

Parceiros apaixonados

Entrevista com Mariana Lima,
Enrique Diaz e Fauzi Arapi

Sala Preta: Eu queria que cada um de vocês falasse de como é a relação que vocês têm com a Clarice Linspector, com a literatura da Clarice.

Mariana: A minha história com a Clarice começa com 13 anos, com um livro que eu ganhei da minha madrinha, uma madrinha muito querida, muito especial, muito clariceana, chamada Ana Helena. Ela me deu *O livro dos prazeres* e escreveu uma dedicatória dizendo que só tinha conseguido ler o livro aos 30 anos, mas estava me dando aos 13, se eu tivesse a coragem para ir em frente... E eu tive essa coragem e fui em frente, e foi a minha iniciação literária. Eu já tinha lido outras coisas, claro, histórias e tal, mas com a Clarice eu entrei num buraco literário que acho que não sai mais, tanto em relação aos textos dela quanto à literatura. E a partir daí eu comecei a escrever imitando a Clarice na escola, comecei a querer ser aquela Loire, a fazer análise... A personagem tem uma relação com o seu psicanalista. Acho que só fui pegar um outro livro dela uns quatro anos depois, a *Hora da Estrela*. E vim lendo Clarice, vim estudando Clarice, mas nunca sonhei ou imaginei levar Clarice para o palco, nunca tive esse desejo, até que no ano retrasado...

Enrique: 2001.

Mariana: Por alguma razão que não sei qual, eu me reuni com quatro amigos no Rio de Janeiro para ler textos de Clarice em voz alta, impulsionada pela leitura que eu fiz de um livro do Fauzi Arap chamado *Mare Nostrum*, que foi outro livro que também mexeu profundamente comigo, no capítulo dedicado à Clarice Linspector. E, impulsionada por esse capítulo, a gente começou a ler esses livros, eu e quatro amigos, e essa seção de leitura noturna terminou com a leitura da *Paixão segundo GH*, que durou quatro noites...

Enrique: Não era para montar nada, era por puro...

Mariana: Aí eu lembrei que, no livro dele, o Fauzi tinha dito que tinha feito um espetáculo em 1970...

Fauzi: 1965!

Mariana: 1965, que era uma compilação de textos, inclusive da *Paixão segundo GH*... A peça se chamava *Perto do coração selvagem*. E li-guei para ele para perguntar sobre esse texto, a gente já se conhecia, já tinha se encontrado, já tinha afinidade...

Mariana: E o Fauzi falou: "Ah! esse texto eu acho que tá meio velho, datado... não faça

Mariana Lima é atriz e pesquisadora, Enrique Diaz é ator e encenador da Cia. do Atores e Fauzi Arap é ator e dramaturgo. Entrevista concedida à Sílvia Fernandes e Luiz Fernando Ramos em 13 de julho de 2003.

isso não, faça *Paixão Segundo GH*, que é um monólogo que eu tenho guardado. E o Fauzi leu trechos em voz alta daquilo, foi outra experiência bastante intensa, eu fiquei muito apaixonada por aquela leitura, achei aquilo muito carregado de coisas, ainda mais através da fala do Fauzi, da palavra dele... Então aí eu tinha lido grande parte da literatura da Clarice, mas não tinha lido tudo. Quando começou a história, eu dei uma mergulhada geral em tudo quanto era biografia escrita e nos textos que eu não tinha lido ainda, estava falando a *Maçã no Escuro*... *Água Viva* eu não tinha conseguido digerir, eu fiz uma leitura muito porca, porque eu lia e não agüentava. Então aí eu me dediquei a fazer uma leitura de *Água Viva*, que eu acho um livro bem difícil de engolir e a ver vídeos e tal...

Enrique: Eu não tenho muito a dizer... Eu também comecei pelo *Coração Selvagem*, não sei quantos anos eu tinha, de repente uns 17, por aí, e também foi bem marcante. Mas eu lembro que sempre foi um projeto que a Mariana tava trazendo, assim. Eu acho que eu naturalmente não pensaria: "O que que eu quero fazer da vida agora? Ah! vou fazer Clarice..." Não acho que esse seria um movimento natural...

Sala Preta: E a sua relação com a Clarice, Fauzi?

Mariana: Em 1900 nós nos encontramos...

Fauzi: Na primeira encarnação... Na Síria... na Mesopotâmia...

Enrique: Na Líbia...

