isso. Não adianta procurar a não-forma. Você precisa encarar toda forma como provisória. Toda forma é a forma daquele dia, o resultado de um momento. Quando você começa a encará-la assim, situa-se além dela. Você se livra da forma de ontem justamente se colocando em outro espaço, outro canal, que não é o da busca da forma. Do contrário, você automatiza, em busca de um padrão ideal. E isso estraga tudo, porque você deixa de existir no presente e passa a buscar algo que já acabou.

É importante enfatizar também que, de algum modo, quando você cria um personagem, ele vira uma entidade. Ele existe e tem signos claros, sinais particulares. Na medida em que está bem construído, fica nítido e visível fora de você. E aí é que é o grande conforto. Você não se cansa, porque ele não depende de nenhum esforço, já existe, é como uma entidade que te toma: a voz encaixa certo, tudo se harmoniza. E não precisa

ser exatamente igual todos os dias. Não é nada mediúnico, mas é como se fosse.

Em *Uma Relação tão Delicada*, eu tinha me inspirado muito no Mário Góes, meu sobrinho, para criar uma imagem externa do personagem, aquela criança que fala o tempo todo e se sacode. Para me concentrar e entrar em cena, bastavam dois ou três movimentos de pé. E assim, brincando, já se instituía aquela pessoa, a Jane. A partir de um gesto, de um signo, de uma lembrança, o personagem vem à tona e te leva. Quando você não encontra isso, é doloroso, porque todo dia você tem que procurar uma inspiração para entrar em cena. Tem que achar de novo objetivos para aquele personagem. Então, o trabalho fica difícil. Você tem que se convencer toda noite.

25

Entre tantas lições que aprendi de diferentes mestres, uma, da Myriam, é muito especial: é importante você dedicar seu trabalho para que ele tenha um alcance maior. Dedicar significa oferecê-lo para um objetivo maior. Isso pode se confundir com religiosidade, mas não é. Camões já fazia isso, quando dedicava às musas um poema. É um momento tão delicado a criação, a inspiração, que você não pode achar que o domina. Se achar, você já se diminui, já não consegue lidar com ele, vivê-lo numa dimensão mais ampla.



Em Uma Relação Tão Delicada, 1989: um movimento de pé fazia surgir a personagem

Essa disposição para a oferta nos livra de muita mediocridade. Às vezes você está completamente afundada em seus medos, vaidades, e acaba enclausurada. Pessoas como a Myriam e o Flávio fazem você lembrar que existe uma realidade superior da qual a sua arte participa e que você está errada quando permanece naquele lugar, naquela prisão, naquele sufoco, quando começa a se cobrar, a competir com os outros, a se comparar.

Sua profissão ganha uma dimensão enorme quando você se dá conta do mistério que é a comunicação com o público, do privilégio que é fazer uma peça! E muitas vezes você perde isso no cotidiano. É preciso ter um mínimo de ritual e de referência que a obrigue a lembrar. A Myriam criava cerimônias. A casa dela já era uma. Tinha plantas lindas, fotos e objetos importantes que ela cultuava. Todos os dias, ela acendia velas, trocava as flores; dava esse impulso permanentemente. Era um agradecimento ao que existe de maior e, ao mesmo tempo, um chamamento, uma inspiração. Era quase como oferecer aos deuses, um hábito que vinha dos gregos, porque para eles, sem oferecimento aos deuses o trabalho se reduzia. E é verdade. Como diz um samba do Eduardo Gudin que a gente cantava no curso da Myriam, *Maior é Deus, pequeno sou eu, o que eu tenho foi Deus que me deu. O que eu dou é o que eu tenho e foi Deus que me deu.*

Essa é uma característica que eu incorporei dela. Algumas pessoas com quem convivemos acabam virando nossos deuses, como se tornaram para mim a Myriam Muniz, o Flávio Império, o Artelino Macedo, que me ensinou a ser produtora, e o contra-regra Carmo Luiz, amigo e companheiro de muitas montagens, pessoas que me elevaram na profissão. Não faço uma peça sem dedicar a eles. Conscientemente faço um agradecimento. Quanto melhor for meu trabalho, maior vai ser meu agradecimento.



Carmo Luis, entre Roberto Arduin e Irene Ravache, na temporada de Uma Relação tão Delicada

Capítulo II

Como Assim, Atriz?

Quando cheguei a São Paulo, em 1964, não tinha a menor idéia do que fazer. Sabia apenas que queria ir embora de Presidente Prudente, no interior do Estado, onde cresci, e que precisava escolher depressa uma profissão. Meu desejo secreto era estudar Psicologia, mas achava que não ia conseguir, porque precisava saber Matemática. Não me interessava por nada científico, tinha pouca capacidade para isso. Gostava era da aula de literatura, gostava de escrever. Achava bacana Jornalismo, me parecia uma coisa meio revolucionária. Mas meu pai disse que não era uma profissão para moças – *Porque se trabalha à noite, tem plantão noturno*. Não havia muitas opções naquela época. Eu me inscrevi em Serviço Social, que me pareceu mais fácil, mais garantido de passar no vestibular.

Fiz matrícula no cursinho da USP, na Rua Albuquerque Lins, aluguei um quarto numa pensão na Avenida Angélica, que era da família da Myriam Muniz, e arrumei um emprego de recepcionista no Banco Nacional de Minas Gerais. Meu pai me mandava uma mesada. E assim comecei a vida em São Paulo. Naquele primeiro ano não consegui

entrar na faculdade. No ano seguinte, tomei coragem e me inscrevi em Psicologia, mas no meio do caminho me apaixonei por Filosofia.

Havia chegado de Prudente fazia pouco mais de um ano. Saía com amigos que, como eu, tinham vindo do interior para estudar. Um dia, Gabriela Rabello, minha companheira de quarto, que tinha vindo de Minas Gerais para se formar atriz, me convidou para ir a uma festa na Escola de Arte Dramática, EAD. Quando entrei na festa, tive a sensação deliciosa de ter encontrado a tribo que eu havia procurado a vida toda.

30

Foi uma sensação inesquecível. Nunca tinha estado num ambiente onde eu me sentisse tão entre iguais. Era um coquetel: havia música e as pessoas conversavam. Lembro dos alunos, do jeito deles, que achei moderno. Falavam em Shakespeare, em Boticelli (lembro de ouvir esse nome, Boticelli, e de ter ficado impressionada), mas não eram intelectuais, eram diferentes. Porque eu sentia fascínio por música, por literatura, mas não me via como intelectual, não sabia bem em que empregar esses interesses. Senti que naquele lugar havia um encaixe perfeito para os assuntos que me atraíam. Aquelas pessoas pareciam comigo. Era tudo na minha dose, e dava para sentir a efervescência, a vontade de fazer. Ainda assim, continuei a frequentar o

cursinho para Filosofia, e desejava realmente ser aprovada. Nem me passava pela cabeça que pudesse algum dia ser atriz.

Nessa época houve um acontecimento fundamental: fui ao Teatro Oficina e vi *Pequenos Burgueses*, de Górkki. Fiquei deslumbrada, principalmente pelo Raul Cortez. Nunca vou esquecer uma cena dele sentado num degrau do cenário. Nunca tinha visto nada tão emocionante e tão simples. Assisti a *Pequenos Burgueses* várias vezes. Consegui fazer amigos no ambiente de teatro, por meio da Gabriela Rabello e do pensionato da Myriam Muniz. Fui ver *Depois da Queda*, de Arthur Miller, com Dina Sfat, e só então descobri que éramos vizinhas no pensionato! Ela e a Isabel Ribeiro dividiam um quarto ao lado do meu. Lembro da Dina fazendo *Depois da Queda*. Ela dizia: *Eu queria ser maravilhosa, para você sentir orgulho de mim*. Lembro também da Cacilda Becker num Tennessee Williams – *Noites de Iguana* –, dizendo *nada que é humano me assusta, a não ser a crueldade e a violência*.

No cursinho, conheci o André Gouvêa, um rapaz lindo, filho da Tatiana Belinky e do Júlio Gouveia. Ele morreu num acidente no fim dos anos 60. Ficamos muito amigos e estudávamos juntos, na biblioteca da casa da minha avó, na Rua Goiás. Um dia, já às vésperas do vestibular,

que era em fevereiro, o André me contou que ia prestar exame para a Escola de Arte Dramática. Perguntou por que eu não fazia também. Falei: *Ah, André, como assim?!*

32 Eu precisaria escolher uma comédia e um drama, estudar uma cena e decorar três poemas, que fossem até a época parnasiana, além de fazer um exame escrito. Eu nunca tinha lido uma peça – como é que eu ia escolher uma cena? –. Mas ele era filho da Tatiana Belinky, então, sabia tudo. Trouxe uma cena escolhida, de uma peça que se chamava *Pedacinho de Gente*. Li a cena e achei fácil. Não me lembro mais o que escolhi como drama. Mas, quando fui à EAD comunicar minhas escolhas, perguntaram o nome do autor da peça e eu não sabia! Alguém – acho que foi a Maria Theresa Vargas, secretária da escola – falou: *Telefona para esse homem aqui que ele sabe tudo*. Esse *homem aqui* era o Sábado Magaldi, que me contou que o autor era Dario Nicodemi. Nunca esqueci esse nome.

O exame era público. Acontecia no teatro da EAD, que era um charme. E era concorrido: iam muitos atores e ex-alunos. Acontecia em fases: a primeira era uma redação. Nisso eu era ótima, passei. Na fase seguinte foi a cena de *Pedacinho de Gente*.

O Alberto Guzik, que seria, por muitos anos, crítico de teatro, antes de voltar a ser ator, também me ajudou. Ele era aluno do segundo ano e me deu a réplica. Apresentei a cena e vi que as pessoas riram. Era uma comédia e eu consegui fazer as pessoas rirem! Eu me senti muito bem. Veio o terceiro exame e, este sim, era difícil. Era uma cena sem palavras, em mímica, e você recebia o tema na hora. Na EAD tudo era o máximo: o chefe da banca era o Augusto Boal, e fazia parte dela, entre outros, o Anatol Rosenfeld. Conviávamos com a nata do teatro brasileiro, e essas pessoas iam à escola por causa do Dr. Alfredo Mesquita, o fundador e dono da EAD.

Como meu nome começa com *R*, fui sorteada mais no final. O encarregado de me entregar o tema foi o Boal. Ele olhou para mim com uma cara bem assim de *vou te sacanear* e me passou a tarefa: Representar alguém que estava fazendo 15 anos, recebendo os convidados da festa, e ganhava de presente um elefante. O tema só era revelado para mim. Precisava fazer as pessoas descobrirem do que se tratava. Fiquei nervosa, achei difícil e fui lá dentro me preparar. A Gabriela Rabello me ajudou a preparar a cena – me ajudou mesmo, dando sugestões – e eu fiz.

No dia seguinte, fui para um sítio, com o pessoal da escola. A lista dos aprovados saía no

jornal. O Paulo Mendonça, que era professor de história do teatro na EAD e trabalhava na *Folha de São Paulo*, publicava os resultados. Saiu no jornal que eu tinha passado em primeiro lugar! Foi uma festa! Fiquei encantada, muito feliz. Vivi um sentimento de felicidade plena. Aí, finalmente, comecei a sonhar. Foi uma porta que se abriu claramente.

Acabei entrando também na Faculdade de Filosofia e resolvi que ia fazer as duas. Como nem havia contado na minha casa que ia prestar exame na EAD, foi uma boa forma de conciliar os meus planos com as expectativas familiares. Porque ia fazer uma faculdade – era importantíssimo, na época, essa história de diploma universitário, e a EAD era nível técnico. Eu sabia também que queria continuar esse contato acadêmico. Ainda não tinha coragem de admitir que queria ser atriz.

A EAD funcionava nessa época na Avenida Tiradentes, onde é hoje a Pinacoteca do Estado. As aulas começavam às sete e meia. Eu passava a tarde inteira na Faculdade de Filosofia, na Rua Maria Antônia. Dali ia a pé pela Avenida Ipiranga, passando por dentro da Estação da Luz, e chegava à escola lá pelas seis e meia. Chegava cedo porque o Dr. Alfredo oferecia uma sopa aos alunos. Ia para a cantina, que era uma delícia.

Apareciam por lá o Paulo Mendonça, o Flávio Império, que dava aula na cenografia, e outras pessoas fascinantes. A aula ia até quinze para as onze, mais ou menos. Depois eu pegava o ônibus Estações, descia na esquina da Avenida Angélica com a Rua Goiás e voltava para casa. Nessa época, meus pais já moravam em São Paulo, na casa de minha avó, na Rua Goiás.

Os grandes profissionais do teatro de São Paulo ensinavam na EAD, e isso acontecia pelo mérito pessoal do Dr. Alfredo. Não sei quanto ganhavam, mas imagino que ganhassem mal, porque a gente não pagava a escola. Tínhamos contato com o que havia de melhor no teatro brasileiro. Como aluna de primeiro ano conheci Nelson Rodrigues, Cacilda Becker, Augusto Boal e Sábado Magaldi; e tive aula com Anatol Rosenfeld, que àquela altura ia lançar o livro *O Teatro Épico*. Essas pessoas estavam ali, sentadas, tomando sopa com a gente.

Paulo Mendonça era excelente professor de história do teatro e era um crítico importante na época. Ele fazia você se sentir capaz de aprender qualquer coisa. Li todas as tragédias gregas. Para alguém como eu, que vinha de uma escola estadual, com formação precária, entender de Sófocles significava muito! Outro curso inesquecível foi o da professora Leila Cury.

Durante um ano, ela lia a *Ilíada* com os alunos. A lição de casa era assinalar – em azul, verde e vermelho – gregos, troianos e deuses. O poema era lido em voz alta durante o ano inteiro, enquanto ela contava as histórias. Achei fácilimo e deslumbrante! Um dia, ouvi o Dráuzio conversando com o Jabor sobre como ler a *Ilíada*, e pensei: *Meu Deus, a Leila Cury ensinava ignorantes como eu a ler a 'Ilíada'!*

Éramos convidados para assistir ao ensaio geral das peças da Cacilda Becker. E podíamos conversar com ela depois! Assisti ao ensaio de *Quem tem Medo de Virgínia Woolf?* Só nós, lá. Os amigos dela e nós, os alunos da escola. Depois do ensaio ela veio, com a maior consideração, perguntar: *O que vocês acharam?*

36

Além disso, o Dr. Alfredo nos convidava para a fazenda da família dele, perto de Campinas, em Louveira. Uma irmã dele servia chá e o mordomo vinha perguntar com quantos minutos a gente queria o ovo. Era um mundo sofisticado que ele abria para todos os alunos.

Mas eu, que entrei no primeiro ano me sentindo toda bacana, assim que começou o curso, falei: *Opa! Tá difícil!* Porque muita gente da minha turma, como a Analy Alvarez e o Antônio Petrin, já fazia teatro amador. Eles já mostravam habilidades de ator, conseguiam chorar, bater, expor-se.

Eu me sentia obrigada a fazer igual, mas não tinha a menor idéia de como chegar lá. Fiquei perdida. Morria de vergonha. Uma professora de interpretação chegou a me dizer: *Você não põe dramaticidade no que você faz*. E não punha mesmo. O primeiro ano foi bom do ponto de vista teórico, mas fiquei bem preocupada, achando que talvez não conseguisse ser atriz. Cheguei a pensar em virar crítica, porque assim, pelo menos, não me afastava do teatro.

Nas férias do primeiro para o segundo ano, de 1965 para 1966, fui para o Rio de Janeiro e isso me fez um bem enorme. Por meio de uma prima, Oda, que namorava o Milton Gonçalves, pude freqüentar os ambientes dos artistas. Tive a felicidade de ir parar na Gafieira Elite, na Estudantina, mas, principalmente, no Zi Cartola, onde conheci muitos sambistas que eu já amava, entre eles o Ismael Silva. Experimentei de novo a sensação de ter caído no meio de pessoas de quem eu gostava desde pequena, mas que não eram reais para mim. E conheci, num baile dos artistas – esse carnaval foi uma glória –, o Domingos de Oliveira. Ele já era um diretor importante. Acabava de se separar da Leila Diniz e já tinha feito *Todas as Mulheres do Mundo*. Fiquei fascinada com ele e somos amigos até hoje.

Quando voltei para São Paulo, para cursar o segundo ano, o currículo previa a montagem de uma peça. O diretor escolhido era o Silney Siqueira, que tinha acabado de dirigir *Morte e Vida Severina*, premiada no Festival de Nancy, e a peça era *Somos Todos um Jardim de Infância*, justamente do Domingos de Oliveira. Imagina a sensação de dizer na classe que ele era meu amigo, de ligar para ele e contar! Montamos também, naquele ano, *A Casa de Bernarda Alba*, de Lorca.

38

Existia na época a Comissão Estadual de Teatro, e a Comissão comprou esses espetáculos para uma excursão. Então viajamos por todo o interior de São Paulo. Comecei a representar. Eu me lembro até hoje do pavor que sentia de estar em cena, no começo. A tensão era tão grande que tomava a boca e isso atrapalhava a fala. Em *Somos Todos um Jardim de Infância*, eu me recordo da dificuldade que era controlar aquela tensão arrasadora. Mas nunca parei com o espetáculo por causa dela. Acho que por disso é que não desisti da carreira.



Em 1967, no 3º ano da EAD, Somos Todos do Jardim da Infância, com Juan de Dios

Capítulo III

Em São Paulo, com a Chave de Casa

Nasci em Belo Horizonte e cresci em Presidente Prudente, no interior de São Paulo, perto de Mato Grosso, onde cheguei com cinco anos. Prudente era uma cidade nova, muito progressista, com um clima de faroeste – era o Oeste rico do Estado de São Paulo, que estava sendo desbravado. Era uma cidade de boiadeiros que iam lá para ganhar dinheiro. Contava apenas 50 anos e era de um provincianismo selvagem. Na adolescência tive muitas dificuldades de lidar com as pessoas, de me relacionar com a cidade. Antes disso, eu tinha morado em Barra Mansa, no Estado do Rio, e depois em Carangola, em Minas. Meu pai, que era agrônomo, foi convidado para trabalhar num órgão do Estado que se chamava na época Departamento de Mecanização da Agricultura, Dema.

41

Nunca me senti de Prudente. Sempre me atrapalhei com isso, porque minha família vem de todos os lugares. Do lado materno, meu avô era do Maranhão e a minha avó era de uma família de Manaus, com ascendentes indígenas bem próximos: parte da família tinha o sobrenome Pucu. Meu avô, que era advogado, foi para Lavras

como delegado e professor do Instituto Gammom. Meu avô paterno era um dos diretores da escola de Engenharia do Mackenzie. Morava numa linda casa no Pacaembu, que existe até hoje, na Rua Goiás. Eles eram de uma família de portugueses missionários presbiterianos. Meu bisavô fundou o presbitério de Botucatu. Vieram de Braga e se chamavam Ribeiro de Carvalho, mas adotaram o nome Braga aqui. Em Lavras, minha mãe, que era a filha mais velha de uma enorme família, conheceu meu pai, que tinha ido estudar lá.

42

Sinto que sou de muitos lugares. Quando vou para o Amazonas, acho que tenho a ver com o Amazonas. Eu comia a banana que minha bisavó trazia de lá. Ela vinha de vapor, depois de avião da Panair, carregada de comidas típicas. Uma vez por ano íamos a Belo Horizonte encontrá-la. Ela levava aquelas camisolas perfumadas, embaladas em raiz de cheiro. Era uma velha encantadora. Contava histórias incríveis do Teatro Amazonas e de um bisavô muito rico que na época da borracha acendia charuto com nota de 500 mil réis. Num carnaval, cortou uma mecha de sua cabeleira branca para completar a minha fantasia de *viúva do James Dean*.

Meu pai era um típico paulista. Sabia de cor: *Bandeira das treze listas, são treze lanças de guerra cercando o chão dos paulistas*. Tínhamos o disco do César Ladeira dizendo esse poema. Meu avô

lutou na Revolução de 32. Tenho aqui em casa o capacete dele, que me coube. Então, eu me sinto parte de muitos lugares, mas me sinto, principalmente, paulistana. São Paulo é a cidade em que eu vivo, em que meus filhos nasceram e onde escolhi ficar.

Eu era bem caipira, vínhamos pouco a São Paulo. Freqüentamos mais a casa dos meus avós maternos, em Belo Horizonte, aquela família imensa, bem mineira. Achava meus parentes paulistas pessoas muito elegantes. Minhas tias, por exemplo, usavam luvas. Bolsas e sapatos combinando. Eram pessoas diferentes do ambiente em que cresci. Eu ficava fascinada. A casa da minha avó era cheia de móveis e de quadros maravilhosos, e eu tinha um tio que tocava piano. Mas era uma vida bem distante de mim, não era um lugar onde eu me sentisse completamente à vontade. E fazia muito frio em São Paulo.

Na infância eu levava uma vida boa, em Prudente. Morávamos numa linda fazenda do Estado, que era também o recinto de exposições. Eu convivía com bois, búfalos e com muitas mangueiras, ipês e flores. A casa ficava no meio do mato, rodeada por um pomar. O sonho das minhas amigas era ir à minha casa, era um programa delicioso. Eu brincava de comidinha no mato e virava Kim Novak nos galhos dos flamboaiãs.

Havia duas escolas na cidade: o colégio público e o das freiras. Como a minha família era protestante, escapei das freiras. Fui primeiro para a escola da Prefeitura, depois para um ginásio do Estado. Na quarta série primária tive uma professora inesquecível, Dona Geni Navarro, que todos os dias começava a aula nos fazendo cantar e escrevia um poema ou um texto literário na lousa, com uma letra linda. Aquilo me emocionava. Estudei em escola pública até o fim do colegial. Muitos dos meus colegas eram japoneses que trabalhavam na agricultura, porque Prudente era um grande centro de imigração japonesa.

- 44 Meu pai e minha mãe não eram artistas nem intelectuais, mas eram refinados e sensíveis. Então eu sabia que existia um universo mais culto, mais polido. Sempre fui ligada a assuntos de arte e o grande fascínio para mim era o espetáculo. Até hoje me lembro de uma participação que tive em Carangola, no papel de gato, numa dança. Eu me vesti de preto e fazia gestos de gato atrás de um muro cenográfico. Era provavelmente uma festa de clube – meus pais eram muito sociáveis, faziam parte de grupos. Lembro da emoção do ensaio. É inesquecível também a lembrança do carnaval de rua e dos clubes, e as fantasias lindas que minha mãe costurava para ela e para mim.

Como a diretora dos espetáculos de teatro da igreja era minha mãe, eu estava em todos. Lembro de uma festa de Natal que ela organizou: um pinheiro com flocos de algodão caindo, imitando neve, ao som daquela música americana, *White Christmas*, que falava *lá fora a neve vai caindo...* Bing Crosby cantando e minha mãe me jogando algodão de cima para parecer que eu estava dançando na neve – era tudo o que eu queria.

Em Prudente eu era aluna do conservatório, estudava piano e estava sempre envolvida com tudo que acontecesse de artístico, na escola, na igreja e no clube. Na escola eu participava das festas cívicas, folclóricas, da primavera. Eu era a primeira a levantar a mão, a que sempre queria dançar e recitar. A cidade não tinha uma grande programação, mas me lembro de me fantasiar de cigana e tocar pandeiro e de várias participações desse tipo. Eu lia bem, e me oferecia para ler; gostava de dizer poemas.

Lembro de um evento especial: era um culto, à noite, na igreja protestante lotada. Recitei *Visita à Casa Paterna*. Foi a primeira vez que senti o fascínio de dominar o público. Fiquei entregue ao que estava lendo. Consigo rever até hoje a imagem que criei enquanto dizia o poema. *Como a ave que volta ao ninho antigo/ depois de longo*

e tenebroso inverno/ eu também quis rever o lar paterno/ o meu primeiro e virginal abrigo/ um fantasma amigo tomou-me as mãos/ e passo a passo caminhou comigo. Fiquei emocionada. Senti o público completamente envolvido.

Guardo até hoje aquela sensação de confiança e de conforto. A igreja cheia, e eu lendo no altar. Não estava apenas lendo, estava interpretando um texto e conduzindo o público pela *Visita à Casa Paterna*. A partir daí, criei também um padrão. Queria obter esse grau de comunicação, o que nem sempre acontecia. Nesse dia me envolvi com o texto pela primeira vez. Acho que eu já era, de alguma forma, atriz. Mas nem suspeitava, era um sentimento ainda sem rumo. Eu tinha uns oito anos.

46

Um tio do meu pai, Erasmo Braga, era escritor, muito conhecido – existe uma rua no Rio com o nome dele –. Escreveu uma série de livros infantis publicados com o nome de *Série Braga*. Eram livros fascinantes para mim. As páginas traziam sempre um poema famoso, num quadro. Eu ficava encantada, e decorava. Casemiro de Abreu, Castro Alves... Conheci os clássicos brasileiros nessa coleção.

Mas a coisa que mais adorava era ouvir meus discos. E ouvia tanto, tanto, tanto, que eles estra-

gavam. Uma amiga da minha mãe tinha todos os da Ângela Maria e me deixava ouvir. Eu ficava fascinada com as letras e com as melodias.

Nas matinês do cinema, vi muito Mazzaropi. Eu adorava Mazzaropi. Depois, na minha adolescência, havia o cinema americano. Em Prudente, só chegavam grandes sucessos de bilheteria. Via circo, também, com freqüência. E teatro não existia. Quer dizer, só aqueles que minha mãe fazia na igreja, e o da festa do IV Centenário de São Paulo, em que as moças dançavam *São Paulo, terra adorada...* Espetáculo, para mim, eram aqueles montados pela professora de canto ou pelas senhoras que organizavam festas na cidade.

47

Os primeiros teatros profissionais que vi foram no clube de Prudente. Assisti a Procópio Ferreira e Rodolfo Mayer fazendo *As Mãos de Eurídice*. E teatro, mesmo, só conheci em São Paulo, por volta dos 16 anos. Estava passando uns dias na cidade – nessa altura eu já tinha amigos do interior que estudavam na capital –. Assisti a *My Fair Lady* e a uma comédia com a Cleyde Yaconis. Fiquei encantada.

A minha referência de artistas vinha de teatro de revista. *Virgínia Lane e suas coelhinhas*: isso era forte na época, havia cartazes enormes.

E as vedetes eram malfaladas. Era tudo muito moralista: lembro de uma expressão usada na época, associada a elas, *pinta brava*. Devia existir essa associação, porque a expressão me vem quando falo nelas. Eram mulheres mais livres, não eram moças de família, e pertenciam a um mundo distante, completamente fora de tudo que eu conhecia. Eu fazia álbum, colava fotos de artista. Escrevi uma carta para o Marlon Brando. Nunca havia assistido a nenhum dos filmes dele, mas o achava bonito. E a resposta demorou a chegar porque foi enviada para San Pablo, Argentina.

48

Na adolescência eu lia muito. Lia um pouco de tudo, sem nenhum critério, o que me caía nas mãos – Flaubert, Pitigrilli e muitos outros. Nas casas dos amigos dos meus pais sempre havia aquelas coleções da Melhoramentos. E no meio disso, muitos clássicos, de que eu gostava, mesmo. Queria ser culta – isso era uma idéia meio vaga, que envolvia falar várias línguas, ser viajada e ler muito. Por isso, fazia um concurso comigo mesma: marcava quanto tinha lido em cada mês e tentava me superar. Sempre que fazia uma redação, caprichava, porque queria ser *descoberta* como escritora.

Meu pai vinha sempre a São Paulo. Passava nas livrarias, perguntava quais eram os livros mais

vendidos e levava. Desse jeito, li até *A Maçã no Escuro*. Não entendi absolutamente nada, mas fiquei sabendo que existia uma mulher chamada Clarice Lispector que escrevia coisas diferentes, que eu não entendia. Li também Jorge Mautner –*Deus da Chuva e da Morte* –, que me impressionou. Sei até hoje frases que eu sublinhava no livro, para não esquecer. Comecei a fazer um diário com o objetivo de treinar. Treinava escrever contos. Tenho um caderno desse diário onde escrevi: *Hoje estou fazendo 18 anos*.

