



Carolina Splendore
e Maria Alice
Vergueiro em cena
de *Why the horse?*.
SESC Santana.
2015. Foto de Fábio
Furtado.

R ETRATO

★ MARIA ALICE VERGUEIRO EM SUA PRÓPRIA CASA¹

Samir Yazbek

Dramaturgo, diretor teatral e mestre em Letras. Consolidou sua formação com Antunes Filho, no CPT do Sesc. Autor de *O fingidor* (Prêmio Shell 1999 de melhor autor), *A terra prometida* (entre os dez melhores espetáculos de 2002, segundo o jornal *O Globo*), *A entrevista* (atriz Lígia Cortez indicada ao Prêmio Shell 2004) e *As folhas do cedro* (Prêmio APCA 2010 de melhor autor), entre outras. Fez conferências em Cádiz (Espanha), Londres (Inglaterra) e Minnesota (EUA). Alguns de seus textos foram publicados (e encenados) na Bolívia, Cuba, França, Inglaterra, México, Polônia e Portugal. É coordenador da Pós-Graduação em Roteiro e Dramaturgia da Escola Superior de Artes Célia Helena.

A atriz

Maria Alice Vergueiro nasceu em 19 de janeiro de 1935. Começou sua carreira em 1962, no Teatro de Arena. Em 1977, fundou, com Luiz Roberto Galizia e Cacá Rosset, o Teatro do Ornitórrinco. Gosta de estabelecer parcerias com jovens talentos, fazendo trabalhos experimentais. Mais ligada ao teatro, trabalhou também em cinema, sendo sua estreia em 1973, no filme *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, dirigido por José Celso Martinez Corrêa, passando por *Muito prazer* (1979), dirigido por David Neves e *Perfume de gardênia* (1992), dirigido por Guilherme de Almeida Prado, entre outros. Em 1996, ganhou vários prêmios de melhor atriz por seu desempenho na peça *No alvo*, do austríaco Thomas Bernhard. (Fonte principal: *Jornal da Tarde*, 1997).

O autor

Samuel Beckett nasceu em Foxrock ao sul de Dublin, Irlanda, em 13 de abril de 1906 e morreu em 22 de dezembro de 1989. De família protestante, a religião influenciou bastante sua personalidade. Mais tarde, porém, ele mesmo negaria esse aspecto de sua formação. O teatro de Samuel Beckett convida sempre a um triste e desolado espetáculo. Mediante o ciclo percorrido desde *Esperando Godot* (1953) – espelho de uma condição humana que se degradou até seu limite máximo – até *Dias felizes* (1961) e *Vaivém* (1963), Beckett apresenta o homem como essencialmente solitário, órfão de uma natureza que se manifesta como irremediável força destruidora. Considerado como um dos mais importantes representantes da corrente conhecida como Teatro do Absurdo – ao lado de Eugène Ionesco, Arthur Adamov, Jean Genet e Fernando Arrabal, levou o tema do absurdo às últimas consequências. (Fonte principal: Coleção *Teatro Vivo*, Ed. Abril, 1989).

¹ Entrevista de Maria Alice Vergueiro a Samir Yazbek em 10 de setembro de 1995, sobre a peça *Katastrophé (Eu não)*, de Samuel Beckett, direção de Rubens Rusche. Texto originalmente publicado pela editora Hucitec, em 2001, no livro YAZBEK, Samir (Org.). *Uma cena brasileira*. São Paulo: Hucitec, 2001, p. 75-95.

O diretor

Rubens Rusche começou sua atividade teatral, como diretor, na década de 1960. Participou, como ator, no Grupo Tuca (Teatro da Universidade Católica) da Pontifícia Universidade Católica (PUC) de São Paulo, sob a direção de Mário Piacentini, entre 1971 e 1974, tendo atuado em *As 40.000 borboletas brancas de Tlon*, criação coletiva, dirigida por Ennio Possebon, e *O terceiro demônio* (prêmios na Argentina, Colômbia e Nova York), criação coletiva, dirigida por Mário Piacentini. Entre 1981 e 1982, fez cursos intensivos visando o estímulo da sensibilidade e da criatividade do ator, bem como a busca de novas linguagens, onde foram desenvolvidas e aplicadas as mais avançadas técnicas teatrais. Em 1996 voltou ao teatro de Samuel Beckett dirigindo a peça *Fim de jogo* com a qual ganhou o prêmio APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte). (Fonte principal: material de divulgação cedido pelo ator Edson D'Santana).