Fauzi: Mas vou começar por um outro lado. O pessoal do Teatro da Vertigem, que a Mariana fazia parte, eles me procuraram porque o Tó ia tirar um ano de férias... E eles me procuraram para fazer algum projeto. E aí a gente teve uma ou duas reuniões no Arena, eu acho que foram bastante úteis para o grupo, foram legais para mim também... Mas eu fui surpreendido, depois de uma ou duas reuniões, com a notícia de que a Mariana não estaria no grupo com o qual eu trabalharia, ela que tinha sido a porta-voz do convite. Eu me senti traído, eu fiquei bravo com a Mariana, falei: "Mariana, você me leva para o grupo e tal..." Mas princi-

palmente porque eu percebi que eles projetaram em mim uma coisa mais objetiva assim: "o Tó vai ficar um ano parado, então vamos resolver uma coisa e vamos fazer". Ah! com o Tó é um ano para ensaiar e resolver o que vai fazer, comigo é tudo corridinho? Aí fiquei puto... Aí a gente teve umas reuniões de reflexão sobre o convite, e a coisa parou por aí. Mas eu sinto que aquele pretexto do teatro da Vertigem acabou redundando no GH. E no livro a que a Mariana se referiu tem um capítulo sobre a Clarice, onde eu quase que esgotei o assunto, porque eu conto as minhas experiências com ela... Eu era ator, formado em engenharia, mas não dominava as palavras. Então não sabia me expressar. Então eu também projetava uma maior sabedoria no Boal, no Zé Celso, em quem fosse, menos em mim. Porque eu me considerava mais ou menos ignorante, um estudante de engenharia meio bobo e tal. E eu tive umas experiências com LSD... E quando eu encontrei a *Paixão Segundo GH*, encontrei isso, essa experiência... Anos mais tarde, quando eu fiquei amigo da Clarice, um dia ela me conta que tomava LSD com o mesmo médico que eu, e que não sentiu nada. Mas na minha opinião é essa experiência que está na *Paixão Segundo GH*. Por exemplo, eu sei que a *Maçã no Escuro* ela reescreveu umas quarenta vezes, e a *Paixão* ela ditou para uma amiga, ela escreveu de primeira, não retocou uma linha. Eu já tinha uma fantasia de que eu havia projetado num livro a minha experiência lisérgica, de perceber um outro plano de existência, uma religiosidade sem uma igreja formal... E no caso, quando ela me contou essa experiência, como que a coisa se fechou. Eu me identificava tanto com o livro, eu achava o livro tão visceral porque eu achava que ela era daquele jeito. E na vida real ela procurava escamotear e escapar do compromisso de ter escrito aquilo. No primeiro encontro da gente, eu fui e li o texto da minha adaptação... Quando eu acabei de ler, ela falou: "olha, ficou tão simples do jeito que você fez! Posso publicar?" Eu falei: "mas é todo seu, claro que pode publicar!" Ela, como pessoa, ela tinha um pouco de medo da loucu-

ra. Então ela preferia não assumir esse mergulho mais fundo como autenticamente dela: ela preferia o álibi da literatura. Na época eu não percebi que eu mesmo procurei o texto dela como álibi. Na época eu batizei como espetáculo sobre literatura, porque eu não queria mais falar de LSD, porque eu tinha apanhado muito do meio-ambiente, sendo atribuído de loucura, de outras coisas. Então inclusive isso era absolutamente análogo, mas na época eu não me dava conta, porque eu projetava uma força, um cacife que eu não tinha. Eu estava me socorrendo dela e não percebia que também ela tinha esse temor. E, por isso, no livro ela tinha um cuidado extremo para falar dessas coisas. E nessa adaptação mais enxuta que eu fiz e que a Mariana e o Enrique encenaram, eu tirei, sem nenhuma pena de cortar, os inúmeros pedidos de desculpas que ela faz ao público de estar dizendo aquelas coisas. E esse pedido de desculpas – e isso ela não se dava conta – isso sobrecarrega a gente, e faz um pouco a gente perder o fio da meada. Ela fala assim: “Desculpa eu te dar isso, desculpa, eu sei que é difícil, mas vem comigo. Mas desculpa...”

Sala Preta: Eu queria que você falasse um pouco sobre a experiência de ter conhecido essa montagem do Enrique e da Mariana e se a adaptação que você fez naquela época era diferente.

Fauzi: Na época eu não tive coragem de fazer uma adaptação só da *Paixão Segundo GH*. E a Clarice até se ressentia, porque a *Paixão Segundo GH* foi publicada simultaneamente com um livro chamado *Legião Estrangeira*, que era enorme, tinha vários contos e inclusive crônicas. E tinha uma segunda parte que ela batizou de “Fundo de Gaveta”, alguns diálogos dela com os filhos, os filhos conversando entre eles... E tinha um deles, encantador, que é um dos filhos falando assim: “o mundo parece chato, mas eu sei que não é. Sabe porque parece chato? Porque sempre que eu olho, o céu tá em cima, nunca tá aqui”. Então era uma coisa deliciosa de imaginar um ator fazendo aquilo. Eu aproveitei no espetáculo vários fragmentos dos filhos, aproveitei uma crônica sobre baratas que

tinha na *Legião Estrangeira*, uma obsessão dela, Clarice, de matar baratas... A Glauce Rocha fez o espetáculo, o José Wilker, a Dirce Migliaccio... Então, eu brincava com isso, dava um respiro para o público, para não mergulhar na densidade do GH... O espetáculo foi dirigido por mim, a trilha era do Isaac Karabitchevick, que morava num mesmo hotel que eu, um hotelzinho meio pensão que tinha em Ipanema, onde morava o Guilherme Araújo, eu e ele...

Mariana: Nossa Senhora!