Fazer 18 anos me dava acesso a vários símbolos de independência que eu cobiçava. Já podia trabalhar, tirar carteira de identidade, ter conta no banco. Queria ser uma mulher moderna, independente, ter um emprego. Queria também ser existencialista, porque já tinha lido Sartre. Não fazia uma idéia bem clara do que era ser existencialista, mas tinha a ver com comprar meias pretas para usar com uma saia cinza. Achava que eu devia ser meio deprimida, andar sempre de cinza e preto. Aos 17 anos, meu objetivo era morar em Paris, conhecer Montmartre, ficar bem triste andando por lá, pensando talvez em suicídio. Eu odiava meu cabelo, que era muito armado – chamava de *cabelo de Santa Isildinha*, por causa de uma imagem em que ela aparecia com uma cabeleira ondulada.

Queria uma cabeleira de sueca, escorrida. Passava o cabelo a ferro, para ele ficar bem liso e combinar com minha cara de existencialista.

Cheguei a São Paulo no começo de 1964. Lembro do dia da Revolução. Estava num edifício na Avenida 9 de Julho e vi passarem os tanques. Mas eu ainda não tinha a dimensão do que estava acontecendo. Só fui compreender depois.

50

Durante esse primeiro ano em São Paulo virei freqüentadora de tudo: de teatro, de shows, de Bossa Nova, das sessões da meia-noite no Cine Coral. Havia muitos bares e cantores. Era o começo de Vinicius, a Maricene Costa cantava no Cambridge, na 9 de Julho e, um pouquinho depois, tinha o bar do Luis Carlos Paraná, o Jograal. Lembro da Claudete Soares, da Silvinha Telles, da Maysa, do Johnny Alf, da Alaíde Costa e do Pedrinho Mattar. E do João Sebastião Bar, que o Raul Cortez freqüentava e onde falei com ele a primeira vez. Havia aquelas pessoas que cantavam meio tristes, meio baixo, e que eu adorava. Hoje vejo que vivi uma fase privilegiada, impregnada daquele clima de Música Popular Brasileira.

Depois que entrei na EAD, mergulhei de cabeça no universo estudantil. Era um prato cheio, porque sempre gostei de boemia.

Muitas vezes saíamos da aula e íamos ao Redondo ou ao Paribar. Tinha o Ferro's, na Rua Avanhandava, e o Gigetto. O Gigetto era um arraso, uma cantina mais antiga, aonde iam os artistas consagrados. Era caro para mim. Mas, às vezes eu ia com algum grupo. Pedia manjuba frita, porque era barato. A manjuba chegava antes, já que era aperitivo, e todo mundo comia. Quando chegavam os filés deles, eu não podia comer, para não ter que dividir a conta.

Essa época ficou marcada pela liberdade. Havia a liberação que vinha da arte, do Teatro de Arena, por exemplo, com seus musicais e com sua forma própria, grudado na platéia, seu modo de interpretar: tudo aquilo era tão moderno que me impulsionava, dava vontade de ir contra os padrões, de inventar coisas novas. E havia a liberdade de comportamento, a mudança da moral. A gente não pode esquecer que pílula tinha chegado havia pouco, em 1961.

Passava todo dia pelo Teatro de Arena, na volta da EAD e ia comer no Redondo. Conversava com o Boal – fui aluna dele; com Paulo José. Lembro do Plínio Marcos sentado na porta do teatro, na Rua Teodoro Baima. Fiquei amiga dele lá, falando *Porra, porra*. Falar porra, caralho foi uma mudança que só entrou na minha vida e na de muita gente por causa do Plínio Marcos.

Lembro que a gente começou a falar *duca*. Era uma espécie de código: você sabia que queria dizer *do caralho*.

Vivi intensamente São Paulo, compensei toda aquela carência de garota do interior. Eu morava sozinha, eu tinha a chave.

Capítulo IV

A Europa, ou a Era do Corpo

Quando entrei para o terceiro ano da EAD, eu já namorava havia algum tempo o Celso Nunes, um aluno considerado gênio. Tanto que ele foi chamado pelo Dr. Alfredo para dar algumas aulas. Ele tinha sido assistente do Antunes Filho – e o Antunes Filho era um deus – na montagem de *Júlio César*, de Shakespeare. Celso ganhou uma bolsa de estudos do governo francês para estudar teatro em Nancy, no Cuiferd, que era o Centro Universitário de Formação e Pesquisa Dramática. Isso era tudo de bom que você pudesse imaginar.

53

E aí teve a história da separação: nós estávamos namorando e ele ia embora, mas falou: *Eu vou, mas vou tentar conseguir uma bolsa para você*. Porque a Universidade de Nancy convidava todo ano dois brasileiros para estudar. Comecei o terceiro ano com essa vontade de ir para a Europa encontrar o Celso. Estava decidida a ir, mesmo que não conseguisse a bolsa. Para isso, precisava de dinheiro. Minha família sempre me ajudou, mas não poderia me mandar para a Europa. Eu vivia com pouco dinheiro – como, aliás, a maioria dos meus amigos, naquela época.

Era normal não ter dinheiro, não era uma coisa que me entristecesse.

Arrumei um emprego na Editora Perspectiva, que estava sendo inaugurada. Trabalhei alguns meses como secretária – era péssima secretária –, depois me tornei vendedora. Vendia a Coleção Judaica, junto com uns senhores judeus que eram vendedores antigos, e convivi muito com o Jacó Guinsburg, fundador da editora. Assim, fui juntando dinheiro para comprar a passagem, porque eu sabia que, mesmo que conseguisse a bolsa do governo francês, eles só davam a passagem de volta. E uma passagem para a Europa, naquela época, era impossível.

54

Nessa altura, consegui um emprego no Núcleo 2 do Teatro de Arena e larguei a editora. Fui fazer uma peça dirigida pelo Isaías Almada, *A Escola de Mulheres*, de Molière. Fizemos esse Molière e excursionamos com ele. Passei a ganhar mais do que na editora. Alugamos uma Kombi e fazíamos espetáculos em qualquer lugar que tivesse um espacinho e nos aceitasse. Era uma disponibilidade incrível. Ganhávamos só a bilheteria e dividíamos o dinheiro. Embora fosse o Núcleo 2, era o Teatro de Arena! Eu me sentia com um pé no meu sonho. Acho que essa peça foi a primeira vez que me senti bem como atriz. Achava que fazia bem o papel de

Inês. Contracenava com o Zanoni Ferrite e o Luís Carlos Arutin, entre outros.

O Celso conseguiu me inscrever no curso de Nancy, o que era difícil. Não havia nenhuma garantia de que eu conseguiria a bolsa, mas resolvi ir assim mesmo. Eu já tinha dinheiro para a passagem. O pior que podia acontecer era ficar uns três meses na Europa, dormindo em albergues e voltar. Foi chegando a hora de ir e houve um esforço geral, uma corrente para eu ir para a Europa. O doutor Alfredo me apoiou. Eu não ia me formar, mas ele disse: *Não tem nem que pensar. Você vai aprender muito mais lá.* Minha família ajudou, uma tia chegou com uns dólares... Então, comprei minha passagem pela TAP, que era a mais barata, e lá fui eu.

55

Fui encontrar o Celso em Avignon, na França, onde ia acontecer um encontro internacional de jovens. Era verão, ficamos viajando pela Europa. Dormíamos em albergues, comíamos em bandejão – vida de estudante pobre, mas era tudo maravilhoso. Havia milhões de pessoas à nossa volta vivendo o mesmo que nós. Depois de percorrer o sul da França, fui para Montpellier fazer um curso de francês, que me deu a primeira base. Até então, não falava uma palavra de francês, ou melhor, falava duas: *merde* e *merci*. Depois disso, já era agosto, fomos para Paris. Ficamos



Na França, em 1967: delícias e agruras da vida de estudante

num hotelzinho espelunca e comíamos uma vez por dia: o dinheiro já estava no fim. E aí saiu a bolsa de Nancy.

Depois de alguns meses, consegui a transferência de meu curso de Nancy para Paris, que foi fascinante. A bolsa oferecida pelo governo francês deveria durar um ano letivo: três meses num semestre, três meses no outro; temporada curta. Mas, por conta desse curso que fui fazer em Paris, consegui renovar a bolsa e acabei ficando na Europa durante três anos.

Esse curso era muito legal. Chamava-se Universidade Internacional do Teatro e era dirigido por André-Louis Perinetti. A grande atração era ser internacional – ia gente do mundo inteiro. Tinha sido criado a partir do Festival do Teatro das Nações, dirigido pelo Jean-Louis Barrault. Como era um curso nascido de um festival muito importante, todos os profissionais de teatro o prestigiavam. Desfrutei lá da *qualidade EAD*. Tive acesso ao que existia de melhor no teatro mundial. E convivia com alunos de diversos países. Fui a Istambul porque tinha uma colega lá, fui à Grécia, porque a família de outra amiga me hospedou em Atenas. Eram possibilidades maravilhosas. A qualquer lugar que fosse, conhecia o teatro local com a ajuda de amigos. Morava na Cidade Universitária: primeiro na Casa do Marrocos, depois fui para a Casa do Brasil.

O curso consistia de três etapas e a primeira era teórica. Toda tarde a gente ouvia alguém falar – Fernando Arrabal, Jorge Lavelli, Victor Garcia e outros grandes profissionais estrangeiros de passagem por Paris. Eu me lembro que ouvimos uma palestra do brasileiro Josué de Castro, que escreveu *A Geografia da Fome*. Fiquei orgulhosa de vê-lo ali. O artista checo Josef Svoboda, que havia inventado uma cenografia toda nova em seu teatro, *A Lanterna Mágica*, também nos deu uma aula. Ele quis saber as nacionalidades ali presentes. E quando levantei o braço e contei que era do Brasil, ele disse: *Um dos maiores cenógrafos do mundo é um brasileiro, o Flávio Império*. E deu uma aula sobre o cenário de *Andorra*. Fiquei muito orgulhosa daquele professor da EAD, com quem eu cruzava nas escadarias da escola, em São Paulo, e me dei conta da importância mundial dele.

Na segunda etapa do curso, que se chamava Pesquisa, você elegia um tema, apresentava um dossiê completo e um espetáculo como resultado de pesquisa, e não de criação. O tema que escolhi foi o Expressionismo alemão. Fui para a Alemanha, porque pesquisa lá era pesquisa mesmo. Fiz um trabalho extensíssimo, que guardo até hoje, e montamos uma peça, chamada *La Conversion*, de Ernest Toller.

Fiquei encantada com o Expressionismo e com a busca de uma forma de interpretar. Foi importante na minha formação como atriz. Era preciso buscar a forma, mas não ficar procurando ao acaso; ela deveria vir de um impulso interior. Eu me lembro de uma cena em que dizia: *Je suis liée à la terre, je suis liée à la terre* (Eu sou ligada à terra). A gente fazia exercícios para se sentir de alguma forma ligado à terra, sentir que a voz vinha da terra. Nosso diretor era um israelense chamado David Berman. Foi um trabalho intenso e a pesquisa, muito esclarecedora.

Existia nessa época um novo deus, chamado Grotowski. E o Celso, meu namorado, tinha ido para a Polônia fazer um curso com ele. Grotowski esteve em Paris, na época em que eu estava lá, vi os espetáculos dele. Era muito importante naquele momento e seus ensinamentos mexeram com todos nós. Porque antes disso, minha base teórica para interpretar era Stanislavski, aliás, fundamental. Aprendi com Stanislavski que não existe personagem, existe o ator fazendo o personagem. Portanto, você tem que tirar tudo de si mesma. Então eu lia e tentava entendê-lo, mas era difícil para mim essa busca dentro do psicológico, dentro do meu emocional. Na EAD a gente trabalhou um pouco em cima de Stanislavski, fizemos memórias afetivas.

Achava interessante, mas não era fácil compreender como transpor para a cena uma emoção pessoal. Naquele momento só se trabalhava em cima do primeiro Stanislavski, que era *A Preparação do Ator*.

60

Grotowski vinha com uma proposta mais objetiva, fazer o ator trabalhar seu corpo. Você entrava mais físico e mais técnico, buscava áreas de projeção da voz, tinha que se empenhar no exercício e a partir do corpo é que ia encontrar a forma do personagem. Com Stanislavski (pelo menos a minha compreensão era essa), você tinha que sentir verdadeiramente medo, e só então sair correndo. Grotowski dizia: *Não precisa sentir; saia correndo que você acaba sentindo o medo*. Isso para mim foi muito confortável. A pesquisa do expressionismo também me ajudou nesse sentido, ao mostrar como alcançar a emoção de uma maneira menos parada.

O modo parado de Stanislavski às vezes me paralisava. Eu sentia uma tensão enorme. Na EAD, fazíamos aulas de relaxamento. E quando me propunham deitar para relaxar isso não significava em absoluto que eu conseguiria relaxar. Pelo contrário, significava que ia entrar num túnel de tensão. Ficava deitada, tensíssima, e só pensando: *Tenho que relaxar, tenho que relaxar, tenho que relaxar...* Para mim sempre foi um impasse.

Como conseguir o relaxamento necessário para deixar o seu emocional aflorar? Essas formas mais ativas, que, anos mais tarde, o Rajneesh completaria inteiramente na minha indagação, eram mais adequadas à minha forma de ser e ao tamanho da minha tensão. A meditação do Rajneesh era dançar durante uma hora, exaustivamente. Aí eu conseguia alcançar um estado de meditação e relaxamento.

A tendência dominante na época era a prioridade total do corpo na expressão. Naquele momento, em que se falava de Grotowski, de Peter Brook, de Living Theatre, todo mundo começando, havia uma vontade geral de privilegiar o corpo. Lembro que era bacana fazer curso de expressão corporal, existiam vários. Esse trabalho começou a ter uma valorização inédita, mesmo na EAD, onde era mais voltado para as articulações dos membros e para a criação de tipos. Uma abordagem corporal mais orgânica começou a entrar de sola. Grupos como o da Ariane Mnouchkine, que faziam as pessoas virarem quase acrobatas, descendo de cambalhota o cenário, tomaram conta do teatro.

Acho que vi nascer uma nova estética. Porque a partir daí, o Teatro da Cidade Universitária, em Paris, onde eu trabalhava, recebia grupos do mundo inteiro e todos com pessoas que pula-

vam e atuavam com o corpo, deixando de lado a palavra e buscando a forma através de uma pesquisa física. Havia até um *Hamlet* inteirinho sem palavras. Isso me marcou, era simples, moderno: era o que eu queria.

62 Encontrei tudo isso na Europa. Comecei com o expressionismo, depois vivi todo aquele clima de Grotowski. Na Universidade Internacional do Teatro, depois do período de pesquisa, vinha um estágio de criação em que aprofundi ainda mais essas questões. Fiz, dirigida pelo Celso, *O Canto do Fantoche Lusitano*, de Peter Weiss. Foi uma delícia, porque nessa montagem a gente pesquisou muito, fazíamos exercícios físicos, danças africanas: foi um processo intenso de criatividade. Peter Weiss era um papa na época e tinha acabado de escrever *O Interrogatório*. Ele era um deus da Agit Prop, o teatro de agitação e propaganda, e fazia peças absolutamente políticas. E no *Canto do Fantoche Lusitano* a gente lavou a alma, porque falava contra a ditadura portuguesa de Salazar, e pudemos juntar nisso a ditadura no Brasil. Ficávamos à procura de formas de expressar aquelas idéias todas.

Foi muito bom representar em francês. Ou, pelo menos, no francês que eu sabia. Na peça *A Conversão*, eu tinha que falar, a certa altura, *du sang, du sang*, mas, da maneira como eu

pronunciava, parecia que em vez de *sangue*, *sangue*, estava dizendo *seio*, *seio*. Havia esses pequenos acidentes, mas como isso acontecia num contexto internacional, era um charme, ninguém dava muita bola.

Deu tão certo o estágio na Universidade Internacional do Teatro, que fiquei para fazer um segundo. Continuei lá por mais um ano. Consegui a renovação da bolsa – a duras penas, porque tinha acontecido Maio de 68 e cortaram a minha bolsa porque eu, como todo mundo mais na Cidade Universitária, participei de passeatas. Tive a imensa sorte de conseguir uma bolsa da Fundação Gulbenkian para um curso de português na Universidade de Lisboa. Fiquei alguns meses lá, como maneira de me manter na Europa, de continuar viajando e de esperar para ver se as coisas se acalmavam e eu conseguia de novo a bolsa, o que de fato aconteceu.

Alguns grupos e espetáculos foram marcantes para mim, na Europa. Um deles foi uma versão do *Sonho de uma Noite de Verão*, dirigida pela Mnouchkine. Era um espetáculo feito numa espécie de circo, em Pigalle, cuja platéia era como um picadeiro rebaixado, completamente forrado de pele. Você se sentava nas bordas, nas paredes oblíquas desse picadeiro e via as ações que se passavam subindo e descendo por essa

superfície. Toda a parte de cima era como se fossem silhuetas de árvores, com uma iluminação belíssima, que informava as horas do dia. Era um espetáculo fascinante, feito com uma linguagem toda corporal. A pele de animal tornava tudo quente; era *Sonho de uma Noite de Verão* mesmo, com aquelas árvores enormes, uma lua iluminada e aquelas pessoas que rolavam.

64

Em relação ao teatro brasileiro, tive a dimensão da sua grandeza assim que cheguei lá, ao ver um *Tartufo* feito na França. Pude comparar com o nosso, do Arena, que era aquela coisa hilária – Molière ficaria completamente agradecido se pudesse ver. Acho que nunca ninguém na França jamais riu tanto de um espetáculo dele como nós aqui. A Myriam Muniz fazendo a Dorina, com uma roupa horrenda, verde, cheia de laços cor de cenoura... E o jeito de representar no Arena, que era tão atual. Eles desprezavam a forma, valorizavam o que estavam dizendo *naquele* momento para *aquelas* pessoas, com todas as interferências do presente. Isso dava um frescor à representação. Eu me lembro uma vez, no *Inspetor Geral*, de uma cena da Dina Sfat com o Guarnieri. Podia jurar que eles estavam improvisando. Pode até ser que estivessem, não sei. Davam sempre a impressão de estar dizendo aquilo pela primeira vez.

Era surpreendente, era visível a alegria de representar, e havia aquela proximidade com o público. Aliás, a gente brincava porque eles cuspiam muito na platéia, que ficava muito perto. Você não podia sentar-se na primeira fila. Na Europa, não havia nada que chegasse perto dessa espontaneidade, dessa liberdade. No teatro francês o formalismo era completo, havia um culto ao formalismo. Eles têm um tom de falar no teatro que, pra mim, estava ligado ao pior teatro amador.

Nos anos que passei na Europa, tive facilidade de representar. Estava completamente voltada para teatro, aquilo era a minha vida e eu me sentia elevada por tudo o que estudei, por tudo o que buscava e pelo alto significado da arte de representar. O resultado foi ótimo. Com *A Conversão*, de Toller, ganhei prêmio de interpretação na universidade. Fiz todos os trabalhos de maneira calma, segura, absolutamente inteira e me senti bem. Não tremi, não tive aquele medo paralisante. De volta ao Brasil, ele seria reativadíssimo. Hoje vejo bem que isso aconteceu por causa daquela diferença entre se mover pelo significado ou ficar apenas procurando um jeito de fazer.

Acho que o grande impasse da arte de representar é esse. Em alguns momentos, sua alma

está tão intensamente envolvida que o desejo de exprimir o significado é mais forte do que você. Em outros, você é tomada pela forma e não consegue. Fica buscando um jeito e não consegue. Você esquece o significado, não pega o canal principal.

Capítulo V

Na Volta, um Brasil Sombrio

Voltei ao Brasil em 1970 com a cabeça impregnada pelo que tinha vivido na Europa. Estava em clima de passeata, mas eram as passeatas de Maio de 68 em Paris. Ainda vibrava com a idéia da imaginação no poder, com essa liberdade que a juventude alcançava no mundo. Só nesse momento é que me dei conta inteiramente da repressão no Brasil. Até então, nós tínhamos notícias pelas pessoas que chegavam a Paris, exiladas. Mas, de perto, era uma coisa acachapante, era o medo instaurado. Tinha amigos presos e outros mortos. Havia um clima pesado que iria permanecer durante muitos anos na nossa vida.

O País era outro e eu precisava achar o meu caminho. Na Europa, vivi num ambiente de estudantes, não tive uma vida profissional lá. Aqui, tinha pela frente um mercado e precisava me inserir nele. Eu me vi às voltas com um milhão de inseguranças, de questionamentos: para que eu servia? O que queria? Porque, na verdade, eu nunca tinha resolvido ser atriz. Fui me envolvendo com essa idéia no dia em que entrei naquela festa na EAD e, como foi dando certo, segui em frente. Mas agora tinha que escolher.

Eu sonhava em trabalhar nos moldes do que aprendera a gostar, mas as companhias de teatro dos meus amigos não existiam mais. As pessoas estavam dispersas, os grupos desbaratados. Aquela possibilidade de me ligar ao Arena ficara para trás. O Arena naquele momento era dirigido pela Heleni Guariba e pela Cecília, mulher do Boal; uma dando um curso sobre Brecht e a outra sobre Grotowski. Ainda convivi um pouco com a Heleni. Logo depois ela foi presa e morta.

68

Meu ideal era criar um grupo de teatro e trabalhar com ele, conseguir dinheiro, pesquisar e fazer peças. Comecei a batalhar. Mas minha seriedade em relação à profissão nem sempre me aproximava das pessoas. Percebi que as coisas aqui funcionavam diferente. Eu tinha ficado muito tempo fora e me sentia pouco à vontade no ambiente teatral.

Um dia, fui cotada para fazer um filme. Me ligaram perguntando se eu queria participar e achei maravilhoso. Disse que queria, lógico! Daí a pessoa me falou: *Então, apanho você amanhã cedo, às 5 horas da manhã, porque às 6 tem uma filmagem – é você nua num riacho!*. Quando me perguntaram se queria fazer um filme, imaginei que ia conhecer um diretor e conversar com ele. Depois ele me daria um

roteiro, que eu analisaria e veria se tinha interesse em fazer. Estava um frio desgraçado. Eu me imaginei acordando de madrugada, no dia seguinte, para ficar pelada dentro de um riacho, no meio de pessoas que eu não tinha a menor idéia de quem eram, sem saber nada sobre o tal diretor ou sobre o filme. Lembro que contei isso ao Flávio Império e ele riu de mim: *Ê, Regina. Quem te viu fazendo seminário sobre Brecht na Sorbonne...*

Eu recebia alguns convites porque era uma mocinha bonita. Sempre tive muita dificuldade de usar a beleza física. Até poderia pensar em ficar nua para fazer um personagem, mas precisava de boas razões. Sem isso, ficava tímida, achava medíocre. E obstruí esse canal.

A televisão se tornara uma presença muito forte aqui. A Tupi tinha acabado de fazer um sucesso absoluto com *Beto Rockfeller*, e a melhor possibilidade de trabalho era fazer novela na Tupi. Iam começar a produzir uma novela do Bráulio Pedroso, na esteira do sucesso de *Beto Rockfeller*, mas ninguém me conhecia, porque eu tinha passado três anos fora. Fui pedir ao Antônio Abujamra, que era o diretor da novela, ao Walter Avancini e ao Cassiano Gabus Mendes, que tinham poder de decisão, para me deixarem fazer um teste, que era dirigido pela Eva Wilma e pelo

John Herbert. Fiz e passei. Ia assinar um contrato com a Tupi e fiquei felicíssima, porque lá havia pessoas de teatro, como o Abu, que podiam fazer uma ponte para eu me sentir mais integrada. Mas, no dia em que fui assinar o contrato, disseram que tinham chamado outra pessoa. Convidaram uma moça bonita que não era atriz.

70

Fiquei muito insegura, sem entender os critérios. Isso aconteceu mais uma vez quando fiz teste para outra novela, essa da Record, do Lauro César Muniz. Novamente fui, me aprovaram e me tiraram. E fiquei assim, nessa época, pisando em ovos. Veio-me à cabeça aquele fantasma antigo, de peça de Nelson Rodrigues, o *teste do sofá*, um clima meio nojentinho, nojentíssimo, de você não saber exatamente o que é que está em jogo. Disso tudo só saiu uma coisa boa: quem veio me dar a notícia de que eu não ia fazer a novela da Tupi foi o Abujamra, e ele tomou meu partido. *Foi sacanagem, mas quero que você faça uma peça comigo*, ele me disse. Saí de lá convidada para a minha primeira peça profissional, que foi *A Cantora Careca*, de Ionesco.

O trabalho com o Abu foi divertido e era, além do mais, no Teatro Oficina. Foi legal estreiar profissionalmente naquele palco. Eu fazia a

mulher do Otávio Augusto e o outro casal era interpretado pela Eudóxia Cunha (que substituiu Irene Ravache) e pelo José de Freitas. Além deles participavam Ivan Setta e a Paula Martins, que faziam os dois empregados. Foi ótimo conviver com essas pessoas. Estranhei, porque o Abu ensaiava pouco e eu queria fazer muito exercício! A minha ansiedade para estrear era tão grande que eu queria ensaiar o tempo todo. Fiquei muito apavorada nos ensaios e o Abu brincava comigo: *Ai, como você é pentelha!* Ouvei muito esse conselho: *você é muito séria, não é por aí.*

Estreei completamente em pânico, fiquei travadíssima. Nos ensaios eu estava um pouco mais à vontade. Mas depois fiquei muito tensa. Na cena final, eu tinha que esmurrar as paredes. E como as paredes eram de pedra, minhas mãos viviam cheias de sangue de tanto que eu esmurrava. Mas essa era a parte mais fácil. Eu passava o espetáculo inteiro sentada numa cadeira, conversando calmamente. O mais difícil era essa parte mais contida, porque ali eu não podia transparecer o nervosismo. Até apaguei da memória essa estréia, porque era um pânico tão enorme que fiquei cega e surda.

Mas depois, pelo exercício, comecei a curtir, sentia prazer de fazer. Tinha uma cena com

o Otávio Augusto que eu adorava, que era aquela famosa cena de *nós somos marido e mulher*. Ele fala: *Parece que eu já te conheço de algum lugar*, e ela diz: *Ah, não foi assim, assim, e assim?* E ele fala: *Elizabeth!*, e ela: *Donald!* Que felicidade foi a gente rir e fazer rir com essa cena. E eu usava um figurino deslumbrante do Renatinho Dobal. Eu estava muito bonita em cena.



Em 1970, com o elenco de A Cantora Careca: Otávio Augusto, Irene Ravache, Eudóxia Cunha, Ivan Setta e José Freitas



Em A Cantora Careca: uma clara presença da atriz

O que foi surpreendente é que aí saíram as críticas. Não me lembro das outras, só da do Sábado Magaldi. Ele era o crítico mais importante naquele momento e me conhecia da EAD. E ele escreveu: *Regina Braga, uma clara presença de atriz*. Essa frase me marcou, repercutiu em mim e fiz uso dela em momentos de insegurança. Fixei isso: *Uma clara presença de atriz*. Foi fortíssima na minha vida esta frase. Ela demonstra como um crítico pode ter um papel importante numa carreira. Naquele momento, precisava muito de referências de mim mesma, eu me conhecia pouco. E quando uma pessoa me dizia alguma coisa, parece que grudava. Eu precisava das referências positivas para me dar sustentação. Lembro que o Sérgio Viotti falou que eu tinha uma voz bonita, uma voz boa para teatro. Isso também causou impacto.

Casei com o Celso. Estava muito ligada a ele, tínhamos vivido aquela fase de Europa juntos e dividíamos os mesmos ideais. Queríamos montar um grupo de teatro nosso. E começamos a fazer algumas tentativas nesse sentido. A primeira foi nos juntarmos com a Jandira Martini, Ney Latorraca, Riccelli e Eliana Rocha, que já eram conhecidos do Celso, porque ele tinha dirigido *A Falecida*, no Teatro Universitário de Santos, com eles. Eram todos recém-formados pela EAD.

Nós tínhamos um amigo, Carlos Alberto Soffredini, e resolvemos montar uma peça dele chamada *Mafalda*. Ficamos correndo atrás de dinheiro, mas não conseguimos. Nesse meio tempo, Celso foi convidado para criar um grupo com Fernando Torres e Beatriz Segall. Eles tinham arrendado o Teatro São Pedro. Alugavam comercialmente a sala de baixo e ficaram com a de cima, a que deram o nome de Studio São Pedro. Estavam querendo fazer um trabalho experimental com um grupo fixo e chamaram o Celso para dirigir. Então, ele tentou levar a idéia de grupo que tínhamos na cabeça para dentro do São Pedro, adaptando-se às possibilidades dos textos, que foram escolhidas pela Beatriz Segall e pelo Fernando Torres.

