

★ ENTREVISTA COM ANA LÚCIA TORRE

Entrevistador: Samir Yazbek

Samir Yazbek. Dramaturgo, diretor e pesquisador teatral. Premiado e encenado internacionalmente, é um dos coordenadores da Pós-Graduação *Lato Sensu* em Dramaturgia: Cinema, Teatro e Televisão, da Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH), além de um dos orientadores do Mestrado Profissional em Artes da Cena e coordenador do Célia Helena Digital, na mesma instituição.

Ana Lúcia Torre. Atriz com expressiva e reconhecida carreira em teatro, cinema e televisão. destaca-se por ganhar vários prêmios: APCA, Guarani, Mambembe, Grande Otelo, Qualidade Brasil e Shell. Iniciou sua carreira, integrando o grupo de teatro da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC), na montagem icônica de *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto.

Olhares – Boa noite, Ana Lúcia. É um prazer recebê-la no Célia Helena. Agradeço a presença de vocês aqui para acompanhar esta edição do projeto *Retrato*, da revista *Olhares*, inaugurando este formato com a presença do público. É notória a importância de Ana Lúcia Torre para o teatro, TV e cinema. Com quase cinquenta anos dedicadas ao ofício e uma rara versatilidade nas diversas linguagens e gêneros dramáticos, sempre dedicada ao estudo e à criação em profundidade, dando voz, ao longo desses anos, a tantos personagens que tocaram o público e com o reconhecimento da crítica especializada. Queria que você falasse um pouco sobre o momento de sua formação e do seu primeiro contato com o teatro.

Ana Lúcia – Estou muito grata por estar aqui porque isso é um privilégio. Bater papo com quem está começando. Tenho 48 anos de carreira. Fazia muito teatro amador. Foi aos 30 anos que me profissionalizei. E os 48 anos de trabalho que eu conto é através da profissionalização. Entrei na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP) não para fazer teatro. A PUC não tinha escola de arte dramática. Fui fazer Ciências Sociais numa época pesada: fazia um ano que o governo militar tinha dado o golpe, em 1964. Claro que depois piorou muito, mas quando entrei já era difícil. No segundo mês em que estava na faculdade, a universidade resolveu formar um grupo de teatro e criou

o Teatro da Universidade Católica (Tuca), com a montagem de uma das peças mais lindas em que eu já atuei: *Morte e vida severina*, do João Cabral de Melo Neto. Fomos premiados e convidados a participar de um festival na França, em Nancy, que recebia 23 países, e nós ganhamos o primeiro lugar.

Olhares – Direção de Silnei Siqueira e música de Chico Buarque de Hollanda...

Ana Lúcia – Chico Buarque era estudante da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU). Não era conhecido... ele ainda era Francisco Buarque de Hollanda. Havia alunos de Ciências Sociais, Psicologia, Filosofia, Direito. Uma mistura de pessoas. No palco, éramos 23, hoje em dia você não consegue fazer isso. O texto foi escolhido pelo Silnei Siqueira e pelo Roberto Freire, idealizadores desse grupo. Não tínhamos noção de quem eram as pessoas que nos ajudaram a montar a peça. Quem fez a luz foi Sandro Polônio, marido da Maria Della Costa. Ziembieny foi dar uma palestra. Naquele contexto de regime militar, era uma loucura de gente querendo apoiar nosso trabalho.

Estreamos. A gente só fazia a peça às sextas, sábados e domingos, porque, durante a semana, tínhamos aulas da faculdade e não podíamos faltar. Os ensaios aconteciam à noite, no porão do teatro Tuca, onde hoje é o Tuca Arena. A estreia foi um escândalo. O espaço abrigava quase mil pessoas na plateia e era lotado todos os dias. A gente sempre

se apresentava convivendo com a ameaça de que poderia invadir o teatro. Acho que foi o Roberto Freire que inscreveu *Morte e vida* para participar do Festival de Nancy. Fizemos gravações, mandamos as músicas. O Chico, que todo mundo na faculdade sabia que compunha, foi chamado para criar a trilha sonora a partir do poema do João Cabral. Nem uma letra foi mudada, e apresentou várias músicas de coral. Para ensaiar, nós tínhamos o maestro Júlio Medaglia, que também era da turma. Todos com a mesma idade. Para trabalhar o corpo dos atores, chegou a Marika Gidali, do Grupo Stagium.