Ficha técnica do espetáculo *Eu não*²

Texto – Samuel Beckett

Elenco – Maria Alice Vergueiro, *A boca*

Edson D'Santana, *O ouvinte*

Direção – Rubens Rusche

Cenografia e figurino – J. C. Serroni

Iluminação – Mario Martini

Produção executiva e administração – Márcia

Fasano

Assistente de direção – Marianna Monteiro

Coordenação de montagem – Luis Carlos Rossi

Maquiagem – Vera Perrone

Assistência de cenografia – Ricardo Cukierman

Construção do cenário – Osvaldo Lisboa

Cenotécnico – José Estevão do Nascimento

Pintura – Antônio Carlos Leite

Aderecista – Juvenal Irene dos Santos

Costureira – Alice Corrêa

Auxiliares de construção – Laerte e Divino

Operador de luz – Sérgio Dória

Operador especial – Mônica Mendonça

Divulgação – Marina Villara e Gilberto Lourenço

Fotografia – Lau Polinésio/Visual

Programação visual – Item 3

Contabilidade – Hitoshi Nizhimoto

Secretaria – Maria Regina de Oliveira

Assessoria jurídica – Braz Martins Neto

Coordenação artística – Hilda F. Zerlotti

Coordenação geral – Yacoff Sarkovas

A cena

Primeira cena.

Boca – ... expulsa ... para dentro deste mundo ... este mundo ... coisinha de nada ... antes da hora ... num miserá ... o quê? ... menina? ... sim ... menininha ... dentro deste ... expulsa para dentro deste ... antes da hora ... miserável buraco chamado ... chamado ... não importa ... pais ignorados ... desconhecidos ... ele desapareceu ... ninguém sabe ninguém viu ... mal abotoou as calças ... como ela ... oito meses depois ... quase no mesmo momento ... assim nada de amor ... nem mesmo ... aquele amor que normalmente se sente ... pela criança indefesa ... no lar ... não ... nenhum amor ... de nenhum tipo ... nem antes e nem depois ... portanto uma história banal ... uma vida comum ... até aquela manhã ... ela já então sexagenária ... um dia em que ela ... o quê? ... septuagenária? ... santo Deus! ... ela já então septuagenária ... numa campina ... um dia em que ela passeava por uma campina ... à procura de algumas flores ... algumas florzinhas ... para se fazer uma coroa ... alguns passos e então parava ... o olhar perdido no vazio ... depois ... alguns mais ... e de novo parava... o olhar perdido no vazio ... e assim ia... deixando-se ir ...

² Do programa original da peça.

³ Tradução de Luís Roberto Benatti e Rubens Rusche, inédita.



Foto de Maria Alice Vergueiro no programa teatral de *Katastrophé*, de Samuel Beckett, direção de Rubens Rusche. 1986. Foto de Lau Polinésio. Acervo Biblioteca Raul Cortez, ESCH.

quando de repente ... pouco a pouco ... tudo se desfez ... toda aquela luz matinal ... início da primavera ... e ela deu consigo no ... o quê? ... quem? ... não! ... ela! ...
(pausa e primeiro movimento).

Depoimento

Olha. Nós estávamos em fins de 85, começo de 1986, quando o Rubens Rusche me procurou para propor que eu fizesse o Beckett, *Katastrophé*, quatro cenas, quatro historinhas do Beckett. A verdade é que eu não conhecia muito bem o Beckett. Eu conhecia Beckett com *Esperando Godot*. Parece que tinha visto com Cacilda Becker o *Esperando Godot*. Mas o Beckett sempre me pareceu uma pessoa muito hermética, um dramaturgo difícil que falava muito de morte. Era isso que eu escutava sempre. Então eu estava muito curiosa em relação a Beckett. E quando Rubens Rusche estava tão apaixonado pelo projeto, junto com o Yacoff

Sarkovas... Estavam querendo comemorar os oitenta anos de Beckett... Beckett vivo ainda... E entrou até em contato direto com ele... Beckett, um homem muito estranho...