75

Fui para lá; Jandira Martini também. Durante dois anos, vivemos no Teatro São Pedro uma experiência bem intensa. Passávamos dias da nossa vida lá. Para começar, fizemos uma peça do Vianinha, que chamava *A Longa Noite de Cristal*. Eu fazia vários personagens, mas, naquele momento, o personagem não era tão importante quanto fazer parte do grupo.

Celso veio para o Brasil tachado de discípulo do Grotowski, com quem ele tinha estudado. Quando o chamavam para trabalhar, já se sabia que



Ensaio de A Longa Noite de Cristal, em 1970: diversão e transpiração

ele ia passar meses fazendo um trabalho corporal intensíssimo. O elenco teve que se desdobrar. Eram Renato Consorte, Laffayette Galvão, Silvío Zilber, Fernando Torres, Jonas Mello, Abrão Farc e Zandoni Ferrite. Beatriz Segall, Jandira e eu éramos as mulheres. Celso pegava a gente e botava, de malha preta, fazendo exercício, improvisando. Improvisamos o texto inteirinho; montamos todo o texto de *A Longa Noite de Cristal* só com exercícios que a gente inventava. Nós nos divertimos muito nesse período, todo mundo se sentia criativo. Fiquei na minha. Tinha voltado para o que eu sabia, que era botar a

malha preta e me esparramar no chão. E todo mundo curtindo viver aquilo. Mesmo que uns criticassem, brincávamos e dávamos risadas. Era um bom humor generalizado.

Um dia, o Vianinha veio; ele queria acompanhar o processo. Não era para ele ter vindo – autor não tem que participar dessas coisas – , mas ele insistiu e a gente estava querendo enturmar, estava numa de paz e amor. O Vianinha já não gostava muito da idéia de um diretor que viesse da Europa, que tivesse estudado com Grotowski.



Stúdio São Pedro: o caminho corporal

Ele dizia: *Não quero entrar para a vanguarda pela porta dos fundos*. Era essa a frase dele. Tinha escrito a peça pensando numa forma naturalista de montagem, tinha medo do que se poderia fazer com o texto. Quando ele veio, nós ainda estávamos nos tais exercícios de liberação geral. Ele não entendeu que era só um momento do processo. Levantou-se no meio do ensaio e disse que não queria aquilo.

A vontade dele foi tomar a peça de volta, mas como já tinha vendido os direitos para o Fernando, não teve como fazer isso. E foi bobagem dele. Sofreu à toa, porque a montagem era muito comovedora, todos faziam divinamente bem. E cada cena, cada palavra era fiel ao texto dele. Aliás, ele ganhou vários prêmios com essa montagem.

78

Nesse mesmo ano, 1970, nós fizemos *O Interrogatório*, do Peter Weiss. Acho que foi o Celso quem sugeriu, porque ele era muito ligado ao Peter Weiss desde a montagem de *O Canto do Fantoche Lusitano*, em Paris. Era uma peça muito adequada para aquele momento, porque falava de um campo de concentração, Auschwitz. Poder falar de tortura – uma das cenas descrevia um pau-de-arara – nos emocionava muito. Para isso, o único jeito era usar acontecimentos de fora daqui. Essa peça nos tomava completamente. Todo dia a gente fazia o espetáculo com o co-

ração na mão, achando que podíamos influir de alguma forma. Queríamos ajudar as pessoas que estavam naquela situação. E nesse momento o Maurício Segall, então marido da Beatriz Segall, foi preso. Sentimos muito de perto como as peças eram vigiadas. Todos os dias pessoas esquisitas estavam na platéia, para ver se havia alguma manifestação, se dizíamos alguma coisa fora do texto. Mas a gente se mantinha completamente em Auschwitz e a peça causava impacto. Foi um grande sucesso, um enorme sucesso. O teatro era pequeno e lotava todos os dias.



O Interrogatório, 1970: Jandira, Almir Leite, Zanon Ferrite, Regina e Jonas Mello



O Interrogatório, 1970: vigiados em cena

O Teatro Studio São Pedro, no andar de cima do Teatro S. Pedro, era flexível. O palco podia trocar de lugar com a platéia, o que era uma novidade buscada por todo mundo e foi importante para a época: essa liberdade de modificar a forma do teatro segundo as necessidades do espetáculo. Fazíamos *A Longa Noite de Cristal* com platéia dos dois lados, uma arena no meio e uns espaços no alto. No *Interrogatório* era palco italiano, um teatrinho comprido e a gente lá no fundo como se estivesse em uma caixa de tribunal. Ele era cheio de *slides* verdadeiros de Auschwitz.

Por *A Cantora Careca*, *A Longa Noite de Cristal* e *O Interrogatório*, ganhei o prêmio de Revelação de Atriz da Associação Paulista dos Críticos Teatrais (na época era a APCT), de 1970. Foi um grande acontecimento em minha vida.

Começamos a excursionar. Fomos para o Sul com o *Interrogatório*. Nós do elenco resolvemos continuar no Studio São Pedro e fazer outro espetáculo, sob direção do Sílvio Zilber. Começamos a ensaiar *O Cândido*, de Voltaire, que o Sílvio dirigira na EAD e tinha dado muito certo. Aí se ampliou o grupo. Entraram Isaías Almada e Carlos Alberto Soffredini, que fazia o *Cândido*. Eu fazia a Cunegundes. Foi uma montagem linda. Algumas cenas se passavam numa rede lá no alto, a platéia ficava embaixo. Engravidei



Em O Cândido, em 1971, com Carlos Alberto Soffredini

durante essa temporada. Lembro que levei meu ginecologista para assistir e dizer se eu podia andar naquelas redes. Era um espetáculo cheio de movimento. Durante a temporada, minha barriga foi crescendo.

Depois do *Cândido*, em consequência, sobretudo, da prisão do Maurício, Fernando e Beatriz desanimaram da idéia de grupo. Fernando voltou para o Rio, cada um foi pra um canto e o projeto se diluiu. Celso e eu resolvemos começar a produzir, fazer as nossas coisas.

Capítulo VI

Três Irmãs e Dois Bebês

Nos anos 1970 não tinha patrocinador, tinha banco. Você ia até o banco, levantava o dinheiro necessário com algum gerente e depois pagava o empréstimo. E pagava com o dinheiro da bilheteria! Gostaria que alguém me explicasse o que aconteceu desde então. Queria compreender essa matemática. Fico pasma de ver as mudanças na produção de teatro. Fora isso, existia nessa época a Comissão Estadual de Teatro, que dava algumas verbas – Cacilda Becker era muito influente na política teatral. Algumas pessoas conseguiam esses apoios; eu nunca consegui.

83

Em 1972, Celso e eu resolvemos produzir uma peça do Mário Prata. Ele tinha feito um enorme sucesso com seu texto de estréia, *O Cordão Umbilical* e, quando o procuramos, ele nos ofereceu sua nova comédia, *E se a Gente Ganhar a Guerra?* Tratamos de convidar atores famosos, como Paulo Goulart e Yolanda Cardoso, para o elenco, que já reunia Sílvio Zilber, João Acaiabe e eu. A peça não fez tanto sucesso quanto a outra do Prata. Foi um espetáculo que teve repercussão, mas não se pagou. O Celso e eu vendemos o nosso Volkswagen e pagamos as despesas.



Em E Se a Gente Ganhar a Guerra?, em 1971, com Silvio Zilber: além da barriga de grávida, outra, do figurino

Isso mesmo: um Volkswagen cobria a despesa de uma montagem. Paulo Goulart foi muito generoso conosco e assumiu o Teatro Aliança Francesa, que tínhamos alugado, apresentando um espetáculo dele, um monólogo muito bem-sucedido. Assim, conseguiu nos livrar do contrato com o teatro.

Fiz a peça até quase nove meses de gravidez. Havia uma cena em que a gente ficava de quatro, andando pelo palco, se escondendo do chefe. No final da temporada, minha barriga raspava no chão. Gabriel até hoje adora ler o que o Prata escreveu no programa: *E se a Gente Ganhar a Guerra o Braga Nunes será rei*. Nessa época não se sabia antes do parto o sexo do bebê. Não existia isso (não existia fralda descartável!). Então o Prata falava *o Braga Nunes*. E o Gabriel cita isso até hoje no currículo como o primeiro trabalho em teatro.

Logo depois que Gabriel nasceu, Celso estava fazendo *A Viagem*, um espetáculo baseado nos *Lusíadas*, com a Ruth Escobar. Foi um trabalho bonito, grandioso. Paulo Herculano fez uma música maravilhosa, o elenco era enorme. Fiquei muito amiga da Ruth e a gente ia sempre à casa dela. Comecei a ensaiar um espetáculo com ela, Assunta Peres e Nuno Leal Maia. A peça chamava-se *Síndica, Qual É a Tua?*, do Luís Carlos

Góes, e o diretor era Amir Haddad. O cenário era do Joel de Carvalho, que fazia um trabalho ótimo com Amir. Esse contato com Amir e com Joel me marcou.

Mesmo com Gabriel bebê, eu já dava aulas de teatro em escolas e ia ensaiar toda tarde no Teatro Ruth Escobar, na sala que se chama hoje Myriam Muniz. Nós nos instalamos lá, vivíamos lá. Ia para casa, cuidava do Gabriel, dava aulas e ensaiava. Amir já era um nome importante no teatro: era um jovem diretor, conhecido pela inquietação, pela irreverência. E se concentrava basicamente nos atores. Fazia uma coisa que para mim foi fundamental: usava música. Trabalhava com um sonoplasta e começávamos o ensaio dançando, por uma hora, uma hora e meia! E as músicas iam mudando de ritmo, de gênero e de clima. A única proposta era essa: *Entre e fique à vontade*. E a gente entrava e ficava mesmo à vontade. Comentava-se ali o seguinte: a coisa mais fácil do mundo é dizer: *Entre, meu amor, fique à vontade*. A mais difícil é você conseguir. Essa proposta resumia tudo o que eu queria: ficar à vontade.

Eu me identifiquei totalmente. Amei trabalhar com ele, porque, depois de dançar uma hora e meia, eu já estava num clima de brincadeira, pouco ligando para qualquer coisa que pudesse

atrapalhar. Depois a gente começava a fazer a cena da peça que quisesse, inventando o que quisesse. Cada dia Joel trazia roupas diferentes para a gente explorar. Não era todo dia igual, havia esse sentido do presente, do aproveitar o que acontecia. Tenho até hoje blusas que Joel trouxe para eu fazer a Regina Ângela, o meu personagem. Ela era uma menina que só pensava em ir para o Oriente e se libertar. Ela dizia: *Quero ir para Bagdá, quero ir para Bagdá!* Foram altamente catárticos aqueles ensaios do Amir. Isso foi num crescendo e percebi que eu estava adquirindo um campo de liberdade novo para mim. Fiquei completamente envolvida.

Amir tinha uma abordagem delicada do corpo, que era esse dançar, e dançar do seu jeito. Ele conseguia uma eficiência maior do que qualquer outro processo formalizado. Porque você já entrava no seu corpo, no seu jeito próprio de dançar e ia crescendo dentro do que você era.

Notei no trabalho com Amir que, quando você começa a se soltar, de cara não vem nada novo: você repete padrões. No começo, você dança de jeitos que já aprendeu, que acha bonito. É preciso dançar muito para começar a relaxar, para encontrar modos de dançar que não fossem premeditados ou copiados de alguém. E o que o trabalho do Amir me possibilitou foi esse ir além

da forma corporalmente. Fiz progressos como atriz que me surpreenderam.

Mas ainda achava que, quando alcançasse determinado espaço, determinada área de liberdade, isso seria meu para sempre. Não é assim. Anos depois ouvi Peter Brook falando justamente que a liberdade vem por plataformas – o que tem tudo a ver com a visão de Jung e de Rogers do processo de individuação. É como se fosse uma espiral: você volta a passar pelas suas dificuldades, depois de um grande avanço, mas a cada vez convive com elas a partir de um lugar mais amplo.

88

Claro que você adquire uma liberdade maior, mas precisa readquiri-la em outros momentos, de outras formas. A conquista não fica cristalizada, garantida. Depende das circunstâncias, das pessoas, do conteúdo do espetáculo, da relação de confiança. Mas você fica sabendo que a liberdade é possível e, quando não a encontra, tem saudade dela, sabe que é possível obtê-la. O conforto que senti naqueles ensaios foi um *upgrade* no meu contato com a liberdade. Fiquei agradecida ao Amir para sempre. No final, a Ruth não quis continuar e a peça nem estreou.

Aí fiquei perdidíssima. Fui pela primeira vez para a terapia. Como é que eu ia viver sem aquilo? Mas eu já estava grávida de novo. Engravidei quando

Gabriel fez nove meses. Ele nasceu em fevereiro de 1972 e Nina em setembro de 1973.

Eu estava em casa com Gabriel pequenininho, tentando resolver aquela situação e fazendo uma colcha de crochê (sempre gostei de fazer crochê), quando o Zé Celso Martinez Corrêa me chamou para fazer *As Três Irmãs*. O problema é que o espetáculo iria para o Rio. Eles iam alugar uma casa e ficar morando juntos. Teatro eu conseguiria fazer, desde que me organizasse melhor em casa, arranjasse uma empregada. Mas mudar para outra cidade junto com o elenco era demais para mim.

Fui lá conversar com ele; lembro bem dessa noite. Disse que achava o convite o máximo, mas não poderia largar minhas aulas, largar meu filho – eu ainda amamentava. Fiquei envergonhada, porque aquilo soava muito careta aos ouvidos do Zé Celso. Para ele, eu podia perfeitamente sair por aí, morar em grupo, que todo mundo ia me ajudar a criar o bebê. *Você tem o seu peito, e só o seu peito é suficiente. Venha conhecer o que é o teatro vivo*, ele falou, querendo dizer que tudo do que o filho precisa está nos peitos da mãe e que eu podia ensaiar com ele mamando (aliás, seria lindo). Não sabia o que responder, como argumentar. Fui embora dizendo: *Não posso, não posso porque... preciso acabar uma colcha de crochê!*

Foi uma época difícil para mim, porque já estava percebendo que o meu casamento caminhava para o fim. Comecei a fazer planos de me separar, a tomar providências práticas. Eu tinha dois bebês. Resolvi que ia estudar Psicologia, um sonho antigo, porque queria ter uma profissão convencional, para ganhar dinheiro, ser capaz de sustentar meus filhos e me separar. Fiquei muito empenhada em tentar uma outra profissão. Queria segurança. Quando você tem filho pequeno isso fica muito forte.

A Nina ainda era bebê quando entrei na faculdade de Psicologia de Guarulhos, onde tinha uma grande amiga que é a Terezinha Lessa, a mãe da Bia Lessa. Durante cinco anos freqüentei as aulas e me formei. Hoje me pergunto como é que dava para estudar, dar aulas de teatro, ter dois bebês, lavar as fraldas, muitas vezes sem ter empregada. Não sei como era possível.

Capítulo VII

O Mistério da Brincadeira

Durante muitos anos, junto com a profissão de atriz, fui professora de teatro. Em Paris, conheci uma atriz chamada Catherine Dasté, de quem fiquei amiga. Foi ela que me apresentou a Ariane Mnouchkine. A Catherine fazia teatro nas escolas. Usava um método especial para escolas experimentais que introduziram a matéria no currículo. Fiquei curiosa por essa experiência e fui visitar os lugares onde ela trabalhava. Quando cheguei a São Paulo, isso era novo, mas estava bem vivo aqui. E como o curso de Artes Cênicas da USP estava apenas começando, e a primeira geração de professores de teatro para escola ainda não tinha se formado, quem dava aula ainda eram os atores. A Maria Alice Vergueiro fazia uma experiência desse tipo no Ginásio de Aplicação da USP.

91

Fui procurada pelo jornalista e crítico Jefferson Del Rios, que tinha sido convidado para dar aula num colégio muito bacana, mas não podia aceitar porque estava ocupado, então me ofereceu o emprego. Era irrecusável: ganhava-se um salário bem razoável – pelo menos para mim, naquele momento – e todas as aulas eram concentradas em

um ou dois dias por semana, o que possibilitava ter outras atividades.

Fui estudar, relembrar o que tinha visto em Paris. A única pessoa que já fazia isso aqui – e bem – era Fanny Abramovitch, que dirigia uma escola no Bom Retiro. Ela me deu uma orientação e comecei a dar aula para crianças de seis a dez anos, de pré-primário e primário. Fui inventando, vendo o que dava certo. Entrei nisso com muito empenho. Gerações e gerações de crianças que hoje são senhores foram meus alunos nessa idade. Comecei a ser boa professora.

92

Era assim que ganhava a base para poder viver, porque o teatro era incerto. Quando ganhava a mais, fazia caderneta de poupança. Aprendi a viver assim, com as poupanças, que me garantiam. E não recusava aula. Cheguei a ficar um pouco fanática, dedicando cada vez mais tempo a ensinar.

Dar aulas me permitiu grandes sacadas como atriz. Ao perceber o que dava certo com os alunos, fui tentando compreender por que funcionava. Muito do que aprendi para dar aula me serviu direto para compreender a arte de representar. Percebi a ligação entre a interpretação e sua base, que é o jogo, um jogo de papéis: você brinca que é outra pessoa. Tem absoluta consciência do jogo, sabe que aquilo

não é verdade. Você não é louco de achar que você é outra pessoa. Mas é uma capacidade de se envolver de tal forma que, enquanto está no jogo, você acredita completamente. Você está totalmente empenhado naquela verdade, embora saiba que aquilo não é inteiramente verdade. Essa é a base do jogo teatral.

A capacidade de brincar é fundamental para o ser humano e desenvolvê-la faz bem para todo mundo, independente de ser ou não ator. Envolver-se num jogo proporciona uma distância benéfica da vida cotidiana e ressalta os seus significados.

O brinquedo pressupõe a possibilidade do erro, a falha, a diminuição da tensão. Tem que ter aquele momento em que você se atira pelo próprio prazer da brincadeira. O envolvimento é que conta, não há certo e errado no jogo. E essa experiência que eu fazia os alunos viverem é, em si, libertadora. Você reconhece essa possibilidade em você. Comecei a perceber claramente quais condições eu precisaria ter no teatro – e que nem sempre existiam. Às vezes, ensaiar uma peça é tenso. É uma competição exacerbada, é um diretor que urra e que manipula a sua insegurança. Vivi situações assim: ambientes de ensaio onde você não podia errar, não podia absolutamente se distrair e relaxar. Tinha que acertar. Sempre

que essa situação se estabelecia, já estava completamente impedida qualquer possibilidade de brincadeira, de autenticidade e, portanto, de conseguir representar bem. Você tinha que se entregar, mas se entregar não é simples. Descobri tudo isso dando aula e estudando um livro que se chamava *Jogo Como Expressão de Liberdade*, de Gustav Balli.

94

Esse livro contava experiências com animais. Quando o animal está em situação de estresse por alguma necessidade de sobrevivência, ele entra num campo tenso. E ele seleciona no ambiente só um aspecto, aquele que vai satisfazer a sua carência. Por exemplo, um macaco com fome só vê a banana, só consegue enxergar a banana na frente dele. Então colocam uma grade entre ele e a banana. Ele está tão perto da banana e não consegue chegar até ela porque não lhe ocorre subir e saltar a grade. Acaba paralisado. E o autor da pesquisa estudava muito o momento da desistência, quando o macaco desiste porque conclui que não há solução. E aí, esse fracasso produzia um comportamento qualquer: deitar, rolar, dar uma volta. E às vezes, nessa desistência, ele via a banana de longe e percebia que aquela grade era escalável, ou que podia usar um pedaço de pau que encontrava no chão. Então ele reorganizava o ambiente e alcançava seu

objetivo. Mas isso não acontecia no momento em que ele estava querendo muito, e sim no momento em que se afastava, desistia.

Esse afastamento, percebi, era tudo o que precisava acontecer num ensaio para não deixar você entrar nesse campo tenso. Gustav Balli dizia outra coisa interessante: que a iluminação de campo, quando você está fixado num objetivo, é reta, é um túnel de luz que só ilumina aquele objetivo. Quando você não está fixado, existem várias possibilidades, o ambiente se enriquece e a iluminação é outra, mais abrangente. Essa compreensão me trouxe vários ensinamentos.

Na peça *Equus*, em 1973, senti de cara nos ensaios que estava num campo tenso total. Era um corredor e no fundo eu via o Celso, que começava a ser um diretor cultuadíssimo. E era uma peça que tinha grandes atores, como Paulo Autran e Ewerton de Castro, e fiquei muito constrangida nos primeiros ensaios. Senti que tudo de ruim estava acontecendo ali para mim, e que não estava conseguindo me safar. Celso me mandou fazer um exercício de ficar limpando um cavalo imaginário e eu, que tinha conseguido mostrar com a maior alegria, lá atrás, no exame da EAD, que estava ganhando um elefante, não conseguia de jeito nenhum me imaginar escovando um cavalo – que era uma realidade muito

próxima da minha infância. Fiquei desesperada naqueles ensaios. Lembro até hoje do suor frio cada vez que era chamada para fazer algum exercício. Era como se fosse uma prova oral de física do primeiro colegial.

Era torturante ensaiar *Equus*. Eu achava, claro, que aquilo só estava acontecendo comigo, não via ninguém ter nenhum problema. Só via gênios e sentia aquele desconforto. Só consegui fazer bem essa peça porque Paulo Autran me socorreu. Ele percebeu o que eu estava vivendo e começou a me



Equus, 1975: com Ewerton de Castro, Reinaldo Rezende, Aldo Bueno e Luis Carlos Parreira

ensaiar sozinha, antes do ensaio coletivo. Então, consegui me soltar. Lembro que, depois disso, consegui me sentir bem fazendo um exercício que Celso propôs ao grupo: todos os atores tinham que me entrevistar e eu respondia como se fosse o personagem. Quando isso aconteceu, percebi que já estava com o personagem. Foi a relação com Paulo que me tirou do túnel negro em que caí.

A questão de aparecer nua em cena era um agravante, mas não era a causa da minha tensão. Eu estava nervosa, claro – era a primeira vez que eu



Elenco de Equus: Petrin, Abrão Farc, Cristina Pereira, Ewerton, Amaury Alvarez, Reinaldo, Aldo e Valter Padegurschi

tirava a roupa em cena e eu já tinha dois filhos. Mas depois que a dificuldade passou, até gostei de tirar a roupa, foi bem divertido. Só fiquei decepcionada porque alimentava alguma fantasia de que poderiam impedir a cena de nu (porque como a nua era eu, achava aquilo muito forte). No dia em que veio o censor, ele nem comentou nada. Eu perguntei se o nu estava liberado sem problemas. E ele disse: *Que nu? Aquele nuzinho?* Eu fiquei muito decepcionada, com aquele *nuzinho*. Só me recompus desse trauma quando, um dia, na hora em que eu tirei a roupa, algum cafajeste gritou: *Aê, gostosa!* Mas isso pelo menos me deu uma sensação de que eu não era tão desprezível assim.

Foi em *Equus* que conheci Karin Rodrigues, que ficou minha amiga para sempre. Nessa época fiz trinta anos. Lembro do dia do meu aniversário. A Karin me disse: *Você está entrando na melhor idade, agora é que você vai ficar uma mulher mesmo, independente.* Gostei de ouvir isso. Tinha dois filhos, estava me formando em Psicologia, era atriz e fazia vários trabalhos. Era ótimo escutar que a melhor fase ainda ia começar.



Equus, 1975: *Em cena com Ewerton*



Em Constantina, com Tônia Carrero, em 1974

Capítulo VIII

Em Busca do Papel Principal

Eu continuava com aquele velho desejo de produzir. Na Europa, as companhias se armavam em torno do diretor; no Brasil, em torno dos atores, que faziam produções enormes e contratavam grandes elencos. Você ainda era chamada pelo Paulo Autran, pela Tônia Carrero. E era muito bom ter contrato e pagamento. Em compensação, corria o risco de ficar para o resto da vida fazendo segundos papéis, porque ia trabalhar sempre na companhia do ator principal.

Depois que a Nina nasceu, trabalhei em *Coriolano*, com Paulo Autran, dirigido pelo Celso. Em seguida, novamente com Paulo, viajei bastante com *Equus* e fiquei quase um ano em cartaz em *Constantina*, com Tônia. O salário era bom, e trabalhava-se de terça a domingo. Lembro, em *Equus*, da discussão quando Paulo Autran anunciou que não ia fazer a peça às terças, porque tinha comprado um hotel em Parati e precisava ter dois dias de folga. Foi uma ousadia que o elenco adorou.

Eu queria uma peça para montar. No fundo, sempre me atraíram mais as peças brasileiras. Achava babaca viajar para comprar peças estran-



Em Coriolano, em 1974

geiras de sucesso e comecei a procurar por aqui mesmo. Consultei o Sábato Magaldi, que já era meu velho amigo, e era jurado de vários concursos de dramaturgia. E Sábato me falou de uma jornalista da Editora Abril que escrevia muito bem. Ele me deu o telefone da Maria Adelaide Amaral, eu liguei e ela deixou para mim o texto de *Bodas de Papel*.

Li e me apaixonei na primeira cena. Em *Constantina* eu estava sentindo que tinha um pé na comédia e que gostaria de explorar mais isso. Abro a peça, e a primeira cena é da Tetê

com o Turcão. Ele reclama porque ela comprou azeitonas pequenas. Diz que ela sempre foi pobre, só ficou rica quando casou com ele; por isso, não está acostumada a comprar azeitonas grandes. Ele é bruto, grita. E ela canta Roberto Carlos, toda animada; se sentia uma cantora quando tocava violão: *Se você pensa que vai fazer de mim o que faz com todo mundo que te ama...* E nesse momento ele a interrompe e, com um berro, manda calar a boca. Adorei a peça. Nas primeiras falas decidi que queria fazê-la.



Em Bodas de Papel, em 1978, com Jonas Mello, Jandira Martini e Luis Carlos de Moraes

Dei o texto para o Cecyl Thiré, que nos dirigia em *Constantina* e ele se apaixonou também. Ficamos tentando armar a produção, até que o Murilo Amaral, então marido da Adelaide conseguiu o dinheiro na empresa em que trabalhava. Montamos a peça e estreamos no Teatro Aliança Francesa. Foi um sucesso.

O espetáculo, dirigido pelo Cecyl, era primoroso e tinha um elenco fantástico. As mulheres eram Ileana Kwasinski, Jandira Martini e eu – depois, a Jandira foi substituída pela Irene Ravache. Os homens eram Lourival Paris, Luis Carlos Parreiras, Luiz Carlos de Moraes e Jonas Mello (que fazia o Turcão, meu marido). O elenco funcionava e o espetáculo era forte, engraçado e direto. O texto da Adelaide era um brilho – ela ganhou todos os prêmios –, mas a montagem também foi determinante para o sucesso. O cenário do Flávio Phebo era bonito, elegante. A direção do Cecyl conseguiu harmonizar tudo.

Começou aí minha relação profunda com a Adelaide, que só cresceu ao longo dos anos. Ficamos grandes amigas e voltamos a trabalhar juntas muitas vezes, sempre com muito sucesso. Adelaide é uma pessoa cheia de fé e isso lhe dá uma segurança extraordinária. Essa fé ela empresta com grande generosidade aos amigos. Quando dá um toque, ela o faz com muita



Com Jonas Mello, em Bodas de Papel, como Turcão e Tetê



Com Ileana Kwasinski e Luiz Carlos Parreiras em Bodas de Papel

força. Ela me ofereceu diversas vezes seu abraço carinhoso. Além disso, por uma série de coincidências, foi ela quem me indicou todos os apartamentos em que morei desde que a conheci. Até este em que vivo hoje. Uma vez uma amiga me perguntou: *Escuta, essa Adelaide é uma autora teatral ou a sua corretora de imóveis?*

Nessa época também fiquei muito amiga da Ileana Kwasinski. Nós nos conhecíamos desde que cheguei da Europa. Ela era casada com Cláudio Correia e Castro, tinha um filhinho pequeno e era uma mulher elegante, fora do comum. Era



Em Bodas de Papel, quase produtora

alta, esguia, com voz marcante e a pele linda e bronzeada; uma mulher exuberante. Ela ia ver os espetáculos que fiz lá no São Pedro e eu era professora do Guilherme, filho dela. Mas, a partir de *Bodas de Papel*, ficamos amigas íntimas. Ela dormia na minha casa, era esse tipo de amiga. Viajávamos juntas, ela ia sempre para Ilha Bela. Nunca mais nos largamos. Algumas amizades que você faz em teatro vão muito além de uma peça. A Ileana foi uma luz na minha vida e é até hoje.