Fomos aprovados para participar do Festival. E como captar verba? O governo não deu um tostão. Aí começou a saga. A gente ia de empresa em empresa pedindo dinheiro. Várias empresas deram. Procuramos a Varig para nos transportar, mas não nos atenderam. Conseguimos com a Aerolíneas Argentinas. A cada quatro passagens compradas, ganharíamos uma. Isso nos levaria até Paris e na volta iríamos para o Rio, porque a Aerolíneas não parava em São Paulo.

Fazíamos bolo, sanduíche para vender na faculdade. Pessoas de escritórios e fábricas não podiam nos dar dinheiro, então davam material. Uma fábrica de mangueiras de regar jardim nos deu rolos de mangueira, que nós vendíamos na faculdade.

Naquela época, não era comum ter carro. Apenas o Chico, o João Marcos e mais uma pessoa de que não lembro tinham. Às vésperas da viagem, faltava um pouco de dinheiro. Então os três venderam os carros para a gente viajar. Quinze dias antes da estreia, começaram as passeatas contra a ditadura. Nesse meio-tempo, um dos nossos colegas foi preso e recebemos o recado: ele vai ser solto, mas não vai viajar. Se aparecer no aeroporto para se despedir de vocês, ninguém viaja. Então, em uma semana, tivemos de substituí-lo por um rapaz que sempre assistia à peça.

Viajamos de ônibus até o Rio, onde pernoitamos nas casas de estudantes, apoiados por suas famílias. De lá, embarcamos no voo para Paris, mas o avião atrasou e a gente teve que correr à estação

para pegar o trem até Nancy. Eram quatro horas de viagem. Nós chegamos à estação quando o trem já estava partindo, tivemos de jogar as malas pela janela. Uma loucura. Eram dez dias de festival, que acontecia num teatro no estilo do Teatro Municipal. Apresentavam-se quatro peças à tarde e quatro à noite. Os grupos menos conhecidos se apresentavam no começo do festival. Nós nos apresentamos no segundo dia em um teatro enorme. Para chegar ao camarim, subíamos três andares. A gente ficava ouvindo a peça pelos alto-falantes para saber se o espetáculo havia ou não terminado. Quando o público aplaudia, a gente começava a descer. As cortinas se fechavam e havia 15 minutos para trocar o cenário. Como não tínhamos cenário, foi tranquilo, bastava descer alguns pisos.

Fizemos nossa apresentação e, quando terminou, a cortina subiu e desceu 18 vezes. Ninguém parava de aplaudir. Os técnicos estavam em pânico. Ficamos dez minutos no palco e o público aplaudindo. Quando subimos para os camarins, encontramos o grupo da Alemanha, que estava descendo para se apresentar. Estavam aos prantos porque tinham assistido à peça. Embora não entendessem nada, a música os sensibilizou pelo som, ritmo, pela cadência da ladainha e o grupo nos abraçou chorando. Enfim, íamos voltar depois do festival, mas Jean-Louis Barrault, que organizava todo ano o Festival das Nações num grande teatro de Paris, nos procurou. Ele percorria o mundo assistindo a espetáculos e escolhia quatro espetáculos para participar desse evento, que começaria em uma semana. Os quatro espetáculos já haviam sido escolhidos, o festival começava em uma semana e ele veio nos chamar para abrir o festival. Nós nos apresentamos no sábado – sabe, naquele teatro que não acaba? – e, no domingo, a direção do teatro veio nos perguntar se poderíamos fazer uma sessão em seguida porque tinha público fora para encher o teatro novamente. E fizemos. Dali fomos para Lisboa, Porto, Coimbra e, de lá, voltamos. Tínhamos convite para percorrer a Europa. Mas os alunos da faculdade de Direito tinham exame e não abriram mão.

Na véspera de voltar, a Varig nos procurou. Queria levar a gente de volta. A gente falou: “Olha, a gente está na Aerolíneas...” Eles disseram: “Pode deixar.” Embarcamos no avião da Varig, descemos lá no Galeão. Dentro da pista, pegamos um avião exclusivo para nos levar até São Paulo. Chegamos a São Paulo tranquilos. Quando a gente desceu, havia uma multidão, porque o pessoal da PUC começou a publicar tudo. Houve comoção da comunidade. Fomos até o Tuca para falar com as pessoas e, depois, cada um iria para suas casas. Nós fomos em carro de bombeiros. Isso, brevemente, é o que foi a peça *Morte e vida severina*.