Então eu fiquei muito curiosa e sobretudo muito atenta à paixão que o Rubem Rusche estava tendo por este projeto. Ele passou para mim aquele momento tão importante dele. Eu tomei uma carona nessa viagem. E eu fui muito intuitiva em relação a essa peça, porque ela era absolutamente diferente, pois o Beckett fraciona, por exemplo, a boca do cérebro. É como se fosse uma boca desvairada. É bem surrealista esta cena.

Sempre Beckett trabalha nos momentos limiares, limítrofes, entre a vida e a morte. É como se fosse uma passagem em que a pessoa perde, está perdendo a consciência, mas ainda está ligada à sua vida biológica. Ele conta, Beckett, que escreveu isso em Marrocos. Ele estava num terraço de um hotel, senta-

do, e viu uma mulher acorada num ponto de ônibus, esperando o ônibus, com aquele véu na boca. Ele deve ter imaginado... Ele conta que imaginou como as mulheres árabes são caladas, nunca falam, passam a vida toda só obedecendo... Então ele imaginou o contrário, ou seja, imaginou o que seria um dia em que esta mulher septuagenária resolvesse falar tudo de uma vez. Desembestasse e começasse a falar, falar, falar, sem o controle propriamente do cérebro. Eu achei muito louco isso e o trabalho meu foi um desafio muito grande, porque eu tive que decorar esse poema. Porque é um poema. Você fica imaginando o que é uma boca desembestada que fica falando sem sentido. Mas absolutamente. É muito... É uma lógica, não evidentemente aristotélica, uma lógica poética, o texto do *Pas moi, Eu não* (um dos quatro que integravam o espetáculo *Katastrophé*. Os outros eram *Comédia*, *Cadeira de balanço* e *Catástrofe*).

Por outro lado é um desafio para uma atriz. Porque você me pergunta: “Bom, mas, que atriz é essa? É uma boca que aparece? Não aparece a atriz”. Mas por isso mesmo. É uma técnica muito grande. Imaginei que só fosse técnica, mas não é não. À medida em que eu ia decorando e os espetáculos iam sendo feitos, eu percebia uma coisa muito doida: que eu precisei ficar tão afiada com o texto, tão absolutamente afiada, que a minha boca praticamente falava sozinha, exatamente como na metáfora. Porque eu, às vezes, como atriz, quando começava o espetáculo, estava apavorada. Porque veja: eu não podia errar uma palavra. Todas as palavras precisavam ser ditas e articuladas e ao mesmo tempo numa velocidade imensa. E sentada também de um jeito aparentemente desconfortável.

Porque eu estava... Era uma cadeira que foi construída para mim, como uma cadeira de dentista, em que eu tinha que ficar com a cabeça meio encaixada, uma máscara onde passava um aro pela minha testa, para me dar os limites de onde eu poderia me mexer. Porque a luz estava focando exatamente a minha boca. Eu estava blindada, os olhos fechados. Tinha uma telazinha apenas para eu controlar a luz. Então, eu ficava numa posição... Com uma capa de veludo,



Maria Alice Vergueiro em cena de *A boca*, de Samuel Beckett. Direção de Rubens Rusche. 1986. Fotograma de vídeo. Acervo Biblioteca Raul Cortez, ESCH.

com uma combinação. Porque era necessário que tudo estivesse preto, só a boca ampliada com a maquiagem. Uma maquiagem *clownesca*, porque era a boca a máscara. A máscara era a boca, quer dizer, o ator era a boca, como se a boca fosse a personagem. E com vida própria. E aconteceu que no decorrer do trabalho... No início eu ficava muito atenta. Sabe quando você decora um texto, mas ainda tem que pensar nele para poder falar? Porque era um texto muito difícil. Mas à medida em que os espetáculos iam sendo feitos, o texto já estava automático. Então era possível eu estar pensando numa outra coisa e a minha boca falando.