108 Fizemos esse espetáculo com grande alegria. Eu estava vivendo um momento difícil – porque foi durante os ensaios que me separei e saí de casa com meus filhos –, mas graças à peça guardo boas lembranças dessa época. Marcou minha vida de atriz. Não foi ainda o início da minha carreira de produtora: não consegui o dinheiro para produzi-la, mas me senti a pessoa-chave, a que levantou a produção e fiquei orgulhosa disso.

Quando a carreira de *Bodas de Papel* chegou ao fim, vi-me diante de grandes questões práticas: como tocar a vida sozinha com as crianças pequenas? Àquela altura, a TV Globo já estava consolidada. Muitas amigas minhas estavam indo para o Rio fazer novelas. Não via a menor possibilidade de ir. Agora eu pagava as contas sozinha. E além de estar me saindo bem no teatro em São Paulo, dava as aulas, que me seguravam quando não

estava em cena. Isso me ligou mais a São Paulo e me fez recusar as poucas oportunidades que tive de fazer televisão naquela época.

A recusa me dava tristeza. Mas eu tinha medo de televisão, por causa da experiência na Tupi. Achava complicado esse meio, não me sentia entre amigos. O teatro sempre foi generoso comigo, mais até do que eu achava que merecia. Não podia abandoná-lo.

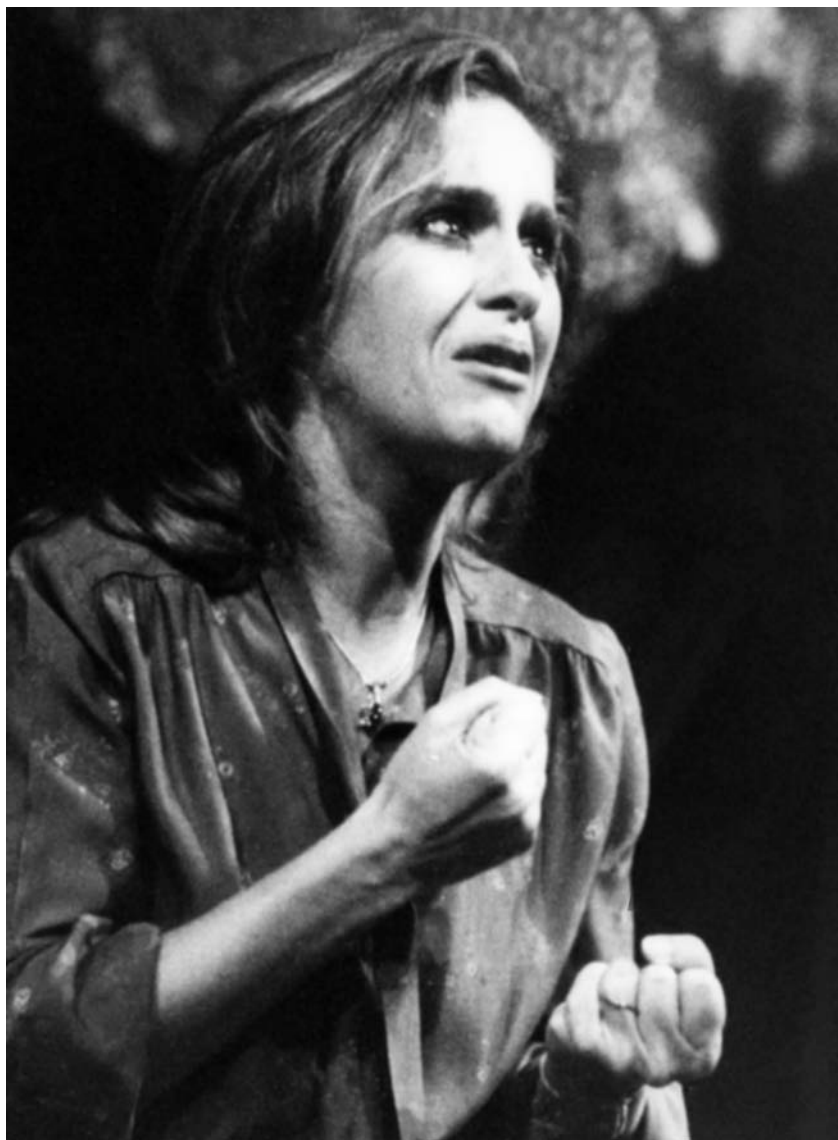
Depois de *Bodas de Papel*, já estava morando com meus filhos em Perdizes e o Celso me chamou para fazer *A Patética*, uma peça lindíssima, que ficara proibida durante anos. Contava a morte de Wladimir Herzog e se passava dentro de um circo. Foi escrita pelo João Ribeiro Chaves Neto, que já morreu e que era irmão de Clarice, viúva de Herzog. Em 1976, eu tinha trabalhado numa peça dele, dirigida pelo Sérgio Mamber-ti, *Concerto Número 1 para Piano e Orquestra*, substituindo a Regina Duarte. Tratava de uma mãe que recebe o filho morto pela repressão.

Era um sonho antigo do Celso montar esse espetáculo. Eu fazia uma trapezista e, na hora do drama no circo, representava a história da Clarice Herzog. Ewerton de Castro fazia Herzog e o palhaço; Lílian Lemmertz fazia a vidente do circo e a mãe do Herzog; Antônio Petrin fazia o pai e o

levantador de pesos; e Vicente Tuttoilmondo era o mágico e o irmão da Clarice, no caso, o próprio autor. O cenário era do Flávio Império.

A peça fez uma temporada maravilhosa, mas teve pouquíssimo público, em relação à nossa expectativa, à notoriedade do texto e à beleza do espetáculo. Algumas pessoas que assistiram nos ajudaram a entender que, àquela altura, quem tinha sofrido com a morte do Herzog não queria mais esse assunto doloroso. E quem não se abalou na época não iria se interessar nunca. Clarice foi assistir e fiquei tocada com a presença dela lá, mas ela não gostou da minha atuação: *Eu não me comportei como você* – ela me disse –, *se tivesse me comportado assim, eu não teria tido força para fazer o que fiz*. Mais tarde conversamos sobre isso. Ela achou que, sendo parte daquela história, não podia avaliar objetivamente a interpretação.

Lembro que foi emocionante trabalhar nesse espetáculo. As pessoas que viveram tudo aquilo estavam na platéia, e a gente sentia uma emoção permanente, que era mais que teatral. Era do momento social. Aquela história sombria que começara para nós lá no Teatro São Pedro ainda não tinha acabado. E já era 1979. As críticas foram maravilhosas, especialmente a do Yan Michalski, no Rio. Mas o espetáculo se encerrou deficitário.



A Patética, em 1980: emoção revivida

Um dos capítulos importantes da *Patética*, para mim, foi o encontro com Lílian Lemmert. Só a conhecia de vê-la no palco. Ela era muito bonita, ótima atriz, eu sentia fascínio por ela. Quem ia fazer o papel era Lélia Abramo, mas ela não estava bem de saúde: começou a ensaiar e teve que parar. Sugeri a Lílian veementemente. Ela falava de um jeito bem gaúcho, era muito branca e grande, chegou com um vestido decotado, frente única, e disse: *Já soube, guria, que tu disseste que querias que fosse eu. Por que tu querias tanto?* Era dessas mulheres que entram assim, pisando firme. Ela falava: *Eu sou um cavalo de forte!* Ela estava com 40 e poucos anos e eu a achava uma senhora.

112

Durante os ensaios, pude acompanhar seu processo de trabalho, que era lindo, porque quase invisível, tamanha a facilidade e a alegria com que ela criava. Uma vez, numa cena em que o personagem dela está pedindo para o filho não ir prestar depoimento no Dops – uma cena emocionante –, de repente, ela diz: *Descobri! É aqui que vai sair a emoção!* Falou como se estivesse sentindo algo claro, preciso. Fazia com tanta emoção e tão contida! Era bonita a medida da emoção da Lílian. Eu ficava observando todos os dias querendo captar aquela sensibilidade, seguir aquele caminho.

Lílian e eu ficamos muito amigas. Ficou também amiga da minha mãe, que a adorava. Naquela

época a gente tinha um sítio em Sarapuí e as duas tomavam cachaça ao lado do fogão de lenha. Passávamos fins de semana juntas, rindo muito. Ela era mal-humorada às vezes. Ficava brava e dava palpite no jeito como eu educava meus filhos. Eu ficava chocada, porque ela falava coisas fortes: *Você está errada de fazer isso!, Não vai dar certo.* Apesar disso, a gente nunca se esbarrou e fomos amigas mesmo.



No sítio dos pais, em Sarapui

Nessa época eu era obrigada a dar aula em diversos lugares. Estava sozinha com as crianças e comecei a ter problemas com empregadas. Então carregava o Gabriel e a Nina muitas noites para o teatro. Aliás, para eles não ficarem sozinhos e tristes, às vezes, carregava também o Dani e o Dé, Daniel e André Brandão, meus sobrinhos, filhos da Bia, minha irmã. Ou seja, levava quatro crianças para o teatro. Quando a *Patética* estava no Teatro João Caetano, lembro de a Lílian falar para mim: *Traga todos, mas o Dé não. Ele fala muito!* As crianças ficavam na coxia e adoravam aquelas roupas todas. O Gabriel me fez encomendar para ele uma roupa igual à do Ewerton, que era uma calça de palhaço com um bambolê na cintura. Aliás, na *Patética* também trabalhava um anão, que entrava fazendo acrobacias e vestia uma roupa deslumbrante, que o Flávio fez e que está comigo até hoje. Era um fascínio para as crianças.

114

Eles eram muito pequenos e todo mundo era paciente com eles, entendia a situação e as minhas dificuldades. Enquanto eu representava, dava para vê-los sentadinhos na coxia. E o Dé, realmente, se mexia muito, falava sem parar. A Lílian tinha medo que o Dé, um dia, sei lá, entrasse em cena. Às vezes eles dormiam e eu descia depois as escadas do teatro com eles no colo para

colocá-los no carro. O meu maior problema era este: eles eram muito pesados.

Uma das lembranças mais fortes da *Patética* foi a minha relação com o Flávio Império. Minha história com o Flávio começara anos antes, quando eu o via passar na escadaria da EAD. Vi os cenários dele no Oficina, ouvia falar da sua importância e gostava muito dele – gostava daquele jeitão meio quieto, meio arisco. O Flávio foi virando uma presença ao longo da minha vida; em alguns momentos próximo, em outros mais distante. Foi uma pessoa que me acompanhou e a quem eu acompanhei.

Quando o Flávio fazia o figurino ele te ajudava muito a encontrar o personagem. Ele conversava, propunha, trazia elementos, inventava junto com você. Cada prova de figurino era um laboratório para o ator. Ele fazia manualmente os acessórios, a gente ajudava a cortar, a experimentar. E era muito rico tudo o que ele falava aquecia a nossa criatividade. Brincamos de pesquisar maquiagens: cortávamos bolas de papel *contact* cor-de-rosa para grudar no rosto da trapezista. A Clara era um personagem bem naturalista, usava um vestido marrom, meu mesmo, do qual ele gostou, ao me ver com ele num ensaio. Com as bolinhas de papel *contact* eu podia me transformar depressa em trapezista.

O cenário e figurino da *Patética* foram uma grande curtição. Grande parte da peça se passava num circo, o que deu margem ao Flávio para invenções deslumbrantes. Foi um dos cenários mais lindos que já vi. Fez aquele tipo de cortina que ele adorava – inteirinha de *patchwork* –, maravilhosa. Criou vários objetos de cena: para mim, inventou um cavalinho branco, que doei para a Unicamp (espero que ainda esteja lá). Eu vestia esse cavalinho, entrava nele com um maiô totalmente coberto de paetês. Fomos juntos à Rua 25 de Março para procurar esse maiô, brincando de ir atrás do sonho da trapezista. Eu dançava dentro daquele cavalinho branco repleto de flores!

Capítulo IX

Adeus, Consultório

Já que tinha me formado em Psicologia – não entendo como é que alguém agüenta ir a Guarulhos quase todo dia durante cinco anos – , achei que estava na hora de me encaminhar para essa profissão, para poder manter os meus filhos sem tantos sobressaltos. Esperava ganhar mais do que ganhava dando milhões de aulas. Ensinava, entre outros lugares, no Instituto Sae-des Sapientiae, no curso de psicodrama para terapeutas. Dava um curso de jogos dramáticos. Era uma delícia ensinar lá. Trabalhei também com Laércio Almeida Lopes, fazendo grupos de jogos dramáticos no consultório dele. E comecei a sentir que estava bem por dentro do ambiente, sobretudo o de psicodrama. Poderia arrumar alguém para me supervisionar e me lançar como terapeuta. Aluguei uma sala na Rua Alves Guimarães, em Pinheiros e comecei a falar para todo mundo que eu ia virar terapeuta. Em vez de trabalhar em meia dúzia de escolas, se tivesse um consultório perto de casa poderia ter uma vida mais estável. Quem sabe, fazer um teatrinho a noite. E até isso eu estava pondo entre parênteses.

Nessas alturas telefona um rapaz para marcar hora para fazer terapia. Marcamos uma sessão. No dia seguinte, telefona alguém da TV Bandeirantes me convidando para um papel numa novela. O Walter Avancini, que dirigia a emissora, queria que eu fosse a uma reunião na mesma hora reservada para o meu primeiro paciente. Já achei uma coisa curiosa. E tive o bom senso de desconfiar que aquilo não ia dar certo. Considerei a primeira hipótese, que era telefonar para o paciente e desmarcar, mas fiquei impressionada em ter cogitado imediatamente de me desfazer do paciente – e jamais de desmarcar a Bandeirantes.

118

Por diversas razões, todas as tentativas que fiz de me aproximar da televisão em São Paulo, até ali, não haviam ido adiante. Depois daqueles episódios melancólicos, logo que voltei da Europa, fui convidada novamente pela TV Tupi. Fiz uma ponta numa novela dirigida pelo Abujamra, que se chamava *A Gordinha*, com a Nicette Bruno. Tive uma experiência boa na TV Cultura em tele-teatros dirigidos por Antunes Filho, Abujamra e Adhemar Guerra. A TV Cultura fazia programas muito bons. Fiz também algumas séries lá: *O Vento do Mar Aberto* e *O Coronel e o Lobisomem*.

Bem mais tarde, fiz um programa que Celso Nunes e Antônio Abujamra dirigiram. Chamava-se *O Grupo*. Era supervisionado pelo psicoterapeuta

Paulo Gaudêncio e mostrava um grupo de pessoas, personagens, em terapia.

Nesse momento, a terapia – os mais variados tipos – estava no auge. José Ângelo Gaiarsa, Paulo Gaudêncio, Eduardo Mascarenhas eram figuras que saíam com frequência nos jornais. O assunto despertava uma curiosidade muito grande. Foi uma grande sacada do Avancini esse programa. E foi bem elaborado. Criamos personagens e íamos ao consultório do Gaudêncio no Pacaembu. Ele fazia uma sessão de terapia com os personagens. Eu era a Cléo, professora de sociologia. Era uma delícia, você criava o seu personagem, escolhia os problemas dele que você queria tratar, e isso era registrado e transformado em texto por um autor. Depois gravávamos esse texto no estúdio.

119

Acho que durou alguns meses. E a coisa foi num crescendo maravilhoso, até que, na estréia, a Tupi mudou o programa de horário. E cada dia era numa hora diferente, então ficou inviável. Mais tarde me convidaram para fazer uma novela de cangaceiros, protagonizada pela Eva Wilma. Eu fazia um papel ótimo, uma cangaceira, cheguei até a gravar. Contracenava com Regina Dourado – íamos ser duas amigas. Prometia ser um sucesso. Então a Tupi fechou. E como a televisão a partir daí se concentrou cada vez mais no Rio,

eu já tinha tirado da cabeça essa possibilidade, quando a Bandeirantes me ligou.

Hesitei por algumas horas, embatuei. E disse sim à Bandeirantes. Fui à reunião e recebi um convite para fazer *Meu Pé de Laranja Lima*, novela que já tinha feito sucesso na Tupi. Era um papel ótimo que a Nicette Bruno já havia interpretado na Tupi, a professora Cecília. Fiquei louca de vontade de fazer. Não havia mais a menor dúvida de que não queria mesmo ser psicoterapeuta. Foi uma situação ultra esclarecedora. Para coroar tudo, ainda recebi uma ótima proposta de salário da Bandeirantes. E fui fazer *Meu Pé de Laranja Lima*.

120

Uma amiga na época comentou que, quando eu falava do meu trabalho de atriz, era como se estivesse falando de um grande amor e, quando falava do meu trabalho de terapeuta, soava como alguém que fala das suas obrigações. Acho que era isso mesmo: poderia ser uma boa terapeuta se me dedicasse, mas teria que estudar, ir a congressos, investir tudo nisso.

A gente gravava em São Lourenço da Serra. Claro que eu carregava o Gabriel e a Nina para muitas gravações na minha Variant vermelha, e eles apareciam na novela, no meio de um monte de crianças figurantes.

Um dia estávamos gravando numa igreja, numa praça cheia de crianças, e o diretor começou a reclamar do barulho. O Gabriel e a Nina estavam lá, brincando de pique ou de sei lá o quê. Era uma festa. O diretor reclamou. Cada vez que ele começava a gravar, ouviam-se os berros das crianças e eu escutava a voz dos meus filhos. O diretor começou a ficar histérico. Chamei um ator, o Dante Ruy, que estava gravando atrás de mim, e que não estava em quadro, e pedi: *Dante, por favor, vá lá fora e peça para os meus filhos calarem a boca!* Ele saiu e ninguém gritou mais.

Quando acabou a gravação, fui falar com eles. E a Nina, de olho arregalado contou: *É, mãe, o Seu Caetano (nome do personagem do Dante Ruy) saiu da igreja e falou que ia quebrar todos os nossos dentes. Se a gente desse um pio, ele quebrava os nossos dentes!* Havia também o Dionísio Azevedo, que fazia um português. Foi muito divertido, a gente passava o dia inteiro em São Lourenço e meus filhos adoravam, levavam uma vida divertida, bem fora do comum para eles.

Nesse momento comecei a viver uma aproximação com a seita Rajneesh, que durou um tempão e me trouxe grandes benefícios. Por anos a fio, só me vesti de vermelho e usava um colar no pescoço. Estava recém-separada e encontrei,

num restaurante naturalista da moda, um velho amigo que estava de roupa vermelha e colar. Ele me contou que era de uma seita e me convidou para ir lá um dia. Explicou que era para dançar, e dançar eu achava divertido. Sempre fui muito crítica em relação a seitas e religiões em geral; sempre tive mais facilidade de aceitar superstições. Se me mandassem jogar pipoca no cemitério, eu jogava sem hesitar, mas levar a sério religião eu não conseguia.

Mesmo assim resolvi ir, porque queria conhecer as tais danças. Eram diversas meditações. A que escolhi era a meditação Nataraj. Eles pediam para você ir de roupa vermelha, porque, para eles, o vermelho era uma cor que fazia bem, que vibrava de uma forma boa e te colocava para cima. Fui de vestido vermelho. A meditação era entrar numa sala, que ficava na penumbra e com música. Você ouvia a música, ficava na sua e dançava durante uma hora.

Aquele exercício era tudo que eu precisava. Porque recuperei a experiência vivida com o Amir: entrar num lugar e ficar dançando para mim mesma. As pessoas estavam ali, cada uma na sua. Algumas até com os olhos semicerrados. A música não me deixava entrar em nenhuma coreografia por muito tempo, mudava, era dinâmica. Então, só restava o contato comigo mesma. E foi bom

sentir o calor daquela dança. A música era forte e havia momentos em que aquele grupo inteiro junto transmitia uma sensação poderosa. Porque a música fazia você se empolgar, e quando aquilo terminava, você ficava deitada durante 15 minutos, introspectiva. Viver essa experiência era um conforto e resultava numa sensação preciosa, da qual eu necessitava. Comecei a ter vontade de ir lá para viver aquele bem-estar.

Ao voltar em outro dia para fazer meditação, notei um cartaz na parede: *Vida não é um problema para ser resolvido. É um mistério para ser vivido.* Essa frase calou fundo: *Olha, estou vivendo mais para o problema do que para o mistério*, pensei. A dança me colocava mais para o mistério do que para o problema. Ficar uma hora dançando era um parênteses não-utilitário na minha vida.

Voltava sempre que podia. Comecei também a ficar curiosa por outras meditações, e isso foi me trazendo alegria, porque vi que estava num caminho interior que não tinha nada a ver com igreja ou com religião. Era mais ligado à psicologia. Era um contato comigo mesma, só que de forma ativa e não organizada, não sistematizada. Não precisava ter terapeuta e hora marcada. Podia ir lá todos os dias se quisesse, porque havia meditações de manhã, à tarde e à noite, e campos de meditação para o final de semana. Durante dois

dias você fazia várias, e alcançava uns estados de consciência diferentes do normal.

Tudo isso começou a me fazer muito bem, com uma rapidez que nenhuma terapia havia me oferecido, porque era intensivo e ativo. Fiquei empolgada! O caminho natural para viver essas emoções era entrar para a seita, o que me incomodava muito. Eu tinha as maiores restrições quanto a isso. Um cunho religioso era tudo o que eu não queria para mim, achava babaca. Usar roupa vermelha e um colar era a exigência deles. Uma roupa vermelha e um colar para ficar em casa, tudo bem – difícil era sair na rua e explicar às pessoas que eu pertencia a uma seita.

124

Eu me senti ridícula de entrar para uma religião, mas comecei a ler o Rajneesh e a me envolver completamente. Fiquei então com um desafio: Por que não enfrentar as pessoas, colocar uma roupa e um colar, sem ter explicação? Por que não falar: *Eu não sei, só sei que quero viver isso para saber como é!* Comecei a me tocar que eu tinha medo da opinião dos outros. O pior de tudo para mim era ter que botar roupa vermelha e um colar, ir ao Saedes, por exemplo, e meus alunos perguntarem o que era aquilo. Comecei a achar que, mesmo não querendo nada com religião, já que estava com este desafio pela frente, teria que enfrentá-lo. Por que não?

Fiquei encucada com esse *por que não?* Muita gente ia me achar irracional, ridícula, e me perguntei por que razão deveria ter medo disso. E entrei nessa. Comecei a ganhar uma soltura com as meditações, que me fez querer brincar de qualquer coisa, até de pertencer a uma seita e me expor nesse nível. E resolvi: entrei para a seita, ganhei o colar. O Rajneesh não morava mais na Índia, morava no Oregon, nos Estados Unidos. Fui passar um tempo lá e conhecê-lo pessoalmente. Passei um longo período fazendo essas meditações. Conheci o Dráuzio nessa época e lembro que, quando a gente foi para a Europa, procurei alguns centros na Alemanha. Dráuzio foi comigo a um restaurante Rajneesh na Alemanha. Entrei nessa pra valer.

125

Na verdade, ao contrário do que eu temia, ninguém riu de mim. Senti no Saedes que houve alguma reação entre as pessoas do psicodrama. De qualquer forma, foi muito bom ter enfrentado esses julgamentos. Entre outras ousadias, fui receber o prêmio Molière no Municipal vestida de vermelho com o colar do Rajneesh. Não havia razão para numa solenidade, não estar do jeito que eu era.

Fiquei com vontade de passar um ano na Índia. Cheguei a falar com meus filhos sobre essa possibilidade. Aquilo que não topei fazer anos antes,

com Zé Celso, agora que meus filhos já estavam maiores, achei que podia fazer: morar com eles numa comunidade. Nunca me esqueço que estava conversando com a Nina a respeito disso, tentando convencê-la de como seria encantador levar uma vida assim, e ela protestou: *Mas vou ter que usar vermelho?! Eu gosto tanto de azul!* Lembro que guardei esse final: não posso ir porque minha filha gosta muito de azul. Ela falou de um jeito tão verdadeiro que senti que não seria fácil carregar meus filhos para a Índia.

Capítulo X

Ô, Abre Alas

A década de 80 marcou um período de transformações pessoais importantes. Grandes transformações. Conheci o Dráuzio e comecei a viver uma relação muito saudável, que só me trouxe alegrias, que me deu *upgrades* em todos os níveis da vida. No campo profissional, ascendi a uma posição de protagonista. E ascendi a convite de outros artistas. Nada representou melhor esse movimento do que a peça *Chiquinha Gonzaga*. Até hoje, quando passo pela Avenida Paulista pelo edifício do Sesi, meu coração aquece. Tenho um grande carinho por esse personagem, por esse espetáculo, pelo Teatro do Sesi, pelo Osmar Rodrigues Cruz, pela Nise Silva, pelo texto da Adelaide, pelo Regional do Evandro, conjunto musical que tocava no espetáculo, e pelo Flávio Império. Tive consciência da importância e do prazer desse trabalho o tempo todo, desde a hora em que fui convidada.

127

Eu estava em cartaz numa comédia, no Teatro Itália, dirigida pelo Zé Renato, com John Herbert e Othon Bastos. Entrei para substituir a Cléo Ventura e ensaiei a substituição em dez dias. Éramos só os três em cena, numa comediona. Lembro

que fui com tudo, deitei e rolei com o prazer que é fazer uma comédia. Parece que você segura as pessoas com a mão e, com o tempo, você as faz rirem mais e mais. Achei até um tom chanchadinho. Duas semanas depois da estréia, fui procurada pelo meu amigo Luiz Carlos Parreiras, que era do elenco do Teatro do Sesi. O Sesi ia montar *Chiquinha Gonzaga* e estavam pensando em mim para o papel principal.

128 Osmar Rodrigues Cruz, que era o diretor, perguntou se eu sabia tocar piano, e o Parreiras garantiu: *A Regina toca!* Ele jurou que eu tinha estudado piano, como todas as meninas da época, quando pequenas. Na verdade, eu tocava pouquíssimo, mas o Parreiras garantiu ao Osmar que eu era capaz. Passei uns dias nervosa, esperando a ligação do Osmar. Eu mal tocava, mas queria muito fazer esse personagem. E finalmente eles me chamaram.

Flávio Império, que ia fazer o cenário, havia me indicado e Osmar, que tinha me visto em *A Longa Noite de Cristal*, no Teatro São Pedro, gostava do meu trabalho. Mas ele realmente queria que eu tocasse piano. Falei: *Olha, Osmar, estudei bastante (exagerei), mas preciso retomar.* Na verdade, minhas habilidades no piano jamais seriam suficientes para aquilo, mas fiquei tão empolgada com a idéia de fazer Chiquinha

Gonzaga, que prometi a mim mesma que daria um jeito. Nessa época já trabalhava na Unicamp e conhecia o pianista e compositor Almeida Prado. Perguntei a ele se achava possível alguém aprender, em três meses, a tocar uma música de Chiquinha Gonzaga, porque eu precisaria tocar algumas composições dela na peça – o *Corta Jaca*, por exemplo. Ele me respondeu que não, que era um ritmo muito rápido, que exigia uma execução muito ágil. *Você não vai ter tecnicamente essa possibilidade, é uma questão muscular.*

Acho que ele estava coberto de razão, mas não me conformei. Fui atrás de uma professora de piano, Marina Brandão, concertista e pianista popular. Perguntei a ela o que achava. Ela disse: *Você quer muito, não é? Então vai dar certo sim!* Foi bom ela ter falado aquilo, porque nem era tão importante para o espetáculo eu tocar piano. Só naquele momento é que parecia uma prioridade. E quando ela demonstrou segurança, fiquei completamente convencida de que ia conseguir. Aceitei o convite.

Estudava com a Marina Brandão várias vezes por semana. Praticava duas vezes por dia na casa da minha tia, no Pacaembu e, antes de começar os ensaios, já estava com os músculos todos doloridos de tanto tocar. Difícil, também, foi contar ao Zé Renato que eu ia sair da peça. Já tinha



Na época de Chiquinha Gonzaga: mil e uma atividades

sido uma correria me ensaiar para substituir a Cléo e eles teriam todo esse trabalho de novo. Ele ficou bem bravo comigo, e lembro do John Herbert me defendendo, dizendo a ele que se tratava de uma oportunidade irrecusável.