Fauzi: Porque era um lugar ótimo, tinha almoço, café da manhã, janta, tudo... E várias outras pessoas de teatro chegaram a morar lá. Era um hotelzinho pobre, sem ar condicionado, quando era verão a gente quase morria, mas era bom de viver. E eu encontrava o Isaac Karabitchevick toda hora, ele ainda não era esse maestro consagrado. E eu acho que foi o Carlos Creber que falou: “convida o Isaac para fazer a trilha”. E ele fez a trilha, ficou muito bonita... O espetáculo foi legal, mas não era a mesma adaptação. O Otto Lara Resende adorou o espetáculo, ele viu, era amigo da Clarice, adorou. E alguém me deu um texto dele, não publicado, em que ele deda uma coisa na mosca, que na época ninguém lembrou de falar. Ele falou assim: “o Fauzi não teve coragem de fazer só a *Paixão segundo G.H.*” E eu tinha uma espécie de culpa de não ter feito só a *Paixão*. Eu não fiz, falei assim: “Ah! vou tentar enfeitar um pouquinho para não ficar tão pesado...”

Sala Preta: Conta aquela história do empresário da época, do comentário que ele fez...

Fauzi: É, tinha um empresário muito famoso da época, o tipo de empresário que hoje em dia não tem mais, chamado Oscar Orstein. Ele montava só *Descalços no Parque*, todas as peças do Neil Simon, lá no teatro do Copacabana Palace. E no dia da estréia da peça no Rio de Janeiro, para espanto dele e de toda classe teatral, os dois maiores jornais do Rio, que eu acho que eram, na época, o *Correio da Manhã* e o *Globo*, os dois deram a primeira página do segundo caderno inteira para a peça, duas páginas inteiras, coisa que eles não davam nem para

as grandes estrelas. E o Orstein comentou com o Carlos Creber, que era o produtor do espetáculo: "Quanto é que vocês pagaram? Quanto é que vocês pagaram pra sair essa matéria enorme?" Até se entregando um pouco...

Sala Preta: O que você ia falar, Mariana?

Mariana: Não, só de uma menção que ele faz no livro, que eu acho superinteressante, que é a primeira vez que se acende a luz da platéia... Pelo que eu me lembro, era na hora que a Glauce falava: "é agora, é já", e o Fauzi acendia a luz da platéia.

Fauzi: O espetáculo tinha três partes com intervalo, na época se usava espetáculo de três atos enormes. E a segunda parte terminava com a Glauce fazendo esse monólogo, "era assim, era já", e ela fazia isso acendendo a luz e encarava o público, e levantava a platéia. E na época, isso eu conto no livro também, o Abujamra falava assim: "eu vou correndo pra São Paulo acender a luz antes que você..."

Mariana: Antes que você faça isso.

Fauzi: Porque na época não se usava isso.

Enrique: É! E eu ia fazer relação com o espetáculo aqui. Acho que, até inconscientemente, no final do espetáculo aqui, junto com Mari Pedroso, a gente cunhou uma terminologia: ao invés de terminar o espetáculo com *black-out* acaba com *white-in*. Então o espetáculo acaba com um branco entrando, entrando, entrando, até a platéia acabar no branco, e a platéia já tá dentro da ação...E, pensando nessa relação, é como se fosse uma outra maneira de fazer isso.

Sala Preta: Partindo daí, Enrique, eu tinha imaginado que você pudesse falar um pouco do quanto essa montagem inicial tinha, de alguma maneira, estado presente quando vocês começaram...E também de quais teriam sido os novos parâmetros para pensar essa encenação. Eu percebi que teve uma importância muito grande aquele trabalho que vocês fizeram para o SESC, que acho que foi o ponto de partida.

Enrique: Realmente, a gente partiu de uma tentativa de assimilar o que a adaptação do Fauzi estava propondo e foi bem interessante. Essa primeira leitura que a gente fez em casa foi

tão impactante, foi aquele choque, que eu até falei da coisa do kamicase. A gente tinha feito uma viagem para Nova York, estudou um pouco lá e tal, e a gente estava num estado de liberdade um pouco maior do que a gente tem no dia-a-dia, de fazer os trabalhos e sobreviver. Então, era uma possibilidade de a gente criar um diálogo entre as nossas próprias experiências, a minha história na Companhia dos Atores, e a dela com o Teatro da Vertigem e também as outras histórias, das companhias que ela trabalhou antes, Maria Piacentinni e tal. Aí criava um campo de diálogo com a gente, e junto com esse texto, que era quase que ameaçador assim, na beleza dele, no sublime dela. A gente meio que criou um campo onde valeria a pena, onde a gente era forçado a experimentar aquilo, e realmente a sensação era... era impossível dar certo, a princípio. Mas não era na direção do bom segmento que a gente se locomoveu. A gente se locomoveu na direção da experiência, conferindo uma característica íntima ao trabalho, que foi muito interessante, porque a gente começou literalmente em casa, eu e a Mariana. E depois passou para uma sala de ensaio, eu e a Mariana. Aí chegou um assistente. Os criadores de cenário, de figurinos e tal chegaram dois, três meses depois. O contrato com o patrocinador, mais tarde ainda. Tudo foi ganhando forma de uma produção profissional, no sentido mais comercial, bem mais tarde. Então a gente foi criando realmente um lugar onde as pessoas chegavam e viam que existia alguma coisa ali... Tanto que a Carolina Jabor, que fez o vídeo, ligou para a gente falando: "olha, eu gosto muito desse livro e eu queria passar aí para ver um trabalho de ator um pouco mais detalhado". Eu falei: "olha, se quiser vir, vai vir para trabalhar. Vir para ficar vendo ensaio, qual é a graça?" E ela chegou lá e viu que a gente estava tão imbuído daquele negócio, que ela foi trazendo, ela trouxe a Conspiração, trouxe editor, produtor, fotógrafo... Afinal das contas, aquilo atraiu outro raio de gente que colaborou muito. Enfim, aí a gente passou por um período de estudar a adaptação do Fauzi, antes de começar a ensaiar, cotejando