Olhares – Época em que o teatro amador tinha uma força enorme. Quais eram os outros grupos?

Ana Lúcia – Na mesma época, havia o teatro de Arena, o Oficina, muito cinema nacional, muita música, muito teatro, muita dança. Tudo ao mesmo tempo. Mas tudo foi se acabando.

Olhares – Em seguida, você viveu sete anos na Europa e voltou ao Brasil em 1975. Como foram esses anos para você? Você se afastou do ofício?

Ana Lúcia – Eu me afastei porque não tinha como fazer teatro na Noruega e na Inglaterra. Mas vivi anos que contaram muito na minha vida. Quando você vai morar num país estrangeiro e não fica restrito a “que saudades que eu tenho da minha terra, ai que vontade de tomar guaraná”, tem a oportunidade de conhecer tantas formas diferentes de vida. Tanta cultura. Foi um leque que se abriu para o resto da minha vida. Depois desses sete anos, voltei ao Brasil e fui direto para o Rio; cinco dias depois de estar sozinha em um apartamento, fui presa. Levei um susto. Foi um choque grande. Eles me botaram em um carro, me levaram para o aeroporto e me enfiaram num aviãozinho. Desci em São Paulo tarde da noite. Me enfiaram um capuz, me levaram para um lugar que eu não sabia o que era, me puseram numa cela e “amanhã a gente conversa com você”. Vim descobrir que era o DOI-CODI, um lugar bastante temido; quando eu saí do Brasil, não se chamava DOI-CODI, chamava-se OBAN

(Operação Bandeirante), o pior lugar que podia existir. Eu não sabia que havia trocado de nome.

Passsei uma semana lá. Completei trinta anos no DOI-CODI. Me faziam ver álbuns de fotos. Queriam saber sobre o pessoal do Tuca. Sete anos fora do país, não sei, não me encontrei com ninguém. “Vê se reconhece essas fotos aqui”. Claro que reconheci todo mundo que era do Tuca, porque também não sou idiota de dizer “não conheço”. Depois de uma semana, me soltaram dizendo: “É, realmente você não sabe nada. Vai para casa”. E o meu medo? “Você vai sair dessa porta e pegar um táxi, você está perto da casa dos seus pais.” Desci, passou o primeiro táxi, o segundo, o terceiro, o quarto. Tinha certeza que iam me botar num táxi para me levar sei lá para onde. Cheguei à casa dos meus pais, que estavam há uma semana rodando Rio e São Paulo para saber onde eu estava. Claro, foi muito traumático.

Olhares – De volta ao Brasil, você atuou na peça *Equus*, de Peter Shaffer, com direção do Celso Nunes, no Rio de Janeiro. Como chegou a esse trabalho e como foi essa experiência?

Ana Lúcia – Quando eu estava fazendo *Morte e vida severina*, Celso Nunes aparecia muito no Tuca porque ele estava estudando direção de teatro. Ele foi casado com Regina Braga, que também estudava teatro e se tornou essa belíssima atriz. Quando me mudei para Portugal, recebi uma carta dos dois dizendo que estavam em Paris. Foram duas ou três vezes para Portugal e ficaram na minha casa. Eu fui duas vezes para Paris e fiquei com eles. Então, criou-se um laço entre a gente. Quando voltei para o Rio, eu vinha sempre a São Paulo, onde Celso era o grande diretor de teatro. Na época, ele estava fazendo *Equus*, que fui assistir. Era uma maravilha, com um elenco daqui de São Paulo. Toda vez que o Celso ia para o Rio, ele me ligava e a gente saía para jantar juntos. Até que um dia, ele me ligou e eu estava trabalhando numa empresa como secretária. Eu já fiz muita coisa! Ele me convidou para jantar e falou: “Estou trazendo *Equus* para cá e do elenco não vem ninguém, a não ser Ricardo Blat, e eu queria que você fizesse a juíza”. Estava ganhando novelas.

Olhares – Entre as novelas de que você participou, temos *Marron glacê* (1979), *Ciranda de pedra* (1981), *Corpo santo* (1987), *Tieta* (1989), *Um só coração* (2004), *Almas gêmeas* (2006), *Caras e bocas* (2009-2010), *Insensato coração* (2011), *Amor, eterno amor* (2012); *Verdade secreta* (2015), *Outro lado do paraíso* (2017-2018). Acompanhando esse longo trabalho na televisão, um dos papéis de maior destaque foi em *Tieta*.