Nessa época ainda andava de vermelho e usava o colar do Rajneesh. Na primeira reunião de elenco, o Flávio foi mostrar o figurino: era todo em tons de vermelho. Ele não sabia nada sobre a cor do meu guarda-roupa. Achei engraçado: a Chiquinha Gonzaga ia ser Rajneesh. Que coincidência feliz!

Desde os ensaios, sabia que era um privilégio representar aquele personagem. Queria fazer muito bem e me dediquei completamente. Chiquinha estreou, ficou em cartaz três anos. Durante esse período ganhei o Prêmio Molière, o Prêmio Governador do Estado, o prêmio dos críticos. A gente tende a se acostumar com as coisas boas. O teatro, de mais ou menos 800 lugares, gratuito, lotava todos os dias. Fazer durante três anos uma protagonista para uma casa lotada é um grande exercício, é uma pós-graduação em todas as questões referentes ao teatro. O convívio com um elenco de 49 atores, com todos aqueles personagens em cena e com aquele público tão participante exigia muita concentração.



*Flávio Império nos ensaios de Chiquinha Gonzaga:
lições inesquecíveis*



Em cena como Chiquinha: afeto da platéia

Às vezes você ouvia as pessoas falando na platéia. Eram reações ruidosas, mas relativas ao espetáculo, por isso, não me atrapalhavam. Só me lembro de uma grosseria. Na hora que a Chiquinha falava *Eu estou grávida* – ela era adolescente, e o pai a expulsou de casa –, umas pessoas na platéia ficaram rindo como se estar grávida fosse uma piada. Senti aquilo como uma agressão enorme, mas consegui me controlar. Consegui continuar, pensando o seguinte: quero fazer essas pessoas se emocionarem. Porque, se isso acontecer, elas vão se transformar um pouco. É aquilo que o Plínio Marcos dizia: *Por mais*

endurecidos que estejam os corações e as sensibilidades, se o ator conseguir tocar o espectador, ele estará tocado para outras coisas também.

A cena final de *Chiquinha* era deslumbrante. Caíam flores de papel brancas, vermelhas, rosas e roxas de todos os lados, flores que o Flávio tinha feito manualmente. Reproduzia a chegada do bloco da Chiquinha, o Rosa de Ouro. Era como se fosse um desfile na avenida, o vestido dela fazia o carro alegórico. Eu subia a escada, me encaixava no vestido e o enorme carro avançava pela platéia. Então cantávamos: *Ô abre-alas, que eu quero passar...*

134 E todo mundo cantava junto. Eu via bem de perto as pessoas, que me olhavam com amor e me jogavam beijos. Era a Chiquinha, o Brasil, a música brasileira, o carnaval. Eu sentia toda essa força que a cena transmitia. E em nome da Chiquinha eu recebia aquele enorme carinho. Muitas vezes, olhando da coxia, esperando para entrar em alguma cena, eu me dava conta da beleza visual do espetáculo. De vez em quando, em relação a certas experiências do passado, a gente lamenta: *Eu poderia... Eu deveria...* Não foi o que aconteceu comigo ali. Eu aproveitei muito, vivi intensamente esse espetáculo e agradei todos os dias aquela oportunidade enquanto estive lá.



No gran finale de Chiquinha Gonzaga, com o Regional do Evandro

Era um texto enorme – aliás, foi cortadíssimo para o espetáculo não ultrapassar 2 horas e pouco. A gente fazia a peça de quarta a domingo, duas sessões aos sábados e duas aos domingos. Que saúde eu tinha! Era impressionante. Tinha que tocar violão, cantar e ainda subir e descer uma escadaria enorme.

Mergulhei no universo do Rio de Janeiro da virada do século XX e li tudo sobre Chiquinha Gonzaga. Edinha Diniz, autora da biografia que deu origem ao texto da Adelaide, fez um passeio comigo por todos os lugares onde Chi-

quinha viveu. Uma das casas onde ela morou, a última, é ao lado do Teatro Carlos Gomes. Agora, quando passo por ali, lembro dela. *Chiquinha* me proporcionou uma relação mais intensa com o Rio. Desde a infância eu gostava do Rio. Uma de minhas tias morava na Avenida Atlântica, de frente para o mar e eu passei férias inesquecíveis naquele apartamento. *Chiquinha* me aprofundou na relação com a cidade.

136

Me dei bem com o Osmar Rodrigues Cruz, que é uma pessoa muito carinhosa. Tínhamos grande afeto um pelo outro. Encontrei, além do elenco, o Conjunto Regional do Evandro, que era composto de grandes músicos, como Silvio Modesto e Luizinho Sete Cordas. Eles tocavam ao vivo na peça. Foi bom conviver com eles. O Luizinho deu aulas de violão para mim e para o Gabriel.

E pude de novo me enriquecer do contato com o Flávio Império. Ele participou intensamente dos ensaios. Naquele período ele estava especialmente sábio. Falava muito com o elenco e eu sinto não ter escrito tudo o que ele dizia. Suas idéias sobre teatro nos engrandeciam, ampliavam a profissão. Ele falava sobre a luta que deveríamos empreender contra a ferrugem que poderia tomar conta do nosso corpo e da nossa mente se não nos exercitássemos sempre.

De novo tive a felicidade de viver com ele a famosa sessão da prova do figurino e a Chiquinha tinha muitos figurinos. Trouxe de casa chapéus da minha avó. Ele ia cortando as roupas junto com a costureira, Dona Alice. Ele gostava de usar tecido de pára-queadas. Ficávamos horas vestindo as roupas e falando do personagem. Para uma cena em que Chiquinha rompia com a família e, sozinha, enfrentava a sociedade, ele me fez um casaco pesado, de propósito, para me obrigar a sentir o peso que tinha que viver. Conversamos muito sobre a velha encantadora que a Chiquinha se tornou, que fazia discursos inflamados, e fundou a Sbat. Ele me ajudou a criar essa velha e acho que eram as cenas que eu fazia melhor. O figurino da Chiquinha velha acabou sendo um vestido estampado que Dona Alice estava usando durante essa sessão de prova. Ele resolveu isso na hora. Dona Alice teve que trocar de roupa e nos ceder o seu vestido. Meu pai, que já morreu, gostou muito da Chiquinha velha e me disse: *Não vou ver você com a idade dela, mas por essas cenas já tive uma idéia de como será.*

137

Pouco antes da temporada da peça fui convidada para dar aula na Unicamp. Celso Nunes estava dirigindo o Instituto de Artes Cênicas da Universidade, que estava para ser aberto, e fui contra-

tada, juntamente com o grupo Pessoal do Vitor, que reunia Paulo Betti, Eliane Giardini, Marcília Rosário, Márcio Tadeu, Reinaldo Santiago, Waterloo Gregório, Adilson Barros, Avelino Bezerra e Anton Chaves. Então, além de fazer Chiquinha, eu ia duas vezes por semana a Campinas. E, no meio de tudo isso, fui convidada para fazer um seriado da Regina Duarte chamado *Joana*, que também aceitei e que era ótimo.

138

Hoje, se pudesse voltar atrás, teria ficado só com Chiquinha. Era um espetáculo que exigia tanto de mim. Lembro que às vezes estava cansadíssima. Mas, afinal de contas, era o primeiro momento em que estava tendo várias oportunidades dentro da minha profissão. Como se não bastasse, um amigo nosso fazia uns brincos maravilhosos, e eu levava para o teatro para vender. Um dia o Osmar viu e brincou comigo: *Por que é que você não vende Avon também, Regina?* Eu tinha aulas de inglês no camarim. E tinha aula de violão com o Luizinho Sete Cordas. Era uma universidade aquilo! Mas não vou me queixar das minhas atividades paralelas, porque elas me proporcionaram, além de segurança, pelo menos uma dessas oportunidade que dividem a vida em antes e depois.

Comemoro até hoje, especialmente, um curso de teatro para adultos que Celso, Fernando Peixoto e eu demos no Museu de Arte Moderna.

O curso tinha 25 vagas e apareceram 24 alunos. Eram os tipos mais diversos que se possa imaginar: pessoas da diretoria do MAM, um cabeleireiro, a garçonete de um restaurante natural, um cantor de ópera, uma artista plástica... Idades e níveis completamente diferentes, o que era ótimo.

Na primeira aula, que é muito importante para criar um vínculo com os alunos, recebi os inscritos, fechei a porta e fiz todo mundo se apresentar. Em seguida, começamos o primeiro exercício. Dei as regras: Eles não podiam mais falar, só podiam se comunicar por meio de gestos e sons. Sempre começava os cursos assim, para que os alunos se soltassem. Ai, começou o jogo e eu estava completamente atenta para o bom funcionamento.

Assim que eles começaram a se descontraír, batem na porta. Ter que desviar a atenção do grupo me incomodou – eu não queria perder o foco –, mas fui abrir. Era um cara de jeans e camisa branca. Ele ficou sem graça, disse: *Desculpa, é que o porteiro me disse para perguntar aqui se ainda tem vaga*. Respondi que ainda restava uma e o deixei entrar. *Entra e fica quieto*, orientei, em voz baixa. *Agora você não pode falar*, expliquei. Naquele momento, o importante não era ser gentil com ele, mas segurar o interesse do grupo.

Na aula seguinte, os alunos perguntaram: *E ele? Não se apresentou, chegou tarde na primeira*

aula. Ninguém sabia o nome daquele aluno. Ele contou que gostava de teatro, que tinha dirigido o show dos calouros da Faculdade de Medicina, que era médico e se chamava Dráuzio Varella. Tinha passado por lá porque lera no jornal a respeito do curso. Tinha acabado de se separar e estava morando na casa do pai. Ficava triste longe das filhas e, ao ler no jornal sobre o curso, achou que podia ser legal. E como estava passando no Ibirapuera, resolveu parar para se informar. De repente, quando ele bateu na porta, eu o mandei ficar quieto. Ele obedeceu.



Na entrega do Molière 1983, com Gabriel, Nina e Bia (frente), Ana Niemeyer, Cesarino, Dráuzio e Leco

Capítulo XI

Cenas do Teatro Sueco

O Molière era o prêmio mais importante do teatro brasileiro. A festa da entrega dos troféus, em traje de gala, era revestida de solenidade, e sempre convidavam uma atração internacional. Muito bem cuidada pela Air France, tinha uma aura de Oscar. Além disso, ganhava-se uma passagem para a Europa, o que era bem mais difícil de conseguir do que é hoje. Ir à Europa era um projeto com que você sonhava durante anos, principalmente as pessoas da classe teatral, que tinham pouco dinheiro. E com *Chiquinha Gonzaga*, ganhei o Molière de 1983, o ano em que a peça estreou.

Já que aquele prêmio era dado pelo teatro, resolvi que queria aproveitá-lo para fazer alguma coisa relacionada a teatro. Além disso, nunca mais tinha voltado à Europa. Estava com muita vontade de viajar. Imaginei que seria bom ir a Estocolmo conhecer o teatro e os atores de Ingmar Bergman. Queria ver aqueles atores representando e ensaiando, queria conversar com eles. Estava pensando em montar *Cenas de um Casamento* – imaginava que podia dar uma peça bonita. Eu adorava o filme e, como todo mundo,

sentia fascínio pela Liv Ullman. Ela tinha acabado de lançar o livro *Mutações*, que falava de seus sentimentos em relação ao trabalho.

Sempre gostei do modo como os atores suecos interpretam. Passam uma emoção que não é deramada, como a do cinema italiano; que também não é pernóstica, como a do cinema francês. E não são como os alemães, racionais até o limite da caricatura, às vezes. Os atores suecos são elegantes, contidos e, quando trabalham com a emoção, vão fundo. Nos filmes do Bergman eu sentia isso, ficava fascinada com o olhar deles, denso e concentrado. O jeito dos suecos tinha algo a ver comigo.

142

A essa altura o Dráuzio e eu já estávamos juntos, e ele também queria conhecer melhor a medicina na Europa. Em Estocolmo existe um hospital, o Karolinska Institute, que tem um departamento de Câncer muito famoso, onde trabalhava um médico que ele conhecia e que já o havia convidado para fazer estágios lá.

No consulado, em São Paulo, eles se encantaram com o fato de eu querer usar um prêmio de melhor atriz para conhecer artistas suecos e organizaram uma visita oficial. Foram calorosos. Ulla Weichert, que trabalhava no consulado, ficou nossa amiga, nos ajudou muito. Tive uma

programação comparável à de um sueco que chegasse aqui e fosse almoçar com a Fernanda Montenegro, jantar com Paulo Autran e depois fosse conhecer Zé Celso. Deram mais até do que eu precisava: porque encontrei, por exemplo, diretores da televisão sueca com quem eu pouco tinha o que conversar. Eles só queriam saber se era verdade que no Brasil a televisão podia interromper até Shakespeare para exibir comerciais.

Ficamos dois meses em Estocolmo, que é uma cidade pequena, muito elegante, linda, cheia de pontes. Conheci os melhores teatros, assisti a dezenas de ensaios. Chegamos em outubro, época em que estréiam quatro ou cinco novos espetáculos em cada teatro. Vários deles estavam em fase de finalização. Bergman não estava na cidade, mas na tal ilha de Faro. Escrevi uma carta para ele, dizendo que visitava Estocolmo e pedia autorização para adaptar o roteiro de seu filme para o teatro. Contei que ficaria lá mais algumas semanas e que gostaria de vê-lo.

Moramos esses dois meses num apartamento para visitantes dentro do hospital. Um dia, estava tomando café da manhã e vi jogarem uma carta por baixo da porta. Li meu nome no envelope e já ia abrindo, apressada, quando percebi que estava quase rasgando o nome do remetente. Parei a tempo: era Ingmar Bergman. Tenho até hoje a carta dele. Escrevia de forma gentil, mas



Em Estocolmo, em 1984: visita ao mundo de Bergman

fria, dizendo que não permitia que se mudasse a mídia de nenhuma obra dele e que não estaria em Estocolmo, porque não ia dirigir nenhuma montagem teatral naquela temporada. Os atores dele estavam todos lá.

Fizemos amigos por lá, não só entre os atores, mas também entre os médicos. Os contatos foram todos agradáveis, mas com a atriz Lil Terselius, a afinidade foi imediata. Tínhamos um almoço marcado e combinamos de nos encontrar na porta lateral do teatro. Eu não fazia a menor idéia de como ela seria, mas é lógico que fiquei esperando uma loura de cabelos lisos e olhos azuis. De repente, surge uma bela mulher, ruiva, de pele morena e olhos pretos, que me abraça e me beija de um jeito exuberante. Fomos a um restaurante ao lado do teatro Dramaten.

145

A primeira coisa que eu quis saber foi como é que ela tinha ido parar no meu programa. Brinquei: *Você foi obrigada?* Ela explicou: *Pedi para te conhecer, porque gosto muito do jeito que vocês representam.* Perguntei como ela conhecia o jeito brasileiro de representar e ela contou que tinha visto *Pixote* e adorado Marília Pêra, e que vira *Malu Mulher* em português. Ela adorava a nossa língua, e vibrava quando a Regina Duarte dizia *Fonseca, eu te amo*. Ver aquela sueca falando *Fonseca, eu te amo* e imitando a Regina Duarte era uma coisa muito engraçada.



No Teatro Dramaten, em Estocolmo

Ela comentou que jamais poderia imaginar que encontraria uma brasileira como eu, de olhos azuis. Esperava, no mínimo, uma morena, uma índia. Conversamos sobre as nossas diferenças. Conteí a ela que estava lá porque recebera um prêmio de atriz. Ela quis saber que peça eu ia fazer em seguida e eu disse que não fazia a

menor idéia. Ela se espantou: *Você é a melhor atriz da sua cidade e não tem a menor idéia do que vai fazer?* Ficou boquiaberta de saber que, para fazer meu próximo trabalho, eu teria que ir atrás do texto, de toda a burocracia e conseguir o dinheiro da produção. Custou a crer que, se não virasse produtora também, poderia passar anos sem trabalhar. Tentei explicar que nada me garantia que aquele prêmio representava um *status* adquirido, ou que alguém me convidaria para alguma coisa.

Perguntei o que ela ia fazer e constatei que vivíamos mundos opostos. Eles são funcionários do teatro. Lil estava fazendo duas ou três peças naquela temporada e sabia o que iria fazer nos próximos cinco anos! Ela considerava um tédio conhecer tudo sobre o seu futuro. Isso criava, segundo ela, um ambiente de competição muda nos teatros. Uma colocação no elenco era uma colocação vitalícia. No último ano da escola, ela já sabia que iria para o Dramaten, para eles o lugar mais honroso, e com o charme adicional de Bergman e seu elenco – Bibi Andersen, Erland Josephson, Max Von Sydow – circularem pelos corredores.

Era justamente o momento em que a Suécia estava questionando a política do bem-estar social: a vida deles estava toda resolvida, era tudo

perfeito na carreira dos atores, a ponto de ela ficar deslumbrada com a insegurança que eu descrevia. *Mas que emocionante! Isso é que faz vocês serem mais criativos*, comentou, quando falei das nossas incertezas.

Lá, cada teatro faz uma temporada com quatro ou cinco espetáculos que estréiam e se alternam em repertório. Você consegue ver todos em dias diferentes e os atores podem trabalhar em mais de um. Às quintas-feiras, Lil fazia *A Dama do Mar*, do Ibsen, nos outros dias trabalhava em outras peças. Convidou-me para assistir ao espetáculo e depois ir ao camarim, para a festinha que eles faziam toda quinta-feira, quando o elenco se reunia. Foi engraçado. Depois a gente saiu, atravessando aquele teatro lindo. O Dramaten é um edifício grandioso, do século 19, cheio de corredores e camarins suntuosos.

148

Fiquei encantada com a rotina de trabalho dos atores. Todos os dias, Lil chegava ao teatro às 10 da manhã. Fazia o aquecimento físico e exercícios de voz. Em seguida ia almoçar, e só então voltava para o ensaio. O ensaio deles é sistemático. A parte toda de criação de figurinos e cenários e o ensaio de mesa, que inclui as discussões técnicas e o estudo do texto, é feita no ano anterior. Os ensaios já começam no

espaço definitivo, com um esboço do cenário. Essa familiaridade com o espaço ajuda muito.

Como havia muitas peças em produção, assisti a diversos ensaios. O diretor ficava sentado na platéia, com um microfone, e os atores já usavam um rudimento de figurino. O clima era descontraído. Era uma tarefa feita todo dia, àquela hora, daquele jeito. Vi alguns ensaios corridos nas montagens que estavam mais adiantadas. Eram ensaios também técnicos e os atores se comportavam de forma bastante descontraída. Estavam apenas ensaiando. Isso me chamou a atenção e fez muito sentido para mim quando comecei a perceber a importância da repetição: em diversas línguas ensaio se chama mesmo repetição, isso é bem mais importante do que a gente pensa.

149

Acho que conhecia mais situações de ensaio preenchidas com *objetivos ambiciosos*, como *criatividade* e *improvisação*... – coisas que exigem muito de você emocionalmente. Tinha vivido pouco essa situação de chegar ao teatro e ensaiar toda a peça durante tanto tempo. No começo, eles davam a impressão de que eram um monte de funcionários públicos – e eram mesmo – começando o dia de trabalho. Todo mundo dizendo o texto sem quase nada de interpretação. Notei que aquilo ia, em algum momento, tomando forma, e pude perceber a evolução de certos

espetáculos nessa ladainha de quem não quer nada. Comecei a valorizar essa descontração e, trabalhando com o José Possi, fiquei contente de ouvir: *Vamos fazendo todo dia*. A repetição vai trazendo a compreensão, o aprofundamento. Você não precisa inventar tanto. O texto te conduz, se você ficar atento e relaxado.

150

Mesmo na França, quando morava lá, o ensaio era uma grande parafernália, com jogos dramáticos muito criativos. Lembro de grupos como o Living Theatre fazendo exercícios para desenvolver a sensibilidade. Lembro especialmente de um que consistia em dar e receber movimentos e sons. Mas, ali, na Suécia, esses jogos eram alguma coisa que tinha ficado para trás, na época da formação dos atores. Nos teatros trabalhavam os atores profissionais, que estavam ali para repetir o texto, todos os dias. Isso em todas as montagens a que assisti: dos textos clássicos aos contemporâneos. Era um sistema instituído que eles usavam há séculos e dava certo. Gostei do resultado. Comecei a valorizar o cotidiano simples do ensaio.

Durante vários dias, visitei também a escola de teatro de Estocolmo. Passei vários dias lá. A primeira coisa que me impressionou foi que, para ingressar no curso, é preciso saber tocar um instrumento. Quem não sabe tem que começar

a aprender. Cada classe forma uma orquestra. Eles acreditam que, para ampliar a capacidade musical e a capacidade de ouvir, você tem que tocar algum instrumento. Não importa qual, pode tocar prato, triângulo, o que quer que seja. Fiz algumas aulas de canto lá. Gostei do jeito que os alunos se relacionavam com esse trabalho.

Parecia um tipo de aula que vim a conhecer depois, com a Myriam Muniz. Os alunos brincavam de cantores e faziam um número musical, com toda a aparelhagem técnica. Então, você assistia aos shows deles. Era divertido. Era uma aula em que você cantava brincando ou brincava cantando, criava personagens, inventava um mundo de possibilidades vocais. Não era uma aula de técnica, não tinham padrões vocais. Havia até pessoas com vozes esquisitas que aproveitavam a esquisitice da voz num número musical adequado a ela.

151

Vi também muitas aulas de ritmo. iam montar uma peça de Brecht e estavam fazendo exercícios de improvisação, acompanhados de uma percussão também improvisada. A musicalidade estava fortemente impregnada na escola. Eu nunca tinha visto – nem no Brasil, nem na França – a música tão presente numa escola de teatro.

Tinha embarcado para lá com a idéia de fazer *Cenas de um Casamento*. Quando recebi a nega-

tiva do Bergman, fiquei sem saber o que fazer. Dráuzio voltou para o Brasil e fui passar um mês em Paris. E fiz todo o roteiro nostálgico pelos lugares onde havia morado, pelo Quartier Latin, Cidade Universitária etc. Não sabia o que fazer quando voltasse, mas uma idéia estava clara: não queria mais me dedicar tanto a dar aula. Ensinar na Unicamp era suficiente. Queria montar uma peça, mas não sabia qual. Já que *Cenas de um Casamento* era impossível, queria então uma peça brasileira. Era o ano de 1986.

Capítulo XII

Grandes Mestres e uma Escapada

Quando voltei da Europa, Flávio Império tinha morrido. Ele adoeceu quando a gente estava preparando a viagem para Estocolmo e morreu enquanto estávamos lá, o que me doeu muito. Essa viagem tinha sido programada com grande antecedência, não podíamos adiá-la. Mas foi ruim ir embora e deixar o Flávio.

Quando voltei da Europa, Myriam Muniz estava preparando uma homenagem a ele. Era o espetáculo *Rever*, composto por músicas e textos de Lorca, que estreou no dia 6 de dezembro daquele ano, no Museu da Casa Brasileira. Imediatamente me ofereci para ajudar a ensaiar o pessoal. Na verdade, queria estar perto da Myriam. Esse espetáculo, que foi apresentado durante uma semana, serviu como uma temporada de luto. Myriam dividiu o legado do Flávio entre os amigos, ganhei alguns livros de teatro.

Um convite do Márcio Aurélio me poupou de decidir imediatamente o que montar. Fui chamada para entrar num espetáculo que ele ia dirigir, produzido pelo Kito Junqueira. Era um texto policial francês, *O Segundo Tiro*. Márcio, um ótimo diretor, elegante, queria fazer uma

montagem chique. Achei interessante a idéia de trabalhar com ele num policial. O que me atraiu também foi que o Kito Junqueira não queria só uma atriz, ele queria uma sócia, uma parceira na produção. Ele já era um produtor experiente: produzira *Bent*, que tinha sido um enorme sucesso, e havia alugado o teatro – o do colégio Pueri Domus. Estava tudo muito fácil e organizado. Roberto Orozco e Thaia Perez, que eram pessoas bastante sedutoras, faziam parte do elenco. Era uma idéia interessante.

154

E resultou que nada deu certo. De jeito nenhum. Tivemos problemas o tempo inteiro. Perdemos o teatro, todos os patrocínios deram para trás, tudo dançou. Estreamos, muito tempo depois, no Teatro Taib, mais modesto e fora de mão, ainda tentando manter o ânimo. A peça foi um fracasso de crítica e de público. Alberto Guzik escreveu no *Jornal da Tarde* que nunca me vira tão constrangida em cena. Usou a palavra certa.

Não encontrei nenhum personagem, acho que a gente não conseguiu achar um tom para o espetáculo, e quando isso acontece é doloroso. Mas acho que o pior foi a tensão do empreendimento financeiro, que acabou ficando caro demais, e as dívidas foram pagas com o dinheiro do nosso bolso. Eu era inexperiente em produção e não senti firmeza em nenhuma das pessoas que vieram

nos ajudar. Com um frio na barriga, vi que tinha me metido na coisa errada, mas resolvi fazer o melhor que pudesse.

Quando a peça acabou, partilhamos a dívida. Durante quase um ano fui ao Taib pagar as parcelas do contrato. Eram em dólar. Paguei até o último centavo. Dráuzio me emprestou muito dinheiro, porque meu salário da Unicamp não dava. De tudo isso, concluí que para entrar numa produção é preciso haver razões mais fortes do que achar o projeto elegante ou querer aprender a produzir. É preciso querer muito. Deve ser uma decisão profundamente calcada no seu desejo. Porque em teatro tudo é precioso, difícil, vital. Você não tem tempo para desperdiçar.

155

Do sufoco dessa produção, ficou uma lembrança boa: os toques que a Myriam Muniz me deu. Ela sempre teve a capacidade de dizer verdades que eram óbvias, mas que ninguém dizia. São importantes na vida da gente essas pessoas que nos obrigam a fazer a síntese, a perguntar o que, de fato, é fundamental. Felizmente ela estava viva e pude aproveitar sua presença.

Myriam me instigava. Ela nunca foi convencional, nunca viu o trabalho sob essa ótica da carreira e do sucesso. Era demolidora. Quando eu estava convencida de que aquele era o caminho certo,

lá vinha ela com palpites que mudavam tudo. Às vezes dava até raiva. Mas ela fazia isso sistematicamente, instigava você a experimentar.

Myriam ia começar a dar um curso para cantores na Funarte. Resolvi me inscrever para continuar perto dela. Durante esse curso, seu filho mais moço foi atropelado na Rua Cardeal Arcoverde. Uma história trágica. E a gente estava ali, grudado nela, preparando um espetáculo que ia ser o resultado daquele curso. Achei que o projeto acabaria ali, mas a Myriam foi firme: *Não posso parar aqui. Se alguma coisa pode me segurar neste momento é o trabalho.*

156 A partir de então, aquele espetáculo não era mais o encerramento de um curso, era a razão de vida de todos nós. Porque a Myriam era muito amada por todos que conviviam com ela. Perder o Flávio, depois perder o filho, e ouvi-la dizer *fiquem...* Foi uma ordem à qual nos entregamos de corpo e alma.

Montamos um espetáculo que se chamava *Rever*. Era um show com milhões de pessoas cantando e fazendo números. Além de participar do coro, cantando uns boleros, eu fazia uma cena da Consuelo de Castro chamada *Almerinda, Almerinda*, uma secretária reprimida que vivia fantasias eróticas com o patrão. Apresentamos

o espetáculo no Teatro Jardel Filho, no Centro Cultural Vergueiro.

Maria Lúcia Candeias, que era a crítica da *Gazeta Mercantil*, e que era minha amiga da Unicamp, estranhou: *Mas Regina, como é que, depois de ganhar o Prêmio Molière, você faz uma coisa amadora?* Depois da experiência de ter sido esperta no *Segundo Tiro*, depois de ter perdido o Flávio e de ver a Myriam passar por aquela infelicidade, meus critérios estavam muito longe de preocupações com imagem e carreira.

Fiquei tão empolgada que resolvi fazer um espetáculo com pessoas de quem tinha me aproximado naquele momento, os dois Garfunkel, o Jean e o Magrão, de quem sou amiga até hoje; e o Zeba dal Farra, que era assistente da Myriam, e com quem me dei bem.