com o livro. Foi bem interessante também, porque era um emaranhado tão abstrato aquilo tudo, especialmente uma coisa bem curiosa: o começo do livro e da adaptação tem algo de *triller*, porque tem o enigma, tem o vou contar, vou criar o que aconteceu, tem um caminho na direção do quarto, aí tem aqueles desenhos na parede, tudo aquilo tem uma dinâmica muito de encadeamento, de que mistério é esse. Depois que ela encara a barata, você acaba para sempre... Você não consegue a priori ter uma noção de que etapa é essa dentro de alguma coisa. Antes você tem: “aqui ela tá falando que não sei o que, aqui ela tá indo, agora ela tá... Olha o quarto, olha o branco do quarto, o desenho, a barata”. Mas na hora que ela bate na barata de verdade...

Fauzi: *Na hora que o ácido bate...*

Enrique: Que o ácido bate, exatamente, na hora que o ácido bate... Então a gente, nas leituras subseqüentes, a gente lia, olha que loucura, que loucura que é isso, que loucura, que loucura, na hora que chegava na barata, a gente já começava a se olhar assim meio... pelo amor de Deus...

Mariana: Aí já começava a levantar, pegava uma pizza, outro fumava maconha, outro...

Enrique: Como é que a gente vai fazer...

Mariana: O Fauzi ajudou, fez, compôs, vamos dizer, a *via crucis* em capítulos, isso me ajudava muito.

Enrique: É, toda a adaptação.

Mariana: Dividiu em dez, a adaptação tem dez capítulos, começando com a procura e terminando com a décima paixão...

Fauzi: Que procurava um porteiro...

Mariana: Era um portal, era um portal de entrada para cada momento. Então a gente sempre que chegava no cinco, era o momento do...

Enrique: Do desespero.

Mariana: Começava a se arrastar no chão...

Enrique: Velas acesas...

Mariana: Velas acesas, uma coisa que ninguém agüentava, tinha gente que ia embora (risos). Falavam: “você são loucos, vocês vão fazer isso?”

Enrique: Era puxado. Mas aí, o que a gente fez? A gente cotejou o livro inteiro com a adaptação inteira. Então era bem interessante, porque primeiro a gente localizava no livro: “Ah! cena um, começa no livro aqui e a cena um acaba no livro aqui”. Por outro lado, em algumas cenas, ele tirou pedaços de lugares mais loucos, e nem tão *block* e tal. Aí eu anotava lá: “essa frase é da página 96, essa frase da página 92”, para a gente entender inclusive quando ele muda. Não sei até que ponto intencionalmente, para mudar o sentido, mas eventualmente o sentido era mudado em função da frase, porque era associado quase eiseinsteinianamente, de maneira que você criava outro raciocínio. E como os raciocínios eram bastante abstratos, tinha horas que a gente precisava ver o que o Fauzi queria, e o que ela supostamente quis também, e tudo isso no livro é bem complexo. Essa foi só uma parte da pesquisa, de entender alguma figuras, algumas imagens, alguns desenvolvimentos que no texto, literariamente ou dramaturgicamente, não estavam presentes, e que a gente lendo sem ter uma compreensão teatral daquilo talvez fizessem falta. Por exemplo, todo o raciocínio da ancestralidade da barata, da antigüidade da barata, tudo aquilo era muito bonito no livro, muito interessante. A gente pensou que talvez aquilo fosse necessário, mas não era. O medo dela, a relação muito legal, que tem no livro, do medo dela de criança ao ver a barata com a idéia da ancestralidade da raça da barata que está lá antes do movimento das geleiras e tal. Ela tinha uma imagem muito forte, que a gente chegou a usar numa vivência, que era levantar o colchão e estar entupido de percevejos, tudo muito preto da quantidade de percevejos, que era uma imagem de infância dela – não sei se dela ou do personagem –, mas que ela relacionava à infância. Enfim, a gente cotejou todo livro e ficou com um mapa e isso foi o principio de uma certa compreensão de cada cena dentro da trajetória, pra então pensar a dinâmica do espetáculo, a significação do espetáculo. E foi realmente um desemaranhar, especialmente da parte mais abstrata do texto. (cont. na pág. 81)

Sala Preta: Perfeito, encaixou super bem, porque agora a Mariana pode falar um pouco do ponto de vista daquele primeiro trabalho solo, e de como é que foi inserir aquilo nesse processo.