Ana Lúcia – Eu fazia Juraci, uma mulher que tinha medo de micróbios. Só andava de luvas. Desinfetava tudo que via pela frente. Era a coisa mais gostosa desse mundo.

Olhares – Mais recentemente, você interpretou a Neca, em *O cravo e a rosa*, uma novela pela qual você tem um carinho especial, não é?

Ana Lúcia – Muito especial. Porque a novela era muito bem escrita e pela parceria que fizemos. Eu estava fazendo teatro com Eduardo Moscovis. Acabou *O cravo e a rosa*, nós montamos *Norma*. Enquanto fazíamos *Norma*, fomos chamados para fazer *Alma gêmea*. Depois fui fazer *Tartufo*, de Molière, também com Eduardo Moscovis. Fiquei nessa parceria com ele cinco anos e meio. Direto.

Olhares – Como é a sua visão do trabalho de um ator, de uma atriz na televisão? Como você vê a relação entre teatro, televisão, cinema?

Ana Lúcia – Eu sou cria do teatro. Como atriz na televisão, eu sempre achei que meus trabalhos poderiam ser melhores. Porque a TV é uma fábrica. Toda a semana, estando a novela bem distribuída, você recebe seis capítulos para gravar na semana seguinte. Você passa sábado e domingo decupando e decorando suas cenas. Gravamos seis capítulos por semana, seis dias por semana, em estúdio e ambiente externo, sem sequência de cena. Por exemplo, em um dia gravo todas as cenas internas dentro de casa. No outro dia, a gravação é na “pracinha”. Outro dia, eu vou gravar uma visita a uma amiga. É preciso estar sempre à disposição. É um trabalho insano que muitas vezes dá certo, algumas vezes não dá. Mas a preparação é mínima. Preparação de ator para novela começou de uns anos para cá na televisão. Antes era assim: esse papel é seu, seu

primeiro dia de gravação é tal. No dia da gravação, a gente combinava com o colega: “Vamos bater cena um pouquinho para a gente se escutar”. Entrava no estúdio, o diretor dizia – “levanta aqui, senta ali, na hora em que vai falar tal coisa você sai” – e era isso. Hoje em dia, há certo preparo para encaminhar a personagem. Isso não quer dizer que não vá mudar, porque, de acordo com a reação do público, o autor pode mudar o percurso que o ator traçou e até o tirar da novela. Então é preciso ter flexibilidade e se preparar para mudanças.

Demorei muito para me adaptar à televisão. Sem dúvida, nos primeiros anos eu saía do estúdio, todos os dias, com dor de cabeça. Depois, com o tempo, fui entendendo que é assim. Eu sozinha não vou mudar. A estrutura é gigantesca. Ou você se adapta ou está fora. Não tem comparação com teatro e com o cinema. Teatro é isso. A gente trabalha sobre o texto, que tem começo, meio e fim, passa dois meses, pelo menos, ensaiando. Após a estreia, o elenco continua discutindo questões da peça. E cinema é extremamente prazeroso. Todo o tempo de preparo que o ator não tem na TV tem no cinema. Na primeira vez em que fui fazer cinema, fiquei deslumbrada. “Ah, eu quero fazer mais disso.” Porque é um grupo restrito, a direção conversa muito com o elenco, tem tempo para fazer a cena. Quando uma sequência termina, o iluminador tem tempo para mudar a iluminação. Dá-se tempo à arte. Isso não acontece na televisão: o ator sai do estúdio correndo, entra no camarim, troca o figurino e quando volta a luz tem que estar pronta. A equipe fica em clima de tensão o tempo todo.

Olhares – É interessante a importância do tempo para o amadurecimento do diálogo da criação artística, para a dedicação, a disciplina e o aprofundamento. Falando um pouco de sua rica trajetória, a me chamou a atenção a presença da dramaturgia nacional. Eu me lembro de *Rasto atrás*, do Jorge Andrade. Uma peça engenhosa, maravilhosa e importante da dramaturgia brasileira, na qual você ganhou o Prêmio Mambembe, em 1996. Queria que você falasse desse momento, a partir

da década de 1980, em que você começou a trabalhar com o grupo Tapa, com a direção do Eduardo Tolentino de Araújo, sobre os atores e as amizades que fez durante esse período.