Jean e Magrão já tocavam no *Rever* e continuaram no *Rever 2*. Nós quatro e mais a Muriel Matalon, excelente figurinista, que era namorada do Magrão, começamos a inventar um espetáculo de textos e músicas, que acabou se chamando *Estrebucha, Baby*. Era o nome de uma música dos dois Garfunkel. Eu fazia a cena da Consuelo de Castro e várias outras. Uma delas, que eu adorava, era sobre Cacilda Becker. Utilizava trechos do livro da Maria Theresa Vargas, uma



Em Estrebucha, Baby, com Paulo (Magrão) e Jean Garfunkel: vôo alternativo

gravação da voz do Abujamra falando sobre ela e fazia um pedacinho de *Esperando Godot*. Além disso, dizia poemas e um texto de Clarice Lispector. Dráuzio sugeriu um poema do Paulo Vanzolini que o Jean dizia muito bem.

Estreamos no Espaço Off, do Celsinho Curi, um lugar efervescente, no Itaim, que marcou época no teatro de São Paulo nos anos 80. A quantidade de coisas que se faziam naqueles pouquíssimos metros quadrados! O cenógrafo e figurinista Fabinho Namatame chegou a fazer um espetáculo que ocupava apenas 1 metro quadrado. Era tudo tão



Em Estrebucha..., pouco público e grandes alegrias

criativo! Havia uma agitação jovem, uma rebeldia. Vi no Off *Ópera Joyce*, do Tide Nogueira, dirigida pelo Márcio Aurélio, com a Vera Holtz; uma banda da Marisa Orth (Luna), os Mulheres Negras, o Nouvelle Cuisine. Nossa temporada foi ótima.

Fizemos em seguida uma temporadinha fraca no Centro Cultural São Paulo. Não tínhamos divulgação e demoramos para ter alguma crítica, já que o espetáculo não era considerado exatamente teatro. Eu gostava tanto de fazer que comecei a procurar um produtor que pudesse nos orientar. E convidei várias pessoas para assistir e me dar sugestões. Uma delas foi o produtor e divulgador Artelino Macedo.

160

Ele era simpático, positivo. Alto, magro, elegante, bem-humorado, transmitia uma sensação boa. Foi assistir imediatamente e adorou o espetáculo. Achou divertido, moderno, achou interessante eu fazer aquilo depois de *Chiquinha Gonzaga*. Percebeu a liberdade que eu estava buscando. Esperava que ele conversasse comigo, me orientasse como produtora. E aí, de repente, ele me pergunta: *Quando posso começar?*

Ele trabalhava na época com o Antônio Fagundes – fazia tudo, de administração até a assessoria de imprensa, e era produtor da Irene Ravache, que fazia espetáculos de grande sucesso. Enfim,

ele era uma estrela da produção teatral paulista. Eu o chamara para uma consultoria, porque não me arvorava em contratá-lo. Ele inverteu tudo, me tratou como estrela, e se pôs a meu serviço. Quando vi, a situação estava armada: Artelino já marcava reuniões sobre a continuação da temporada. Deu telefonemas, preparou editais, daquela maneira dele, em que tudo parecia fácil, e conseguiu para nós a sala Paschoal Carlos Magno, do Teatro Sérgio Cardoso.

Propus a ele uma porcentagem como a dos autores: 10% do bruto. Ele não aceitou: *Para você virar produtora, a primeira coisa a conhecer é uma folha de pagamento.* E me mostrou que, no teatro de São Paulo, naquela época, o produtor ganhava bem menos. Acima de tudo, ele foi o meu grande mestre de produção. Só consegui virar produtora porque tive o Artelino perto de mim e por ter podido contar com tanta confiança e tanto apoio.

Nunca vou esquecer da nossa estréia no Sérgio Cardoso. Era tudo muito modesto em termos de números, inclusive a sala Paschoal Carlos Magno. A estréia também não foi essas coisas. De qualquer forma, conseguimos trazer meia dúzia de formadores de opinião. O Artelino, chiquésimo, vestiu-se naquela noite como para uma estréia de uma grande companhia. Quando o espetáculo acabou, ele recebeu a platéia na porta do

meu camarim com um enorme buquê de rosas vermelhas nos braços, que me entregou na hora em que eu abri a porta. Estava fazendo para mim o número do produtor da grande estrela da grande companhia de sucesso.

Fizemos uma temporada no Rio. Estreamos no Teatro Cândido Mendes e não foi ninguém. O teatro tinha 80 lugares e aparecia uma média de 10 pessoas. Ainda teve um jornal que falou mal da gente. Disse que os paulistas não tinham *nada a acrescentar*. Era porrada em cima de porrada. Achamos então que faltava fazer uma sessão para a classe teatral, porque, com certeza, os artistas deviam estar loucos para nos ver e nos divulgar. la lotar, claro, e seríamos os queridinhos do Rio de Janeiro. Fiquei animadíssima e estava lá me arrumando para a tal sessão, quando veio o Magrão, com a cara desconfiada e disse: *Regina, temos um problema*. Era uma sessão à meia-noite e só tinha duas pessoas para assistir. Não podíamos fazer. Três pessoas no palco não podiam fazer para duas na platéia. *Mas eu quero conhecer essas duas pessoas, quero saber por que elas vieram*, falei. Eram duas estudantes de teatro. Uma delas me consolou: *Não se preocupe, a gente sabe que é assim para quem está começando*.

Nós saímos, fomos a algum lugar e o Magrão fez um samba que dizia: *Não querem nós nem dado, eu se sinto rejeitado*.

Como me apontou a Maria Lucia Candeias, eu estava trabalhando sobre a liberdade, dando voltas em torno do desejo de conquistar um espaço maior, sem saber como. Em vários momentos, sobretudo no texto da Consuelo de Castro, caminhei para um despudor que não conhecia antes. Vestia o vestido vermelho que usei para receber o Molière – e era importante que fosse aquele – e saía cantando *Não manipule meu medo*, que era um *rock* dos Garfunkel. E aquilo era tudo de que eu precisava: cantar um *rock*, com a roupa do Prêmio Molière, experimentando algo totalmente distante de tudo o que eu vivera até então.

Acho que o *Estrebucha* foi um alargamento. Estar perto de dois músicos, viver um não-conventionalismo, sair do caminho natural de uma atriz em ascensão. Apesar de todas as dificuldades, tenho a consciência da alegria que senti pela liberdade daquela virada, por não ficar esperando convites e por me expor. Eu já tinha um lugar no *establishment*, mas foi ótimo poder dar essa escapada. Foi um contraponto perfeito para me recolocar no meu lugar. Sempre tive necessidade de umas escapadas vitais. Às vezes sonho em fazer um novo *Estrebucha*, um *Estrebucha 2*. Acho que um *Estrebucha* sempre cabe na vida de uma pessoa.

Capítulo XIII

Relações tão Preciosas

Passeando com minha amiga Zélia Bresson em Paris, na volta de Estocolmo, comprei nas livrarias uma dezena de textos. *Uma Relação tão Delicada*, que Zélia tinha visto e adorado, era um deles. Desde a primeira cena já gostei muito da peça. Resolvi montar. Àquela altura, já existia o Artelino, tudo do que eu precisava. O texto, sobre a relação mãe e filha, oferecia dois excelentes papéis. Começamos a planejar e a pensar no elenco.

Irene Ravache já era uma grande atriz e vinha de uma série de sucessos. Acho que era a mais famosa de São Paulo. Havia uma afinidade muito grande entre nós desde a época em que fizemos *Bodas de Papel*, mas achei que ela estaria comprometida com seus próprios projetos de produtora e não teria disponibilidade. Foi o Artelino quem me encorajou: *Dá para ela ler. A Irene vai se ligar num bom texto*. Ele levou a peça, ela leu e adorou. Houve até uma pequena confusão. Eu não sabia ainda que personagem queria fazer – a mãe ou a filha. Minha idéia era começar a ler e só então decidir. Com o trabalho, a gente ia sentir. Mas quando a Irene veio conversar comigo pela primeira vez,

já veio falando como mãe. Perguntei por que, necessariamente, ela teria que ser a mãe. Ela tomou um susto: nunca lhe tinha passado pela cabeça que alguém a convidasse para outra coisa que não fosse a mãe. A não ser que o convite viesse, por exemplo, da Lélia Abramo, uma atriz muito mais velha. Rimos muito, mas no final acabamos escolhendo esse caminho: ela era a mãe e eu era a filha.

Zélia fez uma ótima tradução, porém a peça continuava muito francesa, na linguagem, na profusão de cenas da guerra, no tamanho – era muito



Com Artelino Macedo e Irene Ravache

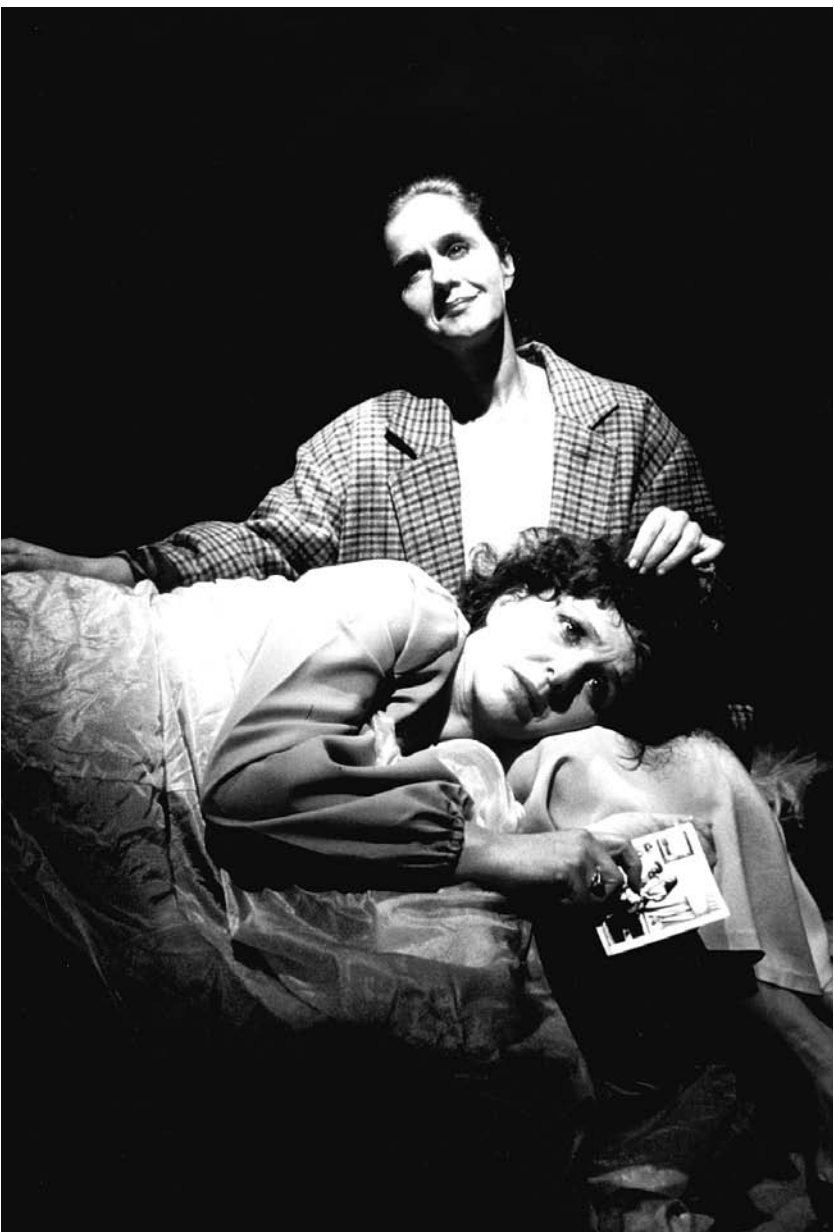
comprida – e nas referências a nomes e lugares. Resolvi pedir a Maria Adelaide Amaral que lesse e ela me ofereceu ajuda. Resultado: a ajuda dela foi fundamental, porque o tema, que era a relação mãe e filha, ficava soterrado por todas aquelas referências francesas. Adelaide tornou a linguagem absolutamente cotidiana, brasileira, nossa. E deu o nome, que foi um achado. Seu trabalho nessa peça foi tão importante, para o resultado, que muita gente achava que ela é que era a autora. Mas o texto é da Loleh Bellon, uma jornalista e dramaturga francesa, uma atriz maravilhosa e que morreu recentemente, já bem velhinha. Cheguei a visitá-la em Paris com a Irene.

167

Resolvemos convidar um jovem diretor, recém-formado na ECA, William Pereira. Chamamos o Roberto Arduin para fazer todos os personagens masculinos, que na montagem francesa exigiam um elenco grande, mas que a Adelaide havia resumido para um único ator. Estava começando a época dos patrocínios e, com a ajuda do Artelino, conseguimos algumas verbas para a montagem entre as firmas que estavam inaugurando o teatro, a Sala São Luiz. A programação seria organizada pelo Sérgio Azjemberg. Ele percebeu que seria um bom espetáculo e foi muito receptivo. Chamamos também o Fábio Namatame e a Vivien Buckup, aquisições muito importantes.

Uma Relação tão Delicada foi, de cara, um sucesso. A peça era para duas atrizes da mesma idade e era isso que nós éramos: atrizes na faixa dos quarenta, fazendo uma a mãe e outra a filha. Irene e eu tivemos uma relação muito forte, de catarse, com esses personagens. Nós duas tínhamos filhos adolescentes e mães já às voltas com as questões da velhice. Esses eram temas centrais naquele momento de vida. Todo mundo vive isso a certa altura, só que começamos a olhar de um modo novo. O teatro enche as relações humanas de significado: na hora que você as transpõe para o palco, elas ganham luzes e você aguça a percepção. Como éramos nós mesmas o nosso material de trabalho, ele adquiriu uma dimensão de vida pessoal muito forte, para mim e para Irene. E o Roberto Arduin foi um ótimo companheiro.

Tivemos uma convivência íntima e muito intensa durante esses anos da peça. Compartilhamos nossos problemas familiares com grande proximidade. Eu convivi muito com a mãe dela. Viajamos para os Estados Unidos levando a Dona Lígia, um pouco antes de ela entrar em seu longo período de inconsciência. Foi muito bom ter feito isso. Na mesma viagem, levamos os meus filhos e os dela e fizemos grandes programas familiares. Tivemos o privilégio de mostrar em cena o que estávamos vivendo.



Com Irene, em Uma Relação Tão Delicada: questões de mães e filhas

Víamos mães e filhas na platéia viver grandes catarses por assistir àquele espetáculo. Muita gente voltava ao teatro. Foi muito forte para nós duas. E fizemos muito sucesso, ganhamos todos os prêmios. Ganhei o Prêmio Molière – e desta vez já não senti a menor obrigação de fazer nenhum curso de teatro na Europa. Até perdi essa segunda passagem, porque quando a peça saiu de cartaz, quatro anos depois, o bilhete aéreo já havia expirado.

170

Apresentávamos a peça de quarta a domingo. Começamos com duas sessões no sábado e duas no domingo. Lotava em todas. Nem o Plano Collor atrapalhou. Só paramos quando não agüentávamos mais fazer a peça. Se ainda tivéssemos disponibilidade, ela teria seguido. O interesse pelo tema não acaba, novas gerações de espectadores iam surgir e o sucesso ia se renovar para sempre. A gente brincava que, se dependesse do espetáculo, íamos chegar aos 80 anos fazendo Dia das Mães em churrascaria em São Bernardo. Ia ter faixa: *Dia das Mães com as veteranas Regina Braga e Irene Ravache*. Mas eu não agüentava mais aquela criança, ela não agüentava mais aquela velha. Então, decidimos parar.

Em *Uma Relação tão Delicada*, pude perceber melhor do que nunca a importância da repetição. Em *Chiquinha Gonzaga* já havia experimentado

exercer regularmente o meu ofício numa mesma peça por muito tempo seguido. Mas *Chiquinha* era um espetáculo muito grande, com dezenas de personagens e várias mudanças de época. Em *Uma Relação tão Delicada* a ação era mais concentrada e pude perceber como cresci nesse exercício de fazer o mesmo personagem todo dia. Mudei em algumas questões básicas. Reparei, por exemplo, que havia um mal-entendido em relação a Stanislavski, porque eu tinha ficado com uma idéia equivocada de que a emoção vinha de uma lembrança pessoal. Isso é uma compreensão limitada de Stanislavski. Mais tarde notei que tinha estudado só a parte das emoções e não a parte das ações físicas, um aspecto que o liga muito mais ao método do Grotowski.

171

Fazendo a peça, percebi que muitas vezes eu carregava desnecessariamente um passado pessoal para a cena. Todos os dias eu saía dali, do Teatro São Luis, viajava na imaginação para outra cidade – para Presidente Prudente, onde cresci – e fazia uma cena com a sensação do meu passado. Em primeiro lugar, isso era um esforço. Como esforço, era desagradável e, além disso, em vez de me ajudar, me tirava de cena.

Passei a experimentar o grande prazer, que nunca mais abandonei, que é viver aquele momento, naquele teatro, com aquela atriz, com

aquele público daquele dia. O prazer de estar ali brincando daquilo e a emoção vir exatamente desse descompromisso.

A Irene e eu éramos sócias na produção e, naquela época, o sucesso em teatro significava ainda um bom retorno financeiro. Ganhávamos bem e resolvemos transformar o Artelino em nosso sócio. Artelino era uma pessoa totalmente dedicada e presente na nossa vida; o cotidiano com ele era sempre delicioso. Era muito inteligente e cheio de tiradas. Quando o espetáculo fazia aniversário, ele organizava festas enormes. E todos os dias, quando acabava a sessão, era ele quem abria as cortinas no fundo da sala e aplaudia antes de todos. A gente até brincava: *Calma, calma*, que era para ele não dar muita bandeira, não instruir demais o público. Todo dia nós víamos aquele magrinho, alto, de barba escura, aparecer lá fundo da sala batendo palmas. Vivemos uma experiência de irmãos, a Irene, o Artelino e eu.

172

Foi aí que eu comecei a trabalhar também com um profissional que, além de ser um grande contra-regra, era uma espécie de secretário-geral do Artelino, o Carmo Luiz. Eu já o tinha visto trabalhar com a Fernanda Montenegro. Criou-se um vínculo afetivo muito forte, que durou muito tempo. Depois disso fiz muitos trabalhos com o Carmo. Eu nunca vi um contra-regra tão atento,

tão engraçado, que fazia tanto bem ao clima geral da equipe. Ele e o Artelino se entendiam perfeitamente e eram muito divertidos. Com *Uma Relação tão Delicada* ficamos dois anos em São Paulo, um ano no Rio e um ano viajando. Foram quatro anos de convivência.

Quando a temporada de São Paulo estava acabando e íamos começar a do Rio, o Artelino nos chamou no camarim, uma noite, e comunicou que estava com Aids. Ele já sabia havia bastante tempo e só não tinha falado para não nos preocupar. Não queria que o ficássemos poupando de nada. Achava, entretanto, que, como sócio e como produtor, seria uma deslealdade esconder isso de nós. Ele não sabia quanto tempo de vida ainda teria e queria se organizar, deixar tudo preparado para a gente continuar a peça com sucesso. Foi uma coisa terrível na nossa vida, nunca vou esquecer a tristeza que senti ao sair dessa reunião.

Era aquele momento horrível da Aids. Você sabia que era fatal, sim. Não tinha jeito. As pessoas precisavam se conformar. Com o Carmo, depois, foi a mesma coisa. Quando ele entrou no meu carro e disse: *Quero te falar uma coisa* eu gelei. Já sabia o que vinha. Ele continuou: *Eu soube que estou com o vírus*. No tempo do Carmo (isso foi em 98, quando fiz *À Margem da Vida*) ainda era assim. Quase resignado, ele disse: *Regina,*

tantos amigos nossos já se foram, que ficaria até esquisito se eu não tivesse o vírus.

Por mais algum tempo, tudo continuou igual. Todas as noites, após o espetáculo, Artelino abria a cortina e andava em nossa direção, aplaudindo. E continuou a fazer tudo perfeito, só que com aquela dor, porque era certo que ele iria morrer. Fomos vivendo aquela separação. No dia do enterro do Artelino fazia um frio, chovia. Foi um momento de grande intimidade entre a Irene e eu. Ficamos abraçadas, chorando, vendo o caixão descer, com a sensação de que talvez nunca encontrássemos outra pessoa tão irmã como ele foi para nós.

174

Em seguida, fomos para o apartamento do Artelino, junto com um amigo dele, advogado, para abrir o testamento. Ele, superorganizado, tinha, é claro, feito um testamento, em que explicava exatamente tudo o que deveria ser feito. Não queria dar trabalho a ninguém. Deixava para o Carmo Luiz o apartamento, enquanto ele fosse vivo. Depois que morresse, ficaria para uma sobrinha do Artelino. Não deixou nada por fazer, nada por pagar. Tudo ali resolvido, documentado, escrito com letra bonitinha, com todas as orientações.

Quando acabou a reunião, o Carmo vira-se para nós e diz: *Um momento. Ainda falta uma coisa.*

E trouxe um saco de papel de padaria, cheio de dólares. O Artelino havia contado só para o Carmo onde ele escondia os dólares, comprados com as economias que conseguia fazer na produção. Esse lucro extra era uma surpresa que ele preparava para a gente. A única pessoa que sabia disso era o Carmo. E o Carmo, um contra-regra, que ganhava salário de sindicato, não hesitou em trazer o pacote, com muitos dólares que o Artelino tinha guardado em segredo.

Assim como a Myriam e o Flávio, o Artelino e o Carmo ainda me acompanham em tudo o que faço. Myriam Muniz, Flávio Império, Artelino Macedo e Carmo Luiz. Essas quatro pessoas me seguem – e as quatro estão mortas. Fui muito próxima delas em vida e depois que morreram, não apenas ficaram mais próximas, como viraram uma espécie de talismã. De alguma forma, tornaram-se entidades para mim. E isso não é misticismo, porque eu não sou mística, mas tenho profundo contato com elas. Foram pessoas que me ensinaram muito. Tenho até hoje uma relação engraçada e viva com elas. Estão sempre por perto.

Capítulo XIV

Bergman não Manda mais Aqui

Um sucesso como o de *Uma Relação tão Delicada* cria um padrão de exigência difícil de satisfazer: eu sabia que teria de ser paciente. Estava há muito tempo procurando uma peça, quando fiquei sabendo pela Xuxa Lopes, minha amiga, que *Cenas de um Casamento* estava em cartaz na Argentina, com a Norma Alleandro. Fiquei furiosa. Então ela podia mudar uma obra do Bergman de mídia, passar um roteiro de cinema para uma peça de teatro, e eu não podia?! Eu tinha aquela cartinha do Bergman, dizendo que não admitia isso. Con-tei a história à Xuxa e ao Hector Babenco, que eram casados, e o Hector se dispôs a me ajudar, porque era amigo da Norma Alleandro. Ela lhe contou que o Bergman tinha feito, ele mesmo, uma adaptação do roteiro e que ele tinha uma agente nos Estados Unidos, chamada Tonda Marton. Eu precisava entrar em contato com ela. Adiantou que havia algumas condições para poder montar o espetáculo. Entramos em conta-to com ela – o Hector me intermediou, o nome internacional que ele tem me ajudou demais. Bergman o conhecia e admirava. Então, todas as portas se abriram e essa Tonda Marton me passou, finalmente, quais eram as exigências.

Bergman tinha feito a adaptação junto com uma atriz alemã chamada Rita Russek, de Munique, que havia interpretado lá o personagem da esposa. Por contrato, o texto tinha que ser exatamente o dele, nenhuma vírgula poderia ser mudada. Ele teria poder total sobre a tradução – chamaria alguém para examinar – e a direção teria de ser da Rita Russek. Eu tinha que nomear um diretor para ensaiar antes e ela chegaria no final. Eles poderiam vetar tudo a qualquer momento. E, além da remuneração do Bergman, Rita Russek cobraria US\$ 10 mil por essa vinda, com todas as despesas pagas. Era uma encrenca, mas fazer uma peça do Bergman totalmente orientada por ele tinha o seu encanto. Ter uma diretora alemã poderia ser encarado como um privilégio. E foi como encarei.

Outra coisa que eles sugeriam é que eu visse uma das outras montagens da peça. Ela já fora montada em Paris e estava em cartaz em Quebec, num espetáculo dirigido por Rita Russek. Fui ao Canadá para assistir. Convidei Vivien Buckup para ser assistente de direção. Confiava muito nela depois do trabalho em *Uma Relação tão Delicada* e achava que poderíamos estar bem firmes, com o texto decorado, quando Rita Russek chegasse, cerca de 15 dias antes da estréia. Começamos a trabalhar o texto com a Vivien,

e a criar um esquema bacana de ensaio. Arranjamos uma professora de voz e começamos a estudar Bergman – ler tudo, ver tudo. Consegui ajudar a organizar uma mostra Bergman, com a Cinemateca de São Paulo, que foi um jeito de rever vários filmes e ouvir pessoas interessantes falando sobre ele.

Para interpretar o marido, convidei o Tony Ramos e para criar o cenário Gringo Cardia. Tinha visto alguns trabalhos dele, entre os quais *Shirley Valentine*, um espetáculo que ele fez com a Renata Sorrah, e tinha ficado encantada. Ia chamar o Gringo, mas ele teria que se sujeitar a um visual já determinado por uma diretora alemã, que eu não fazia a menor idéia de como seria. Fiquei constrangida, mas ele foi ótimo. E, como estava indo para a Europa, ofereceu-se para encontrá-la. Eles se reuniram em Munique, ela deu todas as instruções e ele desenhou o cenário como ela queria. Aliás, deslumbrante.

Eu estava me sentindo uma grande produtora. Depois do sucesso de *Uma Relação tão Delicada*, conseguir um texto desses e todas essas pessoas... Era tudo muito charmoso em *Cenas de um Casamento*. Tony chegou do Rio para ensaiar em São Paulo e comecei a sentir o grande problema dessa montagem, que era o texto: muito grande, muito extenso, precisando de uma boa edição. A

tradução era da Adelaide, mas dessa vez ela não teve a liberdade de outras ocasiões. Era texto demais. Precisava de uma edição que deixasse só o fundamental de cada cena. Mas eles falavam, e falavam, e falavam, e discutiam a relação de tudo quanto é jeito. Eu ficava exausta de tanto falar em cena.

Foi um trabalho árduo deixar tudo pronto para a Rita Russek, que virou um personagem na nossa vida: *Será que a Rita vai gostar disso? E a Rita isso, e a Rita aquilo...* E a Rita não entrava em contato conosco. Só uma vez ela mandou um fax. Queria saber qual era o meu signo.

180 Quando fui ver a montagem do Canadá, fiquei amiga dos atores, saí com eles e me contaram que ela não era exatamente fácil de lidar. *Com a gente ela se deu muito bem: dávamos muito uísque para ela*, foi o que disseram. Ouvi também que, na montagem da Argentina, ela tinha brigado com todo mundo. Isso criou certa tensão. *Será que iríamos nos dar bem com Rita Russek?* E aí entrou aquela coisa bem brasileira: *Vamos, sim! Ela vai gostar da gente, porque somos tão espontâneos, tão apaixonados...*

Queríamos que ela fosse feliz no Brasil. Arrumamos um superflat para ela, em Higienópolis, e comecei a organizar uma festa, porque eu queria

receber Rita Russek com uma festa, com todos os nossos amigos: vinha o Hector, o Gringo, a Lidiane, mulher do Tony, todo mundo vinha conhecer Rita Russek! Aí, no dia em que ela deveria chegar – eu ia esperá-la no aeroporto, já estava tudo organizado – , o Dráuzio me acorda às 6 horas da manhã, bem carinhoso e me fala: *Ô, bonitinha, chegou aqui um fax para você.* Perguntei o que era e ele teve que me contar: *Rita Russek não vinha.*

Fiquei olhando para ele, perplexa. Ela dizia, no fax, que não estava bem de saúde e que não poderia dirigir a peça. Levantei da cama meio atordoada. E quando entrei na cozinha, os azulejos começaram a espatifar. *Plaft! Plaft! Plaft!* Era algum fenômeno térmico, mas aconteceu justo naquele dia. Pensei: baixou alguma coisa aqui.