Pena que a gente não tenha feito o espetáculo mais vezes. Só fizemos três meses. Um mês e meio em São Paulo e um mês e meio no Rio. Porque, se fosse durante um ano, por exemplo, eu creio que iria ficar muito mais, vamos dizer assim, criativa em relação a esse trabalho. Porque esse trabalho me desafiou muito, muito, muito.

É do meu histórico. É, porque, claro, até essa época, por exemplo, todas as minhas peças, todas as minhas atuações, eram muito extrovertidas. Eu trabalhei com Zé Celso (Martinez Corrêa). Mesmo com o Cacá Rosset, eram peças de Brecht. Eu cantava e eram personagens mais extrovertidos mesmo, onde também havia muito improviso, onde o trabalho do ator estava mais centrado nele mesmo. Era quase uma festa, não tinha uma disciplina muito rigorosa.

Eu tinha trabalhado em *O rei da vela*, com Zé Celso. Com Luiz Antônio Martinez Corrêa [diretor teatral] eu tinha feito *O percevejo*, de Maiakovski. Ele tinha me dirigido. *O casamento do pequeno burguês*, muitos shows, ou mesmo com Cacá, *Lux in tenebris*, peças brechtianas. Até 1986 eu tinha feito mesmo mais... Exatamente... Um trabalho brechtiano e mesmo personagens mais extrovertidos. Quer dizer, este trabalho foi um divisor de águas para mim. Exigiu de mim uma nova compreensão do teatro e de mim mesma. Esse contato com Beckett foi para mim muito, muito forte. Eu posso dizer que houve um antes e um depois.

É, o aprendizado da técnica. E tem outra coisa também. A maior parte das pessoas, sobretudo eu que conhecia pouco Beckett, acreditava que ele valorizava muito pouco os atores. Justamente por isso. Porque ele caricaturava tanto e caracterizava tanto... Veja nesse caso, por exemplo: o ator é transformado numa boca. Quer dizer, um ator vedete, um ator que quer se exhibir... É muito anônimo, quase, esse trabalho, porque é a boca só que aparece. Mas é o contrário disso. É preciso ser muito especial, um ator muito especial para se sujeitar a um trabalho desse. E foi para mim muito importante. É como eu te falei.

Ah! Sim, na minha carreira de atriz. Autocomecimento também. Porque eu fiquei com medo mesmo de não conseguir, porque era muito, muito, como você viu aí (Maria Alice havia mostrado, antes do depoimento, a fita de vídeo com a gravação do espetáculo), muito exigente. Porque veja bem: você tinha que dominar a técnica. Mas, por outro lado, depois se libertar dela. Porque, se você... É como o trabalho da bailarina: ela usa, usa, usa o exercício de barra, faz, faz, faz. Mas na hora em que ela vai dançar, você não pode vê-la no exercício da barra, você não pode perceber a técnica. A técnica já serviu para ela. Mas no momento em que abre o pano e que ela vai atuar, ela já não pode mais estar presa à técnica. Ela tem que voar. E para mim foi assim. Quer dizer, foi muito difícil conseguir me libertar do trabalho técnico que eu precisei ter. E compreender que essa boca poderia realmente, como era a proposta do Beckett, estar isolada do corpo. É como nos quadros de Magritt. É bem surrealista. Onde tem uma mão, onde

tem um pé, uma boca... Como desenho animado, com vida própria. Essa boca estava destrambelhada, falando sozinha. Isso precisava passar. Quer dizer, quem estava assistindo aquilo não podia visualizar o ator atrás da boca. Tinha que ver a boca, só. Poderia reconhecer pela voz, mas não podia imaginar.