Mariana: Na verdade, o Enrique foi convidado para dirigir um solo de dança... E a gente falou: "vamos fazer uma coisa juntos, mas não vamos fazer qualquer coisa. Vamos aproveitar o ensejo, a inspiração clariceana, para trabalhar em cima de alguma coisa..."

Enrique: Um estudo...

Mariana: É, fazer um estudo. E aí a gente começou com uma pesquisa de movimento, porque era dança, e eu não sou bailarina e nem o Enrique é coreógrafo. Então a gente aceitou esse desafio. Isso aconteceu depois de um trabalho com a Anne Bogart. Eu e o Enrique fizemos um mês intensivo em Saratoga Springs, que é onde a companhia fica sediada durante o verão. De segunda a sexta-feira a gente fazia cinco horas, seis horas de aula...

Enrique: Seis horas, seis horas inteiras, mais composição...

Mariana: Entre Suzuki, composição e tal...

Enrique: Na Universidade...

Mariana: Depois eu voltei para o Brasil e o Enrique ficou lá e fez mais...

Enrique: Fiz outro curso igual...

Mariana: Acompanhou as aulas dela na Columbia University, e a gente ficou bastante influenciado pelo trabalho dela...

Enrique: Até hoje.

Mariana: Na verdade, o Tó já tinha usado um pouco de *wiewpoints* na criação do *Apocalypse* e quando a gente estava indo para Nova York, eu falei: "Ah! Tó, o que você acha que a gente procura lá, o que você acha legal?" O Enrique já tinha demonstrado interesse, mas o Tó também já tinha me falado da Anne Bogart, então realmente tinha muito a ver com os universos que a gente estava trabalhando.

Enrique: Tem até uma curiosidade que é a seguinte: a viagem da Mariana para lá era parte da Bolsa Vitae...

Mariana: É, que era sobre processo colaborativo. E a Anne faz o ator de alguma maneira dançar, no sentido de que, como ele tem que se apropriar de questões de tempo e espaço, muitas vezes sem texto, acaba se aproximando de alguns termos da dança, quer dizer, de criar dança, criar coreografia. E a gente acaba se distanciando disso, por fazer um teatro às vezes mais centrado em cenas realistas ou naturalistas e tal. Então, com essa herança, a gente entrou na sala de ensaio fazendo uma pesquisa de movimento, que mexia com um negócio bem abstrato, que era o indisível, como falar do não falável, do entre, do neutro.

Enrique: Entre o um e o dois.

Mariana: Entre o um e o dois. A gente entrou com essa pergunta...

Enrique: Tinha uma coisa muito forte, que era uma frase, que eu não sei se é do GH ou se não é do GH, sei que é da Clarice, que era...

Mariana: Talvez os dois...

Enrique: Era mais um grafismo do que uma escrita. E isso porque eu estava em Porto de Galinhas fazendo espetáculo (risos), fazendo espetáculo de circo, e eu estava sozinho na praia e eu tive, eu comecei a fazer uns desenhos com o pé na areia... E eu tive um olhar em relação àquilo que era a busca da expressão... Poderia fazer com que o corpo da Mariana fosse o discurso real no espaço, em relação a como GH tenta criar o que aconteceu. E eu fiz uma relação na época entre isso e o fato de escrever, que para a Clarice seria existir. Na verdade não tem tanto o ato de escrever para produzir o que vai ser escrito... Quer dizer, estar escrevendo é estar tratando isso como uma respiração e não tanto com o objetivo de ter um produto. Nesse sentido, a gente pegou a primeira cena do Fauzi como tema, aquela primeira cena que é: "como é que eu falo de alguma coisa que é tão abstrata, e que é tudo, na verdade?" Aí a gente esqueceu o resto da história, a gente não falou sobre a barata, não falou sobre a experiência do GH, mas falou por essa idéia. E como era um solo de dança, então conectava, quer dizer, a situação básica era uma situação teatral, mas o corpo da

Mariana ao tentar falar alguma coisa naturalmente produziria hieróglifos no espaço. Então tinha um pouco essa conexão, quer dizer, a experiência do signo... Ela está existindo e comunicando e na tentativa de comunicar ela está sendo, e no que ela está sendo ela passa a ser um signo. Tinha um pouco desse jogo, assim.

Mariana: É, e aí, por causa disso, dos sinais, dos códigos, da linguagem de surdo e mudo, sei lá, desde código de trânsito e de horas improvisando sobre essa caligrafia, nessa escrita que seria física, muito também influenciada por duas coisas que mexeram muito com a gente: uma é uma montagem da Anne Bogart, que é um solo, chamada *Bob*, que deveria vir ao Brasil, porque é uma coisa inesquecível...

Enrique: E do The Who também tinha...

Mariana: E do The Who. Ela pegou dois atores da companhia dela e montou dois monólogos, um sobre Bob Wilson e outro sobre a Virginia Wolf. E esse sobre Bob Wilson é muito calcado numa caligrafia corporal que o ator faz, que é impressionante, que é um negócio inesquecível. Acho que tem 50 minutos e a gente viu sem luz, sem cenário, sem nada, porque ela mostrou para a gente lá em Saratoga. E eu fiquei boquiaberta com a capacidade do ator de condensar em si toda a figura de uma pessoa sem ser discursivo ou...