A festa toda organizada. Não era uma festona, mas viriam as pessoas envolvidas na montagem, convidados que falassem inglês para conversar com ela, alguns jornalistas e amigos, para dar as boas-vindas. E íamos dar muito uísque para ela. E aí, com aqueles azulejos todos estalando, eu tive a sensação de que havia algo no ar e que o melhor a fazer era ficar muito tranqüila.

Liguei para a produtora executiva já com todo o problema resolvido. Íamos continuar a ensaiar e

a Vivien assumiria a direção. O cenário já estava feito e era lindo. Tínhamos o compromisso de estreiar e era isso que iríamos fazer. Hoje, eu pararia tudo ali, reveria o texto, chamaria a Adelaide e pediria: *vamos simplificar tudo isso*. Mas, naquela hora, achei melhor seguir em frente. Hoje eu vejo que eles agiram muito mal comigo, porque Rita Russek já tinha recebido os US\$ 10 mil – tudo era pago adiantado, na assinatura do contrato. Ela nem cogitou em devolver o dinheiro.

182 Escrevi uma carta para a Tonda Marton, dizendo que, aqui no Brasil, quando se recebia adiantado por um trabalho que não era feito, a gente devolvia o dinheiro. Mas ficou por isso mesmo. E nunca sequer perguntou como tinha sido a estréia. Fiquei com uma péssima impressão. Estreamos, apesar de tudo.

Encontrei no Tony um excelente companheiro de trabalho. Dráuzio e eu ficamos muito amigos dele e da Lidiane. Nós nos divertimos, a peça foi bem-sucedida, mas, como atriz, fiz muito mal o papel. Fiquei com a sensação de que me movia embaixo de um monte de texto. Não se pode ter esse respeito pelo texto original. Não dá certo. É desrespeitoso. Exibi um Bergman maçante. Acho que faltou eu ter dado mais poder à



*Com Tony Ramos, em Cenas de Um Casamento, em 1997:
o prazer de ouvir*

Adelaide, uma liberdade que não tive por causa dessa opressão toda.

Entretanto, *Cenas de um Casamento* marcou uma conquista muito importante na minha interpretação, na minha vida. A coisa que eu mais fazia em *Cenas de um Casamento* era falar. E, um dia, estava lendo algum texto do Bergman, e ele dizia assim: *Falar, na arte de representar, é apenas 50%. Os 50% restantes são ouvir.* Isso é uma coisa aparentemente óbvia, mas foi muito reveladora. Percebi que em meu trabalho eu dava muito mais ênfase ao falar do que ao ouvir. Eu achava que o ouvir



Em Cenas de Um Casamento

era natural, e me dei conta de que não era tão natural assim. Muitas vezes eu nem saía do meu texto, enquanto o outro ator estava dizendo o texto dele.

E nesse momento em que comecei a ampliar a minha capacidade de ouvir, eu estava ouvindo quem? O Tony Ramos. Isso me ajudou muito. O Tony é muito íntegro – embora íntegro seja uma palavra desgastada. Ele se dá muito ao trabalho, entrega-se completamente ao que faz. Vai fundo atrás de um fio condutor do trabalho. Guardei aquele exemplo de alguém em cena completamente entregue a um personagem. Minhas melhores lembranças de *Cenas de um Casamento* referem-se à emoção de vê-lo representar. Ele fazia maravilhosamente aquele personagem.

A partir daí ampliei minha capacidade de ouvir. E quando você começa a treinar uma possibilidade, incorpora e passa a querer cada vez mais. Comecei a estudar mais música e a tocar instrumentos para aprofundar minha relação com os sons. Lembro de alguns momentos em cena em que tive uma dimensão maior da arte de representar. Porque, como disse o Bergman, quando você está realmente ouvindo, a resposta vem no tom exato. E ela vem cada dia de um jeito, também. Não existe resposta pronta.

Existe um mesmo texto, mas ele pode ser tudo, desde que você lhe dê a oportunidade de ser alguma coisa nova. Desde que você não fique fixada numa forma de dizer. Porque ficar fixada numa forma de dizer é um *não ouvir*. Ganhei um novo prazer de representar. Quando eu me concentrava no Tony, a resposta saía de mim de uma forma viva.

Esse é um espetáculo que eu gostaria de poder refazer. Um dos problemas que enfrentei foi o cenário. Era uma beleza extraordinária, mas pesava uma tonelada, era muito caro transportá-lo. A partir daí, fiquei sonhando com cenários mais flexíveis. Eramos só eu e o Tony. Se fosse mais barato viajar, poderíamos ter vivido desse espetáculo muito mais tempo. Comecei a pensar muito nessa questão. O cenário ganhou uma força exacerbada no teatro brasileiro. Na minha fase de formação, a não ser nas grandes companhias, ele era pensado em função da agilidade. Nas montagens do Teatro São Pedro – o *Interrogatório*, por exemplo – , sempre buscávamos assegurar que fosse fácil transportar. De repente, estabeleceu-se uma nova estética de cenário. Surgiram cenógrafos maravilhosos, fazendo coisas lindas, mas a operação ficou mais complicada.

Ficou claro para mim que não quero mais cenários assim. Mesmo porque, os teatros também

passaram a ser usados por muitas peças ao mesmo tempo. Na sala São Luiz, durante *Cenas de um Casamento*, eu precisava de uma equipe enorme de marceneiros para montar e desmontar o cenário toda semana, porque havia concertos e outros eventos lá. Depois que o teatro se tornou um programa de fim de semana, passou a dividir o espaço. Os teatros não podem mais viver só de teatro.

Durante *Cenas de um Casamento*, vivemos a passagem para a era do patrocínio. A bilheteria, que foi boa, já não era suficiente para manter a produção. Eu trouxe o Tony do Rio, precisava de um lugar para ele morar, já não dava para pagar sem patrocínio. Consegui o patrocínio da Telesp.

187

Enquanto a gente estava em cartaz, a Liv Ullman veio a São Paulo para lançar um filme que ela dirigiu. Ela também trabalhava para a Unesco, com menores abandonados e veio conhecer alguns projetos. Ficou hospedada no Hotel Caesar Park, na Rua Augusta. Minha amiga Ulla Weichert, do consulado sueco, incluiu em seu programa, um contato comigo. Ela não quis ver a peça, não tinha o menor interesse, mas queria me conhecer. Então, marcamos um encontro no hotel. Ela estava com o marido, que trabalhava no setor hoteleiro; o Dráuzio foi comigo e a Ulla também. Eu já tinha lido todos os seus livros, ela era um

mito para mim. E foi bem engraçado o encontro. Ela foi muito espontânea, falou: *Nossa, estou gostando de você!* Notei um certo alívio, como se ela tivesse escapado de um programa que previra muito chato.

Falamos do espetáculo, do cenário e eu não resisti: contei a história da Rita Russek, que tinha ficado entalada na minha garganta. Queria que ela soubesse como eu tinha achado aquilo feio. Falei educadamente, nem mencionei que ela tinha embolsado o dinheiro. Liv Ullman adorou a história. Apoiou: *Ah, essa mulher é horrível, mesmo.* A partir daí, ela passou a me contar fofocas do Bergman. Foi muito divertido a gente ali ouvindo Liv Ullman falar do Bergman. Ela nem foi ver a peça *Cenas de um Casamento* porque não queria ouvir falar nesse assunto. *É um capítulo encerrado na minha vida,* ela disse.

Liv contou que Bergman tinha sido casado muito tempo com uma mulher chamada Ingrid, que tinha morrido havia pouco, e que ele estava muito triste, sentindo falta dela. Foi a pessoa com quem ele passou mais tempo casado. E o oitavo casamento dele. Segundo Liv, a relação só deu certo, porque ela era absolutamente submissa. Por exemplo: na casa dele, na ilha de Faro, quando recebia amigos como Erland Josephson e Bibi Anderson, mandava a mulher sair

da sala porque ela não era artista e o assunto não era para ela. E ela saía, sorrindo! Achava normal. Ia fazer batata frita para ele na casa ao lado, para poupá-lo do cheiro de gordura. Depois a gente riu muito dessa história. E o Tony dizia para a Lidiane: *Com licença, meu bem, você pode sair agora?*

Capítulo XV

Em Paz com as Câmaras

Depois de assistir a *Cenas de um Casamento* no Rio, Manoel Carlos me convidou para fazer a novela *Por Amor*, que foi uma felicidade na minha vida pela beleza do personagem, pelo texto do Manoel Carlos, pelos atores com quem contratei, pelos diretores e pela popularidade que me trouxe. Eu não conhecia a popularidade da novela das 8 da TV Globo. É muito forte, percebi logo que a novela estreou.

Ao ler as primeiras falas do meu personagem, senti que podia fazer bem. Era muito bem escrito, bem construído. Além disso, tive a sorte de contar com a ajuda de um diretor, o Paulo Ubiratan, a quem fiquei para sempre agradecida. Ele me fez perder o medo de televisão, dirigindo pessoalmente as minhas primeiras cenas.

Mesmo já tendo feito *Meu Pé de Laranja Lima*, na TV Bandeirantes; *Deus nos Acuda*, novela de Sílvio de Abreu, na TV Globo, em 1992; e vários trabalhos na TV Cultura em São Paulo, eu não me sentia familiarizada com as gravações de novela. Além do mais, em *Deus no Acuda* ficara frustrada, com o sentimento de não ter feito um bom trabalho.

Quando me convidaram para atuar em *Por Amor*, pensei: só se for para dar muito certo. Tive a sábia atitude de ir conversar com o Paulo Ubiratan, que eu mal conhecia. Já tinha construído uma carreira como atriz de teatro, ganho dois prêmios Molière, era produtora, tinha milhões de coisas para fazer na vida. Não ia insistir numa coisa difícil que não pudesse me trazer nada de bom. Se fosse para ficar sofrendo na televisão – tinha decidido –, ia ser uma atriz que não faz televisão.

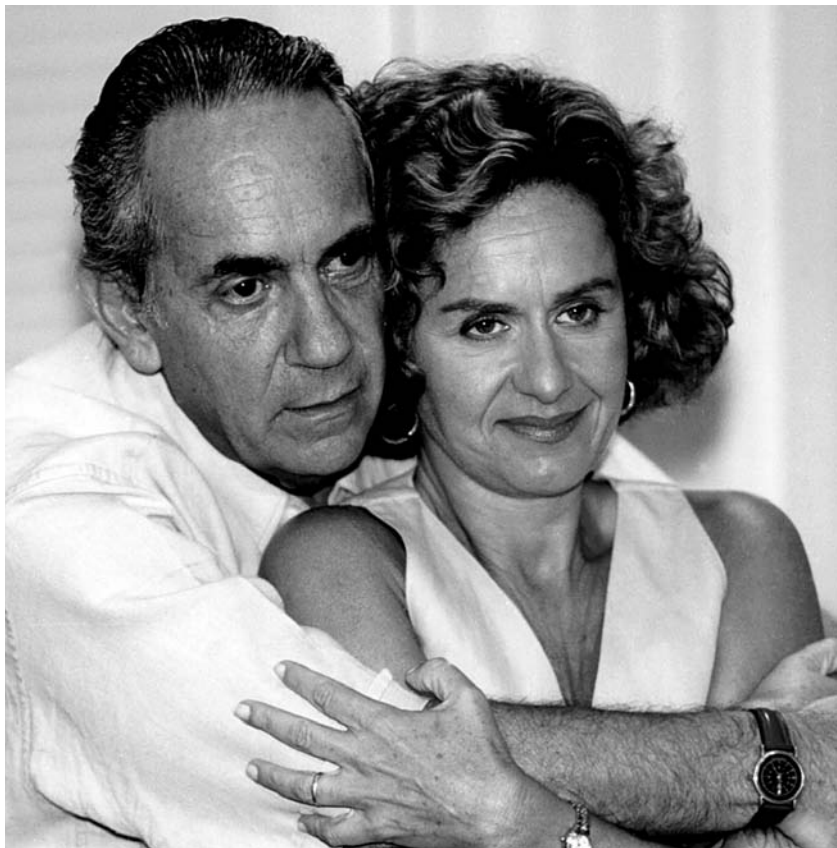
192 Compreendi que só dava para fazer alguma coisa de bom na TV Globo se eu tivesse algum canal de liberdade lá dentro. E pensei: vou criar esse canal já! E o canal foi o Paulo Ubiratan. Escolhi a pessoa certa, já que ele era o diretor-geral, e contei tudo isso a ele. Quis lidar com tudo, desde o meu salário – fiz questão de dizer quanto queria ganhar – até expor meus medos. Era necessário que eles soubessem que eu não estava familiarizada, que talvez tivesse dificuldades com as câmaras. Paulo Ubiratan foi totalmente receptivo. Quando acabamos essa conversa eu me sentia amiga dele.

E fui para a Globo. Manoel Carlos já tinha entregue trinta capítulos. A personagem, a Lídia, era muito ativa nesses capítulos, com cenas muito significativas. Eu tinha ali um farto material e tempo para trabalhar. E trabalhei muito, sozi-



Por Amor trouxe a popularidade da novela das 8

nha. Enquanto viajava com *Cenas de um Casamento*, eu já era a Lídia, uma mulher simples, de Niterói, muito falante, desse tipo de cabeleireira que sabe tudo, que fala tudo, que conta a vida. Decorei aqueles textos, que tinham uma música muito bonita.



Com Paulo José, o parceiro ideal na TV

Quando fui para o Rio gravar, já era íntima do personagem. Mas se não tivesse estabelecido um clima favorável com o diretor, talvez todo esse material tivesse se perdido por causa do medo, da obrigação de fazer certo, de fazer tudo na hora. E o Paulo Ubiratan, pelo contrário, estava sem pressa. E fomos para o estúdio, ele, o Paulo

José e eu. Outra razão para o bom resultado desse trabalho foi o Paulo José.

Quando eu estudava na EAD e parava, no caminho, no Teatro de Arena ou no Redondo, o Paulo estava sempre lá, um homem lindo e elegante. Ele era um ideal para mim – de ator, de gentileza, de pessoa. Tinha uma namorada deslumbrante, que era Dina Sfat. O Paulo estava revestido para mim de tudo o que havia de melhor na profissão. Foi uma delícia poder chegar perto dele e viver um personagem tão íntimo! Fui bem recebida, com carinho. Nessa época, como se vê, fui muito bem tratada pelos homens: Tony Ramos, Paulo Ubiratan, Paulo José e pelo Du Moscovis, que fez o meu filho na novela. É muito agradável se saber acolhida no sentido mais profundo, porque você pode revelar as suas fragilidades, e isso dá força.

Quando começaram as gravações, soltei toda a emoção que eu tinha acumulado para o personagem. O resultado foi bom e, sendo novela das 8 da Globo, foi um canal direto para o Brasil inteiro. Fiquei impressionada com o tamanho da repercussão. Eu nunca tinha vivido isso.

Fui a Novo Airão, no interior do Amazonas e, andando com o Dráuzio pela rua, comecei a notar como as mulheres me olhavam com um brilho estranho nos olhos. Aquilo começou a aumentar

e, de repente, havia um monte de gente atrás de mim. Entrei num supermercado e todas pararam na porta, não tinham coragem de falar comigo, me olhavam como se eu fosse uma santa. Tive que quebrar aquele clima. Perguntei: *Vocês estão me conhecendo da televisão? É isso?* Nunca tinha vivido uma experiência assim, de ir para um lugar longínquo e ser reconhecida e amada. Nem sei se isso se chama amor; é o deslumbramento de ver ao vivo alguém que se conhece da televisão.

Em *Por Amor* tive condições ideais: diretor, ator, autor, personagem... Tudo à minha volta me ajudando. Verifiquei que dominar a linguagem da televisão é uma questão muito mais interna, de segurança, do que de técnica, de saber olhar para a câmara. Por outro lado, aprendi a adequar os gestos. No teatro você se treina para ampliá-los. Na televisão precisei reduzi-los para caber na tela. Em *Cenas de um Casamento*, a Vivien Backup já tinha me ajudado muito a limpar gestos compulsivos. O ator não pode se permitir agir assim, porque todo gesto, no palco, tem um significado.

Por Amor foi uma experiência feliz de televisão, que me abriu outro canal de trabalho. Voltei a fazer uma novela do Manoel Carlos, que foi *Mulheres Apaixonadas*. Meu personagem, Ana, também era popular e comunicativa, mas não teve muitas oportunidades de se desenvolver. Ficou como um retrato.

Quando acabou *Por Amor* eu já tinha um patrocinador e uma peça para fazer. Queria montar *À Margem da Vida*, de Tennessee Williams. Sempre adorei Tennessee Williams. Nessa época estava fazendo um trabalho com uma diretora da USP, a Beth Lopes. Tinha visto montagens dela no teatro e gostado. Estávamos trabalhando juntas, na casa dela, tentando criar um espetáculo que se chamaria *Maria Lucia*. Eu queria contar a história de uma mulher da minha idade, num musical em que eu conversaria com meus ídolos, que foram ídolos de muitas mulheres da minha geração. A Beth gostou das minhas idéias. A peça ia começar com uma conversa íntima com James Dean.

Durante esse processo, falamos muito em Tennessee Williams e decidimos montar *À Margem da Vida*: peça linda com um personagem ótimo para mim e outro para o Gabriel, meu filho, que estava acabando de se formar no curso de teatro da Unicamp. Achei que a Beth, sendo professora da USP, teria uma boa mão para trabalhar com atores jovens. Porque a peça era eu e três jovens. Outra razão para querer fazer *À Margem da Vida* era Luah Guimarães, que tinha sido minha aluna na Unicamp. Ela já tinha feito comigo *Prepare seus Pés para o Verão*, da Marta Góes, que dirigi na Unicamp. Tinha adorado trabalhar com ela. A gente sempre brincava que ela podia ser minha filha, porque éramos muito parecidas fisicamente. Além



Em À Margem da Vida, em 1998, com Gabriel Braga Nunes e Luah Guimarães

do mais, ela e o Gabriel eram amigos. Marta Góes fez, a nosso pedido, uma nova tradução do texto. Era um quadro muito harmonioso. Já tínhamos produção e começamos num *vapt vupt* os ensaios. A estréia ia ser dentro de pouco tempo.

Eu tinha outro propósito nessa montagem: queria que o Gabriel acompanhasse de perto uma

produção. Queria dar a ele essa oportunidade. Portanto, pretendia ser muito organizada para o Gabriel aprender tudo o que era preciso para produzir bem. Mas as coisas não transcorreram como eu imaginava.

Entramos num clima de sufoco; estréia marcada, teatro alugado e o espetáculo não tomava forma. Fiquei muito tensa, querendo solucionar todas as questões, e não consegui entrar no meu personagem. Infelizmente, Amanda Wingfield não baixou em mim, não tive esse prazer. A peça estreou e todas as noites eu buscava penosamente o personagem. Foi difícil até o fim. Além do que, tínhamos novamente um cenário enorme, impossível de ser transportado, que nos impediu de viajar. Só fomos ao Rio e mesmo assim cortando o cenário pela metade.

199

A melhor coisa de *À Margem da Vida* foi ver o Gabriel e a Luah em cena. Eles faziam muito bem. A cena final, quando o Gabriel apagava as velas, me emocionava todas as noites. Tenho muita vontade de contracenar de novo com os dois e sinto que me devo um Tennessee Williams.

Teria sido mais saudável suspender tudo na hora em que eu percebi que o trabalho estava se precipitando de um jeito tenso, em vez de tentar resolver. Teria sido melhor adiar.



À Margem da Vida: em busca de Amanda Wingfield

Capítulo XVI

A Redescoberta do Brasil

Depois de *À Margem da Vida* passei um período grande sem trabalhar. Começou a se delinear para mim, mais forte do que nunca, a vontade de fazer um espetáculo que falasse sobre o Brasil – mais precisamente, que refletisse a identidade brasileira. Nessa época aconteceram as comemorações dos 500 anos do Descobrimento e muitos livros importantes foram editados. Comecei a ler sobre o Brasil e fiquei fanática. Li várias obras fundamentais, como *Raízes do Brasil* e *Casa-Grande e Senzala*, e autores como Joaquim Nabuco, Caio Prado, Paulo Prado... Mas não sabia como fazer um espetáculo com esse material.

201

Fui procurar minha amiga Marta Góes e ver se ela enxergava um caminho. Ela me disse que achava possível e iria tentar. Nesse dia, ela me contou que estava voltando de Ouro Preto, onde tinha visitado, com o marido, Nirlando Beirão, a casa que tinha sido da escritora Elizabeth Bishop. Estava encantada com os seus *Poemas do Brasil*, que acabara de ler, e que contêm, como indica o título, sua poesia sobre o nosso país. Queria escrever sobre ela.



Com Marta Góes, em 2001, na estréia de Elizabeth Bishop no Festival de Curitiba

Eu sabia muito pouco sobre essa escritora americana. Marta me fez um resumo de sua vida e falou mais especificamente sobre a sua longa temporada no Brasil e sobre como isso se refletia em sua obra. Fiquei encantada e percebi que era aquele o tema que eu estava procurando. A Marta Góes e eu somos amigas íntimas há mais de 30 anos. Além disso, sempre sentimos grandes afinidades profissionais. Mostrar o Brasil pela ótica da Bishop era realmente uma idéia interessante.

Marta começou a escrever e eu a ler a obra da Bishop. Fomos trocando opiniões cada vez mais apaixonadas sobre o tema. Quando Marta me

trouxe a primeira versão da peça, eu já pensava em convidar o Possi para dirigir. Eu o conhecia desde 1970 e tinha vontade de trabalhar com ele. Quando lhe mandamos o texto ele me deixou um recado inesquecível na secretária eletrônica: *Muito obrigado por me incluir num projeto tão lindo.*

Eu tinha medo de monólogo. E de uma personagem americana, distante, alcoólatra, lésbica, intelectual, professora universitária e deprimida. Como vender esse espetáculo? No princípio, senti também que era monólogo demais. Muito texto e eu sozinha para comunicar tudo. Dá a sensação de um volume de trabalho muito grande. Não tinha vivido isso ainda, estava acostumada a dividir essa responsabilidade. Se um dia você não está muito bem, seu colega está ali, você sabe que ele pode ajudar. No monólogo, se você está sem estímulo, se está cansada, não tem a quem pedir ajuda. Lembro de ter essa fantasia: *E se eu paro?* Porque uma vez, na *Margem da Vida*, eu empaquei e o Gabriel me socorreu. Ele começou a improvisar em cena, até eu conseguir retomar. Na *Bishop* eu me perguntava: *Para onde eu vou se me acontecer isso?* Nunca aconteceu, graças a Deus e venci todo o medo do monólogo.

O Possi me ajudou muito. Ele veio reforçar tudo aquilo que eu acreditava em interpretação. O ensaio com ele era o texto: repetir o texto de

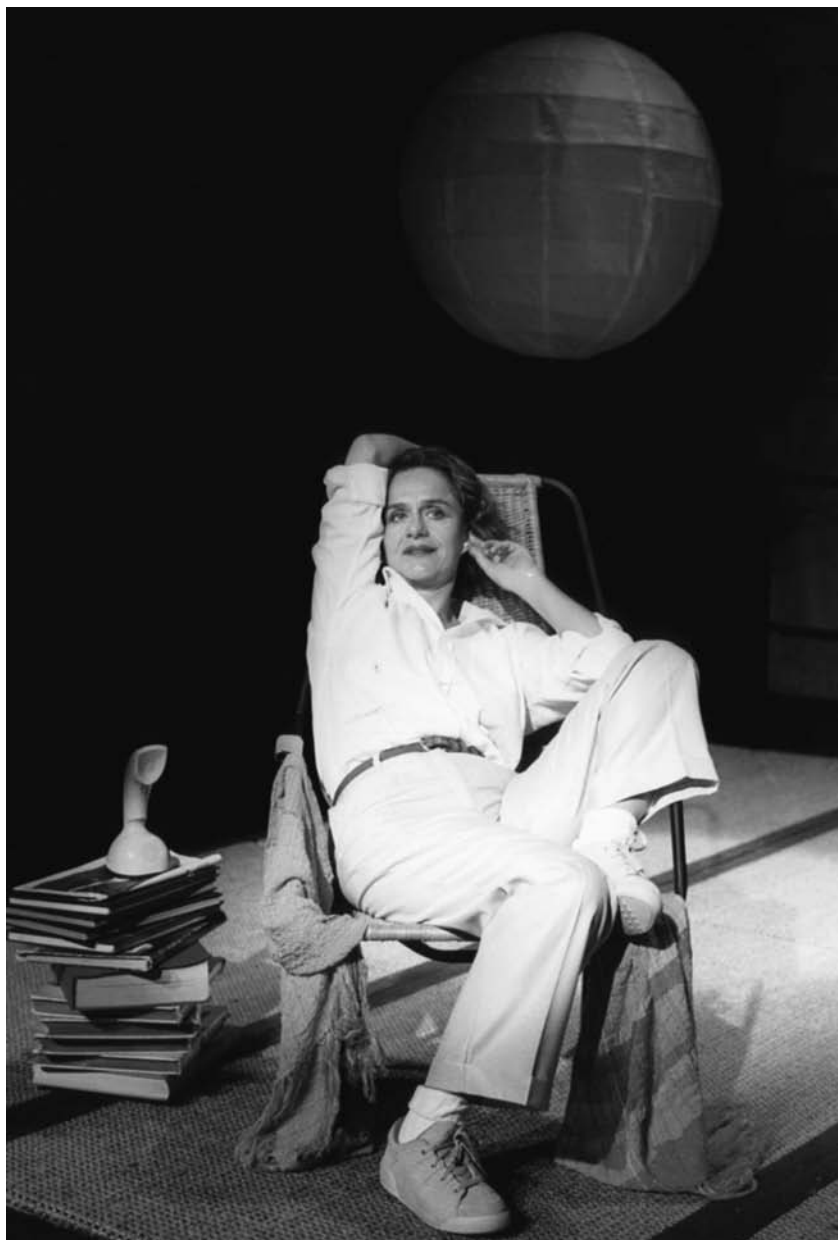


Um Porto para Elizabeth Bishop, o desafio do monólogo

milhões de formas, com milhões de sugestões, conversando sobre, pensando sobre, aprofundando na repetição das cenas. Eu me lembro desses ensaios: que coisa mais íntima! Ele sentado na minha frente, com a maior atenção, me vendo passar devagar 36 cenas, buscando o que eu estava dizendo em cada uma. Quando acabava ele dizia: *De novo*. E de novo, e de novo, e de novo... O Possi é, além disso, um homem de teatro. Se a luz não está boa ele sobe lá e conserta. Ele dá palpite em tudo, no figurino, no seu cabelo. São raras as pessoas que têm, como ele, o domínio do processo todo.

O espetáculo agradou a todos os tipos de público, dos autores da Flip até os espectadores da periferia do Rio e de São Paulo. Eles gostavam de ouvir uma estrangeira falando bem do Brasil e dos brasileiros. Foi um trabalho muito feliz. Elza Costa, produtora executiva que já me acompanhava desde *Cenas de um Casamento*, nos deu a tranqüilidade de uma produção ágil e organizada. Mônica Sucupira, minha antiga aluna da Unicamp, foi assistente do Possi e me ajudou muito no processo de criação e mais tarde me acompanhou nas viagens.

Tivemos muitas oportunidades nessa peça, a começar por um patrocínio da Petrobras. Além disso, conseguimos estrear no Festival de Curi-



Como Elizabeth Bishop: uma americana no Brasil dos anos 50 e 60

tiba. É muito interessante estreiar lá. O festival dá muita liberdade e atrai a atenção do Brasil todo. Outra oportunidade boa foi poder começar a carreira pelo circuito Sesc do interior. Você se familiariza com o espetáculo e chega a São Paulo com o trabalho mais maduro. Eu adoraria fazer isso sempre. Estreamos no Sesc Anchieta e fizemos uma temporada brilhante, com sucesso de público e de crítica.