As outras atrizes, Madeleine Renaud, por exemplo, quando fez isso na França... Foram muito poucas as atrizes que fizeram essa peça. Porque é um trabalho mais de *tour de force* mesmo. É um exercício mesmo. Usaram diversas outras maneiras de atuar. Por exemplo, eu, sentada, como te falei, estava com um foco de luz na boca, uma máscara que escondia o resto do meu rosto. Era, o que podia se dizer, uma tortura. Eu não podia me mexer, eu que sempre fui "mexida". Mas ao mesmo tempo isso não poderia me imobilizar a ponto de me entorpecer, de me incomodar. Eu não podia ficar tensa, sem me mexer. Paralisada. Porque, se não, eu não falaria. Esse adestramento que eu tive era para conseguir ficar absolutamente quieta, mas livre. Sabe, é quando você está sem piscar, mas à vontade, entendeu?

Eu passei por todas essas fases, mas a emoção é outra. Você não pode se emocionar a ponto de entrar num transe de perder o controle e se mexer, por exemplo. Daí a boca sai do lugar e o foco de luz que está absolutamente centrado... Fração de milímetros pode tirar você do foco. Então era um outro tipo de emoção. Era, se eu posso dizer, uma emoção sob controle. Era uma emoção racional.

Não, era incrível porque... Era a primeira cena. Não, depois eram outras histórias. Mas todas elas, vamos dizer assim, falando do mesmo tema, que é esse limítrofe entre a vida e a morte, que o Beckett sempre traz. O inferno de Dante, onde ele se inspirou também. Então o público chegava e eu já estava colocada. Era uma cortina fechada, preta, e eu já estava colocada. Já estava na minha cadeira, já estava com a minha testa atada através de um fio de metal. Foi o Rossi [Luís Carlos, coordenador de montagem] que construiu essa cadeira. Essa máscara trazia uma tela no meu olho, por onde eu podia enxergar a luz. Eu ficava nessa posição, assim, sentada nessa cadeira, com essa capa preta, essa máscara e já tinham me colocado lá. A cortina fechada. Quando a cortina começava a

abrir, acendia uma luz que ficava no palco. O contrarregra, iluminador, acendia a luz e saía. A luz, portanto, vinha do chão do palco. Deste momento até o final, era comigo mesma. Quer dizer, não tem retorno. Se erra, te vira. É como um trabalho sem rede. Porque você não pode recomeçar, como por exemplo, num texto em prosa em que você bota um sinônimo, vira a cabeça... Esqueceu o texto, disfarça... Aqui não tinha como.

E aí a plateia começava a rir, às vezes. Tinha uns risos de nervoso. E eu, quando ensaiei, não tinha plateia. A plateia me desconcentrava no início. Porque eu não esperava que rissem, por exemplo, em determinados momentos. E eu não podia esperar o riso para continuar, como se faz no teatro de um modo geral: você espera o riso e depois... E eu tinha um microfone também. Esse microfone era oculto, porque eu tinha que falar muito baixo (falando bem baixinho), era uma voz de travesseiro, era uma voz monótona, não era possível eu projetar a voz acusticamente. Então aquilo tinha que sair sussurrado. E à medida em que a peça ia avançando, o público ia se calando, se calando, se calando... Era uma coisa impressionante. Chegava a um ponto... Porque eu não enxergava o público. Era impossível. Além de eu estar com essa máscara, o teatro tinha que estar absolutamente preto, só a boca iluminada, parecendo o branco. Porque pegava a boca, mas um pouco mais acima. Vinha daqui até aqui (descreve o contorno em seu rosto), eram os lábios, mas a gente ampliava a boca como amplia... Como ele mesmo [Beckett] pediu. Uma máscara, como se fosse uma máscara da boca. Agora você imagine isso... Num palco. Aqui em São Paulo foi feito no pequeno auditório do Sérgio Cardoso, umas cento e cinquenta, duzentas pessoas. Quer dizer, a boca, mesmo tendo ampliado o queixo e em cima do lábio superior até o nariz, vamos dizer assim, essa área aqui, [novamente descreve o contorno em seu rosto], era pequena em proporção ao palco. O monge estava ampliado em cima de um pedestal, também iluminado.