Enrique: Psicológico.

Mariana: Psicológico, aristotélico, sabe, não tinha nada assim. Era só corpo e movimento e signos produzidos com uma velocidade louquíssima...

Enrique: Você jurava que era um dos melhores espetáculos do Bob Wilson, mas não era do Bob Wilson. Era como se fosse o supra-sumo do Bob Wilson, mas não foi feito pelo Bob Wilson. Era impressionante, era impressionante.

Mariana: O solo começava com o ritual de expulsão, de querer dizer coisas, e lembrava um pouco essas...

Enrique: A gente podia até decupar, porque o solo tem uma trajetória muito interessante. A gente fez num teatro de arena lá no SESC Copacabana. Nesse comecinho que a Mariana

tá citando, ela começava na platéia sentada e entrava em cena como se fosse limpar uma cozinha no chão...

Mariana: Limpar uma sujeira.

Enrique: Então as pessoas não sabiam se aquilo era parte, porque ela ficava lá limpando, limpando, limpando. Depois ia pras pessoas percebendo alguma coisa da personalidade dessas pessoas, como se as pessoas acreditassem na própria personalidade. E ela ia começando a expulsar essas pessoas, falava "vai saindo, vai saindo". Então ia começar a estabelecer um clima, e ela começava a debochar dela e tal, e ia entrando numa loucura, uma loucura, para no final, fazendo signos físicos, falar "eu estou procurando, tentando entender, tentando dar a alguém...". A gente fez uma pequena adaptação e usou algumas frases pra falar que aquilo tudo tem a ver com "o que quê eu faço com essa pulção que não tem forma, que não tem palavra, que não tem..." E no final ela acaba com uma explosão, uma loucura e tal. Tinha uma cena, a gente quase usou na peça, que ela vai se costurando, se costurando, se costurando e vai criando um caminho físico, uma partitura física da costura, vai criando e vai voltando para o lugar e senta, acaba sentando no espaço vazio.

Mariana: Dez minutinhos assim...

Enrique: Bem interessante.

Mariana: Rapidinho.

Enrique: Foi um princípio antes da literatura... A gente começou a pensar na coisa sem a literatura, para depois conseguir chegar.

Sala Preta: E aí, chegando no espetáculo finalmente, juntando com a idéia dessa transmutação, dessa cena que vai emergir, vai aparecer, meio milagrar. Eu tive essa idéia no dia que eu assisti. Porque realmente é essa coisa que acontece, que revela a Clarice teatralmente, nessa medida da ação teatral, mais do que a própria Clarice se revelou na literatura. Eu queria que vocês falassem um pouco sobre essa passagem.

Fauzi: Eu assisti um primeiro ensaio, eu estava no Rio, mas já era bem perto da estréia, uma duas ou três semanas antes. Uma das primeiras coisas que o Enrique me disse quando

eu cheguei foi sobre essa primeira cena onde a Mariana recebe as pessoas, que ele estava indeciso se estavam faltando coisas ou se tinha coisas demais. E eu fiquei muito impressionado com o primeiro ensaio, que era muito bonito, a Mariana com um mergulho interior estupendo. Mas talvez a influência do solo... Eu até sugeri que o começo fosse mais despojado...

Enrique: Mais simples.

Fauzi: Só quando fosse para o quarto que ela enlouquecesse...

Enrique: É, também é interessante.

Fauzi: É, a interiorização da Mariana era enorme, mas o que ela falava era quase inaudível. A gente não ouvia o que ela falava, mas era hipnotizante, você não tirava o olho dela, você queria ouvir tudo o que ela falava. Porque não era simulado, era de verdade. Mas ela fazia tão para dentro – depois ela me explicou que queria fazer como se fosse essa busca do interior. Eu falei: “Mariana, mas as pessoas tem que ouvir”. Então eu gostei muito do ensaio que eu vi, mas falei que ia ficar para super iniciados, porque as pessoas iam ter que adivinhar o texto... Porque a parte corporal...

Mariana: Isso ainda está no espetáculo.

Fauzi: Ainda está, é verdade, é verdade...

A parte corporal era muito mais explícita, toda parte de construção do espetáculo era muito mais nítida nesse virtuosismo físico, talvez homogêneo...

Enrique: Do solo, enfim...

Fauzi: E na cena inicial, que é uma cena linda, porque ela falava: “estou procurando, estou procurando...” Mas ela vinha, era lindo isso, ela pegava uma garrafa, virava dentro de uma bolsa e ficava despejando água, sopa, sei lá...

Enrique: Fazendo uma sopa...

Fauzi: Fazendo uma sopa dentro da bolsa dela. Era lindo, era lindo.

Enrique: Não, o Fauzi inclusive se esforçou para a gente tirar essa cena, mas com o argumento claríssimo de que se a gente começa a peça dizendo que ela era uma maluca, ela podia fazer qualquer coisa.