O cenário do Jean-Pierre Tortil era lindíssimo e refletia o Brasil moderno dos anos 50. Mas novamente vivi o problema do cenário grande demais: precisava de um palco de cinco metros de altura e não cabia nos teatros disponíveis no Rio, exceto no Teatro Bloch, no prédio da *Manchete*, no Flamengo. Christiane Torloni tinha acabado de reabri-lo com *Joana d'Arc*. Resolvemos ir para lá, mesmo porque tinha tudo a ver apresentar a peça num teatro no Aterro do Flamengo, a grande obra da Lota Macedo Soares, companheira de Bishop falada na peça o tempo todo. Mas o teatro tinha um problema grave, que a Cristiane não tinha conseguido resolver: morcegos. Estava infestado de morcegos e eu só percebi na hora em que cheguei lá, com contrato assinado e estréia marcada. Dividir o palco com morcegos não foi fácil. Devo dizer que minha concentração é vulnerável a morcegos. Não consegui relaxar. Fiz tudo o que pude para

me livrar deles. Chamei todas as firmas, todos os especialistas, ninguém conseguiu despejá-los. Foi um inferno.

Um dia comecei a notar que o público estava esquisito. As pessoas se mexiam, falavam e, a certa altura, começaram a levantar. Fui ficando desesperada. Sozinha no palco, fazendo um monólogo, e aquele clima. *Mas o que estou fazendo de errado hoje?*, eu me perguntava. Fiz o espetáculo até o fim com aquela sensação horrível.

208

Quando a sessão acabou, a Claudia Jimenez e a Zélia Duncan, que tinham ido assistir, vieram me cumprimentar e me contaram que logo no começo do espetáculo caiu um morcego em cena. Com as asinhas machucadas, ele não conseguia voar, e ficou o tempo todo contracenando comigo. O público via, mas eu não. Elas achavam que eu tinha visto e que era tão concentrada que conseguia seguir em frente assim mesmo. Imagina! Se eu tivesse notado, teria parado imediatamente. Só ia recomeçar depois que o contra-regra tivesse entrado no palco e sumido com o morcego. Elas me disseram que muitas vezes fiquei pertíssimo dele. As pessoas assistiram, então, ao espetáculo de uma atriz contracenando com um morcego.

Para mim essa temporada no Teatro Bloch não valeu. Foi uma outra peça. Lembro que estava



Bishop: da beleza visual ao espetáculo íntimo

acostumada a começar o espetáculo olhando para a platéia. Mas lá, quando eu olhava para a platéia, via os morcegos! Então, desenvolvi um jeito de interpretar que era meio cego. Eu não olhava, porque não queria vê-los.

Fiquei com a sensação de que estava devendo ao Rio uma nova temporada. Então, no verão seguinte, apresentei a peça no Teatro Carlos Gomes, na Praça Tiradentes, e foi o máximo! Eu fazia com microfone, num teatro grande, de 800 lugares. Me senti muitíssimo bem naquele lugar, perto da casa da Chiquinha Gonzaga. Fiz uma temporada muito feliz.

210 Viajei com a peça por muitas cidades e, entre as apresentações mais emocionantes, recordo as de Petrópolis e de Ouro Preto, dois lugares em que Elizabeth Bishop viveu. Em Ouro Preto, Linda Nemer, sua grande amiga e atual proprietária da casa do século 17 que pertenceu a ela por mais de uma década, não apenas me hospedou, mas me ofereceu a cama em que a Bishop dormia. Além de histórias encantadoras sobre *o tempo de Elizabete*, como eles dizem, Linda e seu irmão José Alberto Nemer, também amigo da escritora, me presentearam com uma preciosidade de seu arquivo: uma folha de cheque assinada pela poeta. Brindamos com *champagne* – em pequenos copos de licor, em sua memória.

Em 2004, fui convidada para apresentar a peça na Festa Literária de Parati. Ia ser quase uma leitura, mas o Possi me ajudou, armou um rudimento de cenário e acabamos fazendo o espetáculo integral. Foi muito emocionante me apresentar para aquele público de autores. E ali na Flip, ganhei a confiança de poder me desfazer do enorme cenário. Porque eu tinha ficado ligada àquele espetáculo bonito, com projeções, que as pessoas elogiavam muito. Sentia certa insegurança de eliminar aquele visual lindo. Como seria eu sozinha, perto da platéia, dizendo todo aquele texto? Percebi, então, que a grande força estava mesmo no texto. Contar aquela história, o que Elizabeth Bishop tinha a dizer sobre o Brasil, era o que interessava. A substância do espetáculo era Elizabeth Bishop falando do Brasil. E eram coisas tão interessantes que ela falava! Naquela noite em Parati, até reduzi o ritmo do texto, porque notei que as pessoas bebiam cada palavra.

Compreendi, a partir dessa experiência, que tenho nas mãos um espetáculo que vai ser para mim o que *O Quadrante* é para o Paulo Autran. Posso fazê-lo para o resto da vida. Posso refazer *Um Porto para Elizabeth Bishop* quando quiser, onde quiser. No ano seguinte, com a ajuda eficiente do produtor Roberto Jerônimo, fiz uma nova temporada carioca no

Planetário da Gávea. Na arena do Planetário, que é uma gracinha, colocamos um tapete e três cadeiras. Foi o que bastou para construir todo o universo de 36 cenas em lugares diferentes. O espetáculo não apenas se manteve, como ganhou outra cara, ficou mais íntimo. Ganhei um novo espetáculo e espero voltar a fazê-lo em breve. Já sinto saudades.

E agora?

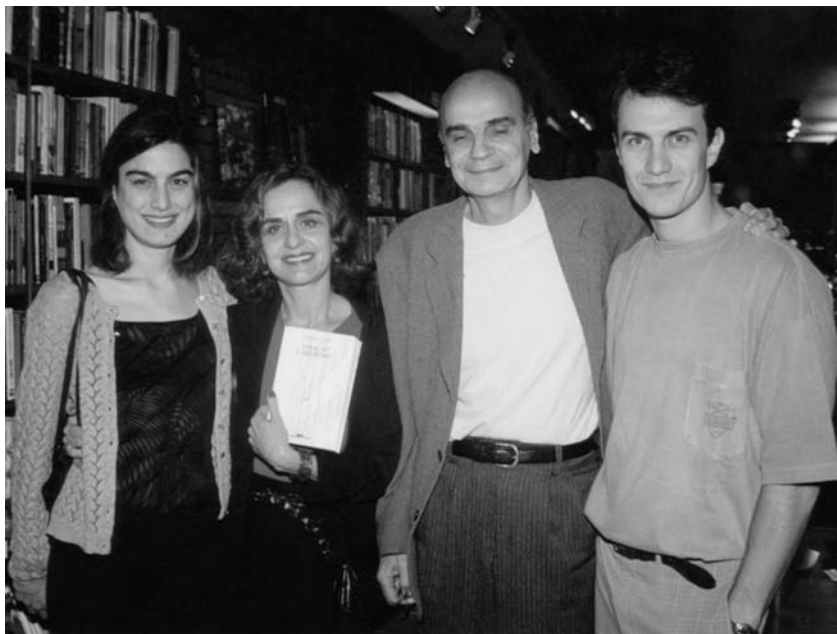
212

Enquanto exercito os gestos contidos de minha nova personagem, Madre Aloysius, da peça *Dúvida*, de John Patrick Shanley, retomo um dos meus desejos recorrentes. Voltei a anotar idéias e a juntar material para fazer um espetáculo sobre o Brasil. Como vocês podem imaginar, esse tema garante doses inesgotáveis de drama, comédia, poesia, música... Não vai me faltar assunto. O único senão é que, mais uma vez, acho que o cenário talvez seja grande demais.

FIM



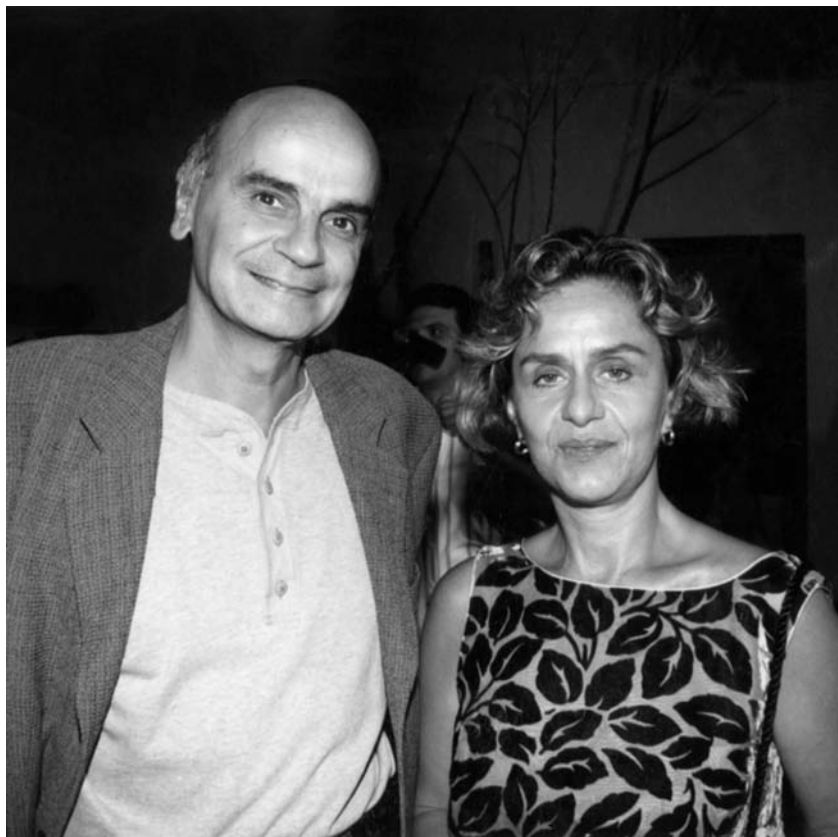
Com Dráuzio, em Cannes, na apresentação de Carandiru



Lançamento de Estação Carandiru no Rio, com Nina, Dráuzio e Gabriel



Descanso em Parati



Em 1997, com Dráuzio, na estréia de Inseparáveis



No camarim, em Uma Relação tão Delicada

Cronologia

Teatro

2006

- *Dúvida*, de John Patrick Shanley
Direção de Bruno Barreto
Teatro Shopping Frei Caneca, São Paulo

2001

- *Um Porto para Elizabeth Bishop*, de Marta Góes
Direção de José Possi Neto
Festival de Teatro de Curitiba, circuito Sesc-São Paulo
Teatros Bloch e Castro Alves, Rio, e excursão nacional

219

1998

- *À Margem da Vida*, de Tennessee Williams
Direção de Beth Lopes,
Teatro Faap, São Paulo

1996

- *Cenas de um Casamento*, de Ingmar Bergman
Direção de Vivien Buckup
Sala São Luiz, São Paulo, e excursão nacional

1989

- *Uma Relação tão Delicada*, de Loleh Bellon
Direção de William Pereira
Sala São Luiz, São Paulo e excursão nacional

1987

- *Estrebucha, Baby*

Direção de Zeba del Farra

Espaço Off, Centro Cultural Vergueiro e Teatro

Sérgio Cardoso, São Paulo

Teatro Cândido Mendes, Rio de Janeiro

1986

- *O Segundo Tiro*, de Robert Thomas

Direção de Márcio Aurélio

Teatro Taib, São Paulo e excursão pelo interior do Estado

- *Rever* - Show musical

Direção de Myriam Muniz

Teatro Funarte, São Paulo

220

1983

- *Os Colunáveis*, de Claude Magneir

Direção de José Renato

Teatro Itália, São Paulo

- *Chiquinha Gonzaga, Ô Abre Alas*, de Maria Adelaide Amaral

Direção de Osmar Rodrigues Cruz

Teatro Popular do Sesi, São Paulo

1982

- *Madre Maria Ignácio Explica Tudo*, de Christophe Durang

Direção de Ademar Guerra

Teatro Ruth Escobar, São Paulo

1980

- *A Patética*, de João Ribeiro Chaves Netto
Direção de Celso Nunes
Teatro Auditório Augusta, São Paulo

1978

- *Bodas de Papel*, de Maria Adelaide Amaral
Direção de Cecyl Thiré
Teatro Aliança Francesa, São Paulo

1977

- *Constantina*, de Somerset Maugham
Direção de Cecyl Thiré
Teatro Brigadeiro, São Paulo

1976

- *Concerto N 1 para Piano e Orquestra*, de João Ribeiro Chaves Netto
Direção de Sérgio Mamberti
Teatro Brigadeiro, São Paulo

221

1975

- *Equus*, de Peter Shaffer
Direção de Celso Nunes
Teatro Maria Della Costa, São Paulo, e excursão pelo interior do Estado

1974

- *Coriolano*, de Shakespeare
Direção de Celso Nunes
Companhia de Paulo Autran, excursão nacional

1971

- *Cândido ou O Otimista*, de Voltaire

Direção de Sílvio Zilber

Teatro Studio São Pedro, São Paulo

- *E Se a gente Ganhar a Guerra?*, de Mário Prata

Direção de Celso Nunes

Teatro Aliança Francesa, São Paulo

1970

- *A Cantora Careca*, de Ionesco

Direção de Antonio Abujamra

- *O Interrogatório*, de Peter Weiss

Direção de Celso Nunes

Teatro Studio São Pedro, São Paulo

- *A Longa Noite de Cristal*, de Oduvaldo Vianna Filho

Direção de Celso Nunes

Teatro Studio São Pedro, São Paulo

1967

- *Escola de Mulheres*, de Molière

Direção de Isaías Almada

Teatro de Arena. São Paulo e excursão pelo interior

Televisão

2006

- *Série JK*, de Maria Adelaide Amaral e Alcides Nogueira
Direção de Denis Carvalho
TV Globo, Rio

2003

- *Mulheres Apaixonadas*, novela de Manoel Carlos
Direção de Ricardo Waddington
TV Globo, Rio

1996

- *Por Amor*, novela de Manoel Carlos
Direção de Paulo Ubiratan
TV Globo, Rio

223

1993

- *Deus nos Acuda*, novela de Sílvio de Abreu
Direção de Jorge Fernando
TV Globo, Rio

1984

- *Seriado Joana*
Direção de Carlos Augusto de Oliveira e Deo Rangel
TV Manchete e SBT

1981

- Programa *Show da Noite*
Direção de Alberto Helena Jr
TV Record, São Paulo

1980

- *Meu Pé de Laranja Lima*, novela de Ivani Ribeiro
Direção de Antonio Seabra e Edson Braga
TV Bandeirantes, São Paulo

1979

- Programa *O Grupo*, de Paulo Gaudêncio
Direção de Antonio Abujamra e Celso Nunes
TV Tupi, São Paulo

224

1970

- *A Gordinha*, novela de Sérgio Jockyman
Direção de Antonio Abujamra
TV Tupi, São Paulo
- Teleteatros da TV Cultura de São Paulo
Direção de Antunes Filho, Antonio Abujamra e Ítalo Morelli

Cinema

1980

- *Paula*, de Francisco Ramalho Jr

Direção

1988

- *Prepare Seus Pés para o Verão*, de Marta Góes
Departamento de Artes Cênicas da Unicamp
Prêmio de Melhor Espetáculo (Júri Popular) do
Festival de Teatro de São José do Rio Preto

Prêmios

1989

- Molière – Melhor Atriz por *Uma Relação tão Delicada*

1983

- Molière – Melhor Atriz, por *Chiquinha Gonzaga, Ô Abre Alas*
- Governador do Estado – Melhor Atriz, por *Chiquinha Gonzaga, Ô Abre Alas*

1970

- APCA – Revelação de Atriz, pelo conjunto dos trabalhos

Índice

Apresentação – José Serra	5
Coleção Aplauso – Hubert Alquéres	7
Prólogo – Marta Góes	11
O Fantasma dos Gênios Precoces	15
<i>Como Assim, Atriz?</i>	29
Em São Paulo, com a Chave de Casa	41
A Europa, ou a Era do Corpo	53
Na Volta, um Brasil Sombrio	67
<i>Três Irmãos e Dois Bebês</i>	83
O Mistério da Brincadeira	91
Em Busca do Papel Principal	101
Adeus, Consultório	117
<i>Ô, Abre Alas</i>	127
Cenas do Teatro Sueco	141
Grandes Mestres e uma Escapada	153
Relações tão Preciosas	165
Bergman não Manda mais Aqui	177
Em Paz com as Câmaras	191
A Redescoberta do Brasil	201
Cronologia	219

Crédito das Fotografias

Adriana Pitigliani 14
Alessandra Levtchenko 198, 200
Ana Maria 84
André Brandão 206
Arquivo Sesi 133, 135
Christiana Carvalho 96, 97, 99
Dráuzio Varella 144
Gal Oppido 216
João Caldas 183, 184
Marcelo Borgongino 214
Milton Ferraz 84
Nelson Di Rago/Rede Globo 193, 194
Rede Globo 22
Silvestre P. Silva 135
Sylvia Tinoco 102
Teo&Walter 100
Tika Tiritilli 202, 204, 209
Vânia Toledo 72,73

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

Coleção Aplauso

Série Cinema Brasil

Alain Fresnot – Um Cineasta sem Alma

Alain Fresnot

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

Ary Fernandes – Sua Fascinante História

Antônio Leão da Silva Neto

Batismo de Sangue

Roteiro de Helvécio Ratton e Dani Patarra

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 Maurício Zacharias, Karim Aïnouz e Felipe Bragança

Chega de Saudade

Roteiro de Luiz Bolognesi

Cidade dos Homens

Roteiro de Paulo Morelli e Elena Soárez

Como Fazer um Filme de Amor

Roteiro escrito e comentado por Luiz Moura e José Roberto Torero

Críticas de Edmar Pereira – Razão e Sensibilidade

Org. Luiz Carlos Merten

Críticas de Jairo Ferreira – Críticas de Invenção: Os Anos do São Paulo Shimbun

Org. Alessandro Gamo

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

Org. Aurora Miranda Leão

Críticas de Rubem Biáfora – A Coragem de Ser

Org. Carlos M. Motta e José Júlio Spiewak

De Passagem

Roteiro de Cláudio Yosida e Direção de Ricardo Elias

Desmundo

Roteiro de Alain Fresnot, Anna Muylaert e Sabina Anzuategui

Djalma Limongi Batista – Livre Pensador

Marcel Nadale

Dogma Feijoadá: O Cinema Negro Brasileiro

Jeferson De

Dois Córregos

Roteiro de Carlos Reichenbach

A Dona da História

Roteiro de João Falcão, João Emanuel Carneiro e Daniel Filho

Os 12 Trabalhos

Roteiro de Claudio Yosida e Ricardo Elias

Fernando Meirelles – Biografia Prematura

Maria do Rosário Caetano

Fome de Bola – Cinema e Futebol no Brasil

Luiz Zanin Oricchio

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

João Batista de Andrade – Alguma Solidão e Muitas Histórias

Maria do Rosário Caetano

Jorge Bodanzky – O Homem com a Câmera

Carlos Alberto Mattos

José Carlos Burle – Drama na Chanchada

Máximo Barro

Liberdade de Imprensa – O Cinema de Intervenção

Renata Fortes e João Batista de Andrade

Luiz Carlos Lacerda – Prazer & Cinema

Alfredo Sternheim

Maurice Capovilla – A Imagem Crítica

Carlos Alberto Mattos

Não por Acaso

Roteiro de Philippe Barcinski, Fabiana Werneck Barcinski e Eugênio Puppó

Narradores de Javé

Roteiro de Eliane Caffé e Luís Alberto de Abreu

Onde Andará Dulce Veiga

Roteiro de Guilherme de Almeida Prado

Pedro Jorge de Castro – O Calor da Tela

Rogério Menezes

Ricardo Pinto e Silva – Rir ou Chorar

Rodrigo Capella

Rodolfo Nanni – Um Realizador Persistente

Neusa Barbosa

O Signo da Cidade

Roteiro de Bruna Lombardi

Ugo Giorgetti – O Sonho Intacto

Rosane Pavam

Viva-Voz

Roteiro de Márcio Alemão

Zuzu Angel

Roteiro de Marcos Bernstein e Sergio Rezende

Série Crônicas

Crônicas de Maria Lúcia Dahl – O Quebra-cabeças

Maria Lúcia Dahl

Série Cinema

Bastidores – Um Outro Lado do Cinema

Elaine Guerini

Série Ciência & Tecnologia

Cinema Digital – Um Novo Começo?

Luiz Gonzaga Assis de Luca

Série Teatro Brasil

Alcides Nogueira – Alma de Cetim

Tuna Dwek

Antenor Pimenta – Circo e Poesia

Danielle Pimenta

Cia de Teatro Os Satyros – Um Palco Visceral

Alberto Guzik

Críticas de Clóvis Garcia – A Crítica Como Ofício

Org. Carmelinda Guimarães

Críticas de Maria Lucia Candeias – Duas Tábuas e Uma Paixão

Org. José Simões de Almeida Júnior

João Bethencourt – O Locatário da Comédia

Rodrigo Murat

Leilah Assumpção – A Consciência da Mulher

Eliana Pace

Luís Alberto de Abreu – Até a Última Sílab

Adélia Nicolete

Maurice Vaneau – Artista Múltiplo

Leila Corrêa

Renata Palottini – Cumprimenta e Pede Passagem

Rita Ribeiro Guimarães

Teatro Brasileiro de Comédia – Eu Vivi o TBC

Nydia Licia

O Teatro de Alcides Nogueira – Trilogia: Ópera Joyce

– Gertrude Stein, Alice Toklas & Pablo Picasso –

Pólvora e Poesia

Alcides Nogueira

O Teatro de Ivam Cabral – Quatro textos para um

teatro veloz: Faz de Conta que tem Sol lá Fora

– Os Cantos de Maldoror – De Profundis –

A Herança do Teatro

Ivam Cabral

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

Noemi Marinho

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

Neyde Veneziano

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

Samir Yazbek

Teresa Aguiar e o Grupo Rotunda – Quatro Décadas em Cena

Ariane Porto

Série Perfil

Aracy Balabanian – Nunca Fui Anjo

Tania Carvalho

Ary Fontoura – Entre Rios e Janeiros

Rogério Menezes

Bete Mendes – O Cão e a Rosa

Rogério Menezes

Betty Faria – Rebelde por Natureza

Tania Carvalho

Carla Camurati – Luz Natural

Carlos Alberto Mattos

Cleyde Yaconis – Dama Discreta

Vilmar Ledesma

David Cardoso – Persistência e Paixão

Alfredo Sternheim

Denise Del Vecchio – Memórias da Lua

Tuna Dwek

Emiliano Queiroz – Na Sobremesa da Vida

Maria Leticia

Etty Fraser – Virada Pra Lua

Vilmar Ledesma

Gianfrancesco Guarnieri – Um Grito Solto no Ar

Sérgio Roveri

Glauco Mirko Laurelli – Um Artesão do Cinema

Maria Angela de Jesus

Ilka Soares – A Bela da Tela

Wagner de Assis

Irene Ravache – Caçadora de Emoções

Tania Carvalho

Irene Stefania – Arte e Psicoterapia

Germano Pereira

John Herbert – Um Gentleman no Palco e na Vida

Neusa Barbosa

José Dumont – Do Cordel às Telas

Klecius Henrique

Leonardo Villar – Garra e Paixão

Nydia Licia

Lília Cabral – Descobrimo Lília Cabral

Analú Ribeiro

Marcos Caruso – Um Obstinado

Eliana Rocha

Maria Adelaide Amaral – A Emoção Libertária

Tuna Dwek

Marisa Prado – A Estrela, o Mistério

Luiz Carlos Lisboa

Miriam Mehler – Sensibilidade e Paixão

Vilmar Ledesma

Nicette Bruno e Paulo Goulart – Tudo em Família

Elaine Guerrini

Niza de Castro Tank – Niza, Apesar das Outras

Sara Lopes

Paulo Betti – Na Carreira de um Sonhador

Teté Ribeiro

Paulo José – Memórias Substantivas

Tania Carvalho

Pedro Paulo Rangel – O Samba e o Fado

Tania Carvalho

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

Silvio de Abreu – Um Homem de Sorte

Vilmar Ledesma

Sonia Maria Dorce – A Queridinha do meu Bairro

Sonia Maria Dorce Armonia

Sonia Oiticica – Uma Atriz Rodrigueana?

Maria Thereza Vargas

Suely Franco – A Alegria de Representar

Alfredo Sternheim

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

Sérgio Roveri

Tony Ramos – No Tempo da Delicadeza

Tania Carvalho

Vera Holtz – O Gosto da Vera

Analu Ribeiro

Walderez de Barros – Voz e Silêncios

Rogério Menezes

Zezé Motta – Muito Prazer

Rodrigo Murat

Especial

Agildo Ribeiro – O Capitão do Riso

Wagner de Assis

Beatriz Segall – Além das Aparências

Nilu Lebert

Carlos Zara – Paixão em Quatro Atos

Tania Carvalho

Cinema da Boca – Dicionário de Diretores

Alfredo Sternheim

Dina Sfat – Retratos de uma Guerreira

Antonio Gilberto

Eva Todor – O Teatro de Minha Vida

Maria Angela de Jesus

Eva Wilma – Arte e Vida

Edla van Steen

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

Álvaro Moya

Lembranças de Hollywood

Dulce Damasceno de Britto, organizado por Alfredo Sternheim

Maria Della Costa – Seu Teatro, Sua Vida

Warde Marx

Ney Latorraca – Uma Celebração

Tania Carvalho

Raul Cortez – Sem Medo de se Expor

Nydia Licia

Rede Manchete – Aconteceu, Virou História

Elmo Francfort

Sérgio Cardoso – Imagens de Sua Arte

Nydia Licia

TV Tupi – Uma Linda História de Amor

Vida Alves

Victor Berbara – O Homem das Mil Faces

Tania Carvalho

Formato: 12 x 18 cm

Tipologia: Frutiger

Papel miolo: Offset LD 90 g/m²

Papel capa: Triplex 250 g/m²

Número de páginas: 244

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

Coleção Aplauso Série Perfil

Coordenador Geral	Rubens Ewald Filho
Coordenador Operacional e Pesquisa Iconográfica	Marcelo Pestana
Projeto Gráfico	Carlos Cirne
Editor Assistente	Felipe Goulart
Assistente	Edson Silvério Lemos
Editoração	Aline Navarro dos Santos
Tratamento de Imagens	José Carlos da Silva
Revisão	Wilson Ryoji Imoto

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

Góes, Marta

Regina Braga : talento é um aprendizado / Marta Góes. – São Paulo : Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

244p. : il. – (Coleção aplauso. Série Perfil / Coordenador geral Rubens Ewald Filho)

ISBN 978-85-7060-634-1

1. Atores e atrizes cinematográficos – Brasil – Biografia
2. Atores e atrizes de teatro – Brasil – Biografia 3. Atores e Atrizes de televisão – Brasil – biografia 4 Braga, Regina
I. Ewald Filho, Rubens. II. Título. III. Série.

CDD 791.092

Índice para catálogo sistemático:

1. Atores brasileiros : Biografia 791.092

Foi feito o depósito legal na Biblioteca Nacional
(Lei nº 10.994, de 14/12/2004)

Direitos reservados e protegidos pela lei 9610/98

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

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

editoração, ctp, impressão e acabamento

imprensaoficial

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

Duas vezes premiada com o Molière (por *Chiquinha Gonzaga, Ô Abre Alas*, em 1983, e por *Uma Relação Tão Delicada*, em 1991), **Regina Braga** é uma das mais consagradas e admiradas atrizes do teatro atual.

Casada com o médico Dráuzio Varella, Regina é mãe do ator Gabriel Braga Nunes e da fisioterapeuta Nina Braga Nunes (filhos do casamento com o diretor teatral Celso Nunes). Foi sua amiga **Marta Góes**, jornalista e também dramaturga, quem escreveu esta biografia que não é um mero relato de seus espetáculos e sucessos. Neste livro a atriz relata sua trajetória com honestidade e coragem, refletindo acerca de suas escolhas e opções. Descreve os diversos processos de aprendizagem pelos quais passou (estudando no exterior por duas vezes) e as dificuldades para criar personagens tão diversos quanto a heroína de Ingmar Bergman, em *Cenas de um Casamento* e a poetisa americana de *Um Porto para Elizabeth Bishop*. Além de outras performances marcantes em textos de Tennessee Williams (*À Margem da Vida*), Peter Shaffer (*Equus*) e de sua antiga parceira Maria Adelaide Amaral (*Bodas de Papel*). Mais um lançamento da **Coleção Aplauso** no seu trabalho de registro e resgate da história cultural do Brasil.



ISBN 978-85-7060-634-1



9 788570 460634 1