A luz também é toda dada por Beckett. Ele praticamente norteia todinho o espetáculo. Ele é também um diretor. E muitas pessoas diziam que viam a boca caminhar pelo palco. Dava aquela ilusão de ótica, sabe? Porque ficavam meio que hipnotizadas. Você

pode imaginar que o público... Eu não acredito que o público entendesse muito o texto, porque... A lógica é uma lógica poética. Não é por aí.

Eram flashes. Era como se, por exemplo, esta boca estivesse... De uma senhora de setenta anos, mas que ao mesmo tempo estava falando dela, não falando de si própria. Se ao mesmo tempo a boca estava destrambelhada, ela estava também vendo esta boca. Ela era a boca mas estava vendo também a boca. Como se passasse pela boca toda a vida dela, aquele flash de tudo, desde que ela nasceu. Ela fala que nasceu, era menina, ia a supermercados, era muito pobre, morava sentada numa pedra, era uma mendiga... São personagens do Beckett, todos eles anti-heróis. Clochard ... Como aquela velha que ele viu agachada no Marrocos. E... É uma velha, eu via como sendo uma velha. E que, ao mesmo tempo, estava numa campina, via florzinhas, andava... As andanças dela. E são *flashes* todos da vida dela. E essa boca... Ela ia evoluindo, evoluindo... Passava pela cabeça dela as culpas que teve, quando estive no tribunal e se sentia culpada. Depois ela via que não era culpada. Qual era a culpa que ela tinha? Estava nos derradeiros minutos dela. Tanto é que ele [Beckett] propõe que no final se fale mais depressa, mais depressa, mais depressa, mais depressa, a boca desembeste e vá enlouquecendo, a boca vá ficando louca, louca, louca, até que já nem fale mais palavras: imita sons guturais, sílabas soltas. Acho que não dá muito para explicar.

Eu acho que não é uma cena que você possa explicar muito. Tem que ser vista. E como teatro é efêmero, quem viu, viu, quem não viu... Mesmo esse vídeo não é o retrato fiel do espetáculo. Foi muito importante para mim. Quem viu... O interessante é que as pessoas que assistiram a esse trabalho e me encontram... Parece que de nada mais que eu fiz se lembram. (Imitando as pessoas com fervoroso orgulho): “Eu vi *Katastrophé*”, “Eu vi *Katastrophé*...” Param aí, entendeu? Eu acho que... É muito interessante. Foram poucas pessoas que viram, porque, como eu te falei, só ficou um mês e meio aqui. E um mês e meio no Rio. Mas é impressionante como marcou as pessoas que viram. Pena que tenha saído de cartaz tão cedo. Mas a vida é essa. É tudo muito efêmero.

Isso é muito interessante, o que você está me perguntando. Porque eu atualmente fui sondada para um trabalho que poderia ser muito parecido com isto. É uma atriz alemã que esteve aqui, no Brasil, que trabalhou, até fez algumas coisas. Parece que ela fez escola de arte dramática. Agora está na Alemanha. E ela me convidou para um trabalho de um autor alemão. E a peça chama *No alvo*. Ela mesma que traduziu. É a história também de uma mulher que fala, fala, fala o tempo todo. Só que tem mais. Daí é uma personagem mesmo. E tem a filha e um dramaturgo. São três personagens. É desta linha de trabalho. Eu não sei, vamos ver. A peça é muito difícil, é uma peça muito difícil. Mas muito bonita também. É. Se você quiser, eu até vou pegar o nome do autor. Um momentinho só.

(Voltando com o texto da peça). Olha, é de Thomas Bernhard, tradução de Annette Ramershoven. E ela é que seria a diretora.

Ela é alemã, mas fala corretamente o português. Já esteve aqui, já trabalhou. Ela foi uma das coristas de um show que eu fiz, chamado *A velha dama indigna* (1988, Bertolt Brecht e Kurt Weill), que o Cacá Rosset dirigiu. Ela fazia uma das coristas, lembra?

Se bem que não tem nada a ver uma coisa com a outra. É o tipo de teatro que eu te falei. Porque também é um poeta. Como Marguerite Duras também. Esse tipo de literatura e de teatro.