Fauzi: E eu falei: “claro, na cena inicial ela tem como interlocutores as pessoas do público e ela não pode já estar enlouquecida, porque aí vale tudo, e aí inválida o que vem depois”.

Enrique: A vinda do Fauzi nesse momento trouxe uma nova articulação que não havia antes, ou seja, a gente tinha o tempo presente, tinha o tempo da lembrança ou da criação da lembrança, mas a gente não tinha o que tem no livro, que é ela falar com o leitor, diretamente. Então, em termos de espetáculo, a gente estava nesse mergulho, mas a gente não estava voltando para falar: “olha, venham comigo que eu pedi uma coisa que eu não sei como tratar”.

Fauzi: E isso cria uma referência de intimidade que é importante para o espetáculo.

Enrique: E mais, a Clarice tem essa profundidade, ela toca num certo tipo de religiosidade, uma religiosidade sem igreja, como o Fauzi falou. Mas ela é irônica, ela é atual, ela fala como a linguagem fala, ela não fica tentando entrar num cânone, ela debocha, ela quebra, ela raciocina e sem abandonar esse lugar profundo. E aí o Fauzi trouxe na verdade essa outra aba, que é a gente estar fazendo esse trabalho aqui, mas ter esse outro aqui. Tanto que na entrada do quarto grande, a gente passou a criar também um tentativa de continuar com o público, para a barra pesada, que é mais tarde. Ela tá fazendo uma coisa difícil mas ela tá com o público, ela fala como alguém falaria, como amigo falaria: “gente, eu estou muito louco, tá uma loucura...” Mas eu não falo que eu vou me matar com um canto gregoriano atrás. Eu falo: “tá difícil, tá difícil...” Por exemplo, eu já vim de um enterro de um ex-sogra, na verdade é o da Dina Sfat, eu namorava a filha dela... E a gente vinha às gargalhadas no carro, por que motivo fosse, de nervoso... Porque a vida é mais complexa, tem mais matizes, e o Fauzi acho que trouxe essas possibilidades de “vamos falar de vida, não vamos ficar fazendo uma coisa escondido...”

Fauzi: Tinha alguns achados como a bolsa que todo mundo adorou. Era linda a imagem, era linda, linda, e também era linda a ex-

pressão corporal da Mariana, que continua excelente. Ela tinha um rigor físico quando ela fazia o cavalo, aquele cavalo da bruxaria: "eu roubei um cavalo de caçado do rei, eu me perdi, eu nunca mais..." Quando ela fazia aquilo era um número de balé. Então eu até falei assim: "Está ficando mais uma coisa corporal, em cima da aula da Clarice. Mas como a gente não ouviu o texto, fica inspirado e entra". Houve algum sacrifício do texto por um virtuosismo da encenação, de achados apaixonantes em si, como o da bolsa, e análogos, outros que tinha lá dentro, que eu não lembro de todos... Mas eu lembro de uma marca, quando a Mariana escorregava pela parede, quando ela falava baixo, era fortíssimo. Da primeira vez que eu vi era mais forte. Depois eu ganhei o texto e a gente perdeu parte da beleza da exploração corporal daquele momento. Mas mesmo antes, como eu conhecia o texto, eu ia adivinhando tudo. Então para mim era uma experiência igualmente arrebatadora. Mas eu tive esse cuidado de verbalizar isso, que talvez quem não conhecesse o livro pudesse sofrer e tal.

Mariana: Eu acho que o espetáculo foi pontuado por três marcas pra mim bastante fortes. A primeira fase que eu chamaria da liberdade total de criação, que é nós dois em sala de ensaio produzindo coisas, sem se preocupar com o espetáculo em si, sem se preocupar com ordem, sem se preocupar com nada, jogando coisa fora, fazendo workshop, fazendo vivência, fazendo...

Sala Preta: E essa produção de coisas era feita sobre aquele roteiro inicial da Clarice?

Mariana: Tinha a ver com o roteiro do Fauzi. Então a gente improvisava várias coisas sobre a cena um: eu trazia workshop, o Enrique trazia, o Fabinho trazia, a gente começava a ler outras coisas, vivências, eu comecei a decorar o texto em sala de ensaio falando, da cena dois até a cena dez. Quando a gente terminou essa fase, a gente entrou na segunda etapa, que eu chamo de o milagre da direção, que é o Enrique dando uma ordem àquela loucura, porque a gente tinha, sei lá, vamos dizer 10 horas de

gravação com 250.000 possibilidades, desde a bolsa até uma cena com leite, que eu me jogava leite, as roupas todas pregadas na parede e eu entrando em cada roupa, partituras físicas, partituras vocais, tudo.

Enrique: O CCBB na época estava vazio, então a gente teve o corredor, a sala tinha um palco, até tirar o palco demorou um pouco, mas a gente teve uma convivência muito grande, muito longa lá, e isso nos possibilitou proceder em função do espaço.

Mariana: E só pra terminar, o terceiro milagre da liberdade de criação foi o milagre da visita do autor, porque esse dia que o Fauzi veio, ele mudou o rumo das coisas no bom sentido. Porque eu até me lembro do Fauzi ter dito: o mais difícil vocês já fizeram, que foi se propor ao mergulho e mergulhar. Agora vocês precisam comunicar.