Me instiga porque é muito bonito. É uma forma também muito nobre de você se auscultar, de você ir mais para dentro de você mesmo. Exige muito de você. Você veja: se aquele eram vinte minutos, imagine o que é isso. Olha (*folheando o texto*), praticamente só ela que fala. É um desafio muito grande. Porque este texto, por exemplo, para ser feito, precisa ser totalmente decorado. É impossível você...

Bom, aí é que está. Porque na verdade, ao estudar essa peça (voltando a se referir à *Katastrophé*) a gente estudou muito teatro Nô. O teatro Nô tem dois personagens principais, sempre, que ficam se... Praticamente... Há um diálogo entre eles, mas um diálogo *nonsense*. O monge pode ser o antagonista. É o que traz, vamos dizer assim, a figura do imponderável. É a, não digo morte, mas seria o limiar. É o que está ouvindo, por exemplo. É o testemunho desta boca. Representa talvez a plateia, de uma certa manei-

ra. É a personagem daqueles que escutam, só que no campo sagrado. A plateia já seria, vamos dizer assim, pagã. É mais nesse sentido.

Não. Era música. Mas eu sabia da presença dele. Tanto é que, quando tinha aquelas interrupções, quando eu dizia: "Não, ela"... Porque é isso que o Beckett muito queria. Como se alguém perguntasse: "Mas tudo isso aconteceu com você?" E a boca dizia: "Não, ela; foi com ela". Quer dizer, "eu estou fora disso". Então era como se o monge estivesse vendo, testemunhando os acontecimentos. Agora a reação era muito louca. O público não aplaudia, não fazia nada. Ele não conseguia aplaudir. E os atores não vinham agradecer. Não dava, imagina.

Quando terminava o espetáculo. Mesmo cada cena. Terminava, fechava a cortina, começava a outra cena, depois a outra, depois a outra e no fim eles aplaudiam. Mas a gente não voltava para receber os aplausos. Não, não dava para voltar.

Não, não dava. Eu é que propus: "Não vamos não". Não sei, hoje talvez eu até fosse. Hoje talvez eu fosse agradecer. Mas na época eu fui radical. Eu ia embora. Quem quisesse ia lá atrás falar comigo. Algumas iam, outras não.

É, ficavam esperando lá fora, ficavam constrangidas, assim. A gente sumia. Não aparecia mais. Engraçado isso, né? Foi muito forte esse trabalho, foi muito forte.

Foi feita pelo Edson D'Santana, pela Ciza Carvalho e por mim. A produção era do Yacoff Sarcovas. Foi a primeira produção dele. Foi tão bom isso também, não é? Porque ele também veio tão... Ele era tão jovem, tão... Tinha um frescor, assim, uma... Acreditou tanto nesse trabalho, sabe? Estava todo mundo muito inteiro nisso. Foi muito interessante.

Fizemos muito trabalho de corpo. O Rubens Rusche fazia muito trabalho, exatamente isso: de imobilização, de você ficar imóvel, olhar parado. E depois se movimentar bastante. Para você ter um certo controle do seu gestual. Porque tinha uma outra cena que também era muito boa. Chamava-se *Cadeira de balanço*. Mas, na verdade, *Berceuse* é mais "A cadeira de ninar". Eu juntava essa peça com *Eu não*, porque dava a impressão de que era a mesma mulher. Eu gravei em estúdio o texto todo do *Cadeira de balanço*, que é

muito bonito também. Você pode até ter acesso se o Edson (D'Santana) tiver. Ele deve ter outra. E falava só, é como se fossem os derradeiros momentos dessa senhora. Ela estava de preto, com as mãos também assim (apoiadas) numa cadeira. A cadeira balançava, mas não era ela que balançava. A cadeira balançava por ela. Como se ela estivesse, ao contrário... Quando a criança nasce é embalada. E quando você vai morrer, também você vai sendo embalado até o último suspiro. E ela terminava... Caindo a cabeça. Então o tempo todo tinha uma iluminação no rosto e nas mãos. No resto a roupa era preta. Preta com aquelas lantejoulas que brilhavam. Sentada na cadeira. As mãos eram iluminadas e o rosto era iluminado. Mas o olhar tinha que estar extremamente parado. Ele, Beckett, marcava quando o olho fecha e quando o olho abre. E isso tinha que ser religioso.

E o texto em *off*. E era absolutamente controlado também. Muitas vezes meu olho ardia, ardia, ardia, mas eu ficava com ele absolutamente aberto. Depois... fechava. Era muito bonito esse quadro. Esse tem no vídeo mas não está tão bom, porque não foi pego de frente. Então parece uma coisa parada. Parece um boneco mesmo. Porque você pode imaginar o que é... Uma cadeira de balanço muito lenta, e o olho fecha, e o olho abre, o olho fecha, o olho abre. E o som em *off*. É muito bonito também. É uma *berceuse*, isso. Ele escreveu em francês essas peças. Ele era bilíngue.

Esse meu contato com Beckett foi muito importante porque... é muito difícil explicar Beckett, a não ser quando você faz. Diziam que ele era sinistro, que quase todo o mundo que fazia Beckett morria. "Veja a Cacilda Becker..." Contavam uns casos aí, no decorrer da carreira dos atores que, quando fizeram Beckett... Eu cheguei numa época, ensaiando, que comecei a ficar tão ansiosa, tão ansiosa, tão ansiosa... Que eu pensei que não fosse conseguir. Eu tive também um momento muito fúnebre. Porque ele é difícil. Mas acontece que, depois, quando você consegue dominar, pelo contrário, te dá muita alegria. Porque é de uma beleza... É, de repente uma luz.

Foi em 1986. Foi antes do... Engraçado, o Gerald Thomas estava começando. Ele tinha feito um Beckett também, no Rio. Tanto é que muita gente

fica pensando que foi ele que dirigiu essa. Não. Ele fez *Quatro vezes Beckett* (1985, quatro peças curtas de Samuel Beckett, *Teatro 1, Teatro 2, Nada, Aquela vez*), no Rio, com Rubens Corrêa, Ítalo Rossi, Sérgio Brito. Então foi muito interessante, porque o Gerald Thomas gosta também muito de Beckett, tem essa linguagem também muito beckettiana. Mas o nosso espetáculo foi mais radical.

Eu acho que foi quase que simultaneamente, mas uns não conheciam os outros. Eu fui conhecer o Gerald Thomas depois. Ele veio para São Paulo para ver o espetáculo e foi daí que ele me convidou para fazer *Electra com Creta* (1986, Gerald Thomas). Depois disso que ele viu. Ele viu... Eu sei lá, teria muito mais coisas para te falar, talvez, mas não sei se isso já é para você o suficiente.

Porque você que conhece... Mais ou menos você viu as outras coisas que eu fiz, não é? E sobretudo... Não significa, por exemplo, que depois que eu fiz essa peça, eu fiquei tão exigente que não pude fazer mais nada que não fosse Beckett, ou que não fosse essa linguagem. Mas me aprofundou. Me deu um contato com a arte, gramática, que eu não conhecia. Porque é completamente diferente você ver e fazer. Às vezes... Porque eu tinha visto com a Cacilda o *Esperando Godot*, que também era muito bonito, um trabalho muito bonito. Mas eu não me lembro de ter ficado tão tocada e tão emocionada como quando eu fiz. Hoje eu sinto que compreendo muito mais o teatro de um modo geral.

Muito. Ampliado, ampliado. Fico com pena de que aqui no Brasil a gente não tenha a oportunidade de fazer mais coisas.

Porque acho... não sou só eu que acho, claro, o próprio Brecht fala muito isso, que quando uma obra de arte é muito forte, ela modifica você. Tanto você quando vê, quando atingido por esse momento, esse êxtase estético, vamos dizer assim, ou quando você faz. Porque nasce assim um encontro, uma cumplicidade grande, que eu senti, que eu tive com o Beckett, via Rubens Rusche. Ele me introduziu nesse meio, sem dúvida nenhuma. E então? Está bom? ☆