Mariana: Eu fiquei completamente louca, a gente falou: a gente precisa fazer alguma coisa, porque a gente precisa sair dessa sopa e falar com as pessoas, as pessoas vão chegar daqui a um mês...

Fauzi: As pessoas vão chegar, elas estão vindo, já estão saindo de casa...

Mariana: E a gente tá no meio de uma sopa, e é muito lindo e tudo, mas o Fauzi provocou a gente nesse sentido... Até na época eu falei: essa visita tá atrasada, a gente devia ter trazido o Fauzi antes

Enrique: Mas o Fauzi, uma pessoa de uma geração anterior, que poderia ser a pessoa que vai pedir mais afincos, profundidade, ele nos deu uma alforria: teatro tem que ser comunicação. É mais simples às vezes do que achar uma coisa...

Fauzi: Gente, só uma coisinha que eu queria falar, que é uma informação objetiva: no Rio de Janeiro, o espetáculo original era feito para 25 pessoas, todo mundo na primeira fila, numa platéia em "L". Então, quando o público chegava, era uma coisa de estar dentro do espetáculo, todo mundo na primeira fila na cara da Mariana, participando de tudo, porque a luz quando entrava incluía o público e o público ia

junto para dentro do quarto, não tinha como se esconder. Aqui tem segunda fila, terceira fila, arquibancadinha. Lá não. A primeira sala, por exemplo, não tinha arquibancadinha, eram cadeiras como se fosse uma casa, as pessoas entravam, sentavam, a Mariana recebia, depois elas seguiam pelo corredor e assim por diante. A cena do corredor também...

Mariana: Era bem menor.

Fauzi: Era, a visão era mais unívoca, porque a Mariana fazia no fundo do corredor e toda platéia ficava para cá...

Mariana: Só para terminar a idéia da primeira cena, o Marquinhos Pedroso trouxe a idéia de esse universo todo espalhado estar organizado em um closet. Até inconscientemente, acho, ele pegou um pouco da idéia do Fauzi...

Fauzi: De uma ordem inicial, uma ordem...

Mariana: Isso aqui é muito organizado, ao contrário do caos...

Fauzi: Que maravilha, tudo é dentro...

Mariana: As coisinhas divididas, os livros separados, para que esse caos estivesse dentro dela e não fora, e para que a gente também não espantasse o público. Porque é o tipo de espetáculo que dá medo de você espantar, assustar a platéia com a loucura. Do mesmo jeito que a Clarice se escondia atrás da literatura dela, usava a literatura como alibi, a gente precisava usar essa primeira cena como alibi.

Sala Preta: E essa situação de um ambiente doméstico, muito mais...

Mariana: Íntimo.

Sala Preta: Mais íntimo, tem tudo a ver com o próprio livro, que é esse momento inicial que você ainda está acompanhando...

Mariana: Você ainda é uma pessoa que ouve outra pessoa falar, você não se distancia tanto. E isso nos ajuda a encaminhar a platéia para uma viagem que é mais difícil... Eu acho normal o público querer desistir lá para frente, porque fica denso demais, ainda mais uma pessoa que não conhece Clarice Lispector e tal, co-

meça a entrar na Síria, começa a entrar na Líbia e no neutro... É demais, é muita coisa assim... Às vezes para um sábado a noite, assim...

Fauzi: Um sábado a noite...

Mariana: Você sai, daí você vai até o corredor: ah!...uma pessoa encontrou uma barata! Aí vai entrando mais...

Sala Preta: Enrique, e quando é que você sentiu que tinha conseguido fazer a transposição...

Enrique: Não, não houve esse momento muito não, não, não...

Sala Preta: Não houve esse momento de uma inflexão?

Enrique: Não, não, porque o trabalho foi intenso desde o início, então muitas coisas no início, bem no início mesmo, já faziam a gente ficar muito seduzido por aquilo... E o fato de a gente ter conseguido ter metas, ter uma certa metodologia, qual a relação do trabalho físico, qual a relação com o texto, qual a relação com o estudo, qual a relação dos elementos teóricos que vieram colaborar para a compreensão disso. O fato de a gente ter chegado três meses antes no espaço e a gente ir conseguindo criar esse caminho, e o Fauzi chegar com a coisa já mais ou menos desenhada... Um parêntesis também: quando o Fauzi viu, não tinha um pingo de produção ainda, não tinha nem verba liberada...Então ele viu no ossíssimo.

Fauzi: Não era o espetáculo completo.

Enrique: Na verdade, a estréia é uma coisa bem enganadora. Mas eu tenho a impressão que foi na estréia que a gente teve algum tipo de comprovação, no sentido de as pessoas muito virgens, que não tinham relação com aquilo, ficarem muito entusiasmadas. Eu me lembro que a Marieta Severo, na estréia, falou: "Nossa, Clarice no teatro é antes disso e depois disso. Ela é uma pessoa muito próxima, eu já trabalhei várias vezes com ela, e realmente eu senti uma sinceridade com relação àquilo que deu para confirmar a trajetória do espetáculo.