Ana Lúcia – Realmente, participei de peças de alguns autores nacionais bem interessantes, um deles foi Jorge Andrade, um escândalo. Se não conhecem, vale a pena ler, porque é magistral. Ele enfoca uma época interessante, quando ocorre a derrocada do café, no final dos anos 1920, início dos anos 1930. Descreve a família paulistana, dona de fazendas de café, milionária, que perde tudo. Quem sustenta essas famílias falidas são as mulheres. Fazer essa peça foi lindo. Eu interpretava uma matriarca da família. Um texto incrível, uma montagem belíssima do Tapa. As montagens do Tapa sempre primavam por pouquíssimo cenário, valorizando o trabalho do ator. Essa peça fez parte de um grupo de peças ao qual o Tapa deu o nome de *Panorama do Teatro Brasileiro*, que a gente fez desde *As viúvas*, de Artur de Azevedo, até *Rasto atrás*. O Tapa tinha um núcleo de sete atores, mas também montava peças com vinte. Esses sete atores estavam sempre presentes e os outros eram chamados para completar personagens das peças.

Na época do *Panorama do teatro brasileiro*, o Tuca e *Morte e vida severina* completaram 30 anos. Foi a única vez em que se montou uma peça no Tapa com direção de fora. Tolentino teve a ideia de homenagear *Morte e vida severina* e chamou Silnei Siqueira para dirigir. A gente trabalhava de segunda a segunda. Cada um tinha um dia de folga. Por exemplo, em *Vestido de noiva*, eu fazia um papel pequeno, com duas cenas, mas ficava na coxa ajudando na troca de roupa de todo mundo. Em *Rasto atrás*, eu tinha um papel maior. Assim a gente revezava. Foi uma experiência maravilhosa. Fiz grandes amigas no Tapa. Principalmente Clara Carvalho. Outra que já passou de amiga, é irmã, é a Denise Weinberg, sem dúvida uma das grandes atrizes brasileiras. Ela está num patamar a que poucas conseguiram chegar. Nós três dizemos que tivemos uma virada nas carreiras depois da peça *Sra. Klein*, sobre

a psicanalista Melanie Klein, contemporânea de Freud. Foi para nós o auge e começamos a experimentar com Tolentino uma diferente aproximação à personagem. Nós estudávamos muito e depois partíamos para o que ele chama de fisicalidade. Foi a essa peça que, um dia, tivemos nove pessoas para assistir. Uma das peças que eu mais gostei de fazer.

Olhares – Em 1997, você fez uma peça de um autor brasileiro que foi reencenada por Ulysses Cruz; a primeira versão dessa peça foi *Cerimônia de adeus*, escrita e dirigida pelo Mauro Rasi. Como foi essa experiência com o Rasi?

Ana Lúcia – Eu tive pouco tempo com ele, porque entrei para substituir uma pessoa que teve que sair por um problema clínico. Fiquei dois meses. Muito interessante trabalhar com ele, pessoa superativa, com energia estrondosa, e com meu grande amigo Otávio Augusto, ator brasileiro muito talentoso. Otávio teve uma trajetória de destaque não só no teatro como no sindicato. Foi presidente do sindicato do Rio de Janeiro, que tinha uma atuação forte junto à classe. Trabalhei com ele no sindicato durante quatro anos.

Olhares – Você participou da peça *Rasga coração*, de Oduvaldo Vianna Filho, com direção de José Renato, e *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, com direção de Flavio Faustinoni, pela qual você foi indicada, em 2001, para o prêmio Governador do Estado do Rio de Janeiro. Essas peças são dois marcos da dramaturgia brasileira.

Ana Lúcia – A primeira vez em que essa peça foi montada foi em São Paulo, no ano de 1958, quando Guarnieri tinha 24 anos, um menino. É uma peça impecável. A personagem Romana, que tinha outro nome, foi interpretada por Lélia Abramo, belíssima atriz. Quando ela começou a ensaiar e dar vida à personagem, Guarnieri mudou o nome da personagem para Romana, em homenagem à atriz, que era natural de Roma. Esse foi uma das grandes personagens da dramaturgia brasileira que tive a graça de fazer. Tem um filme protagonizado por Fernanda Montenegro com

quem eu já tinha trabalhado no teatro, na peça do Naum Alves de Souza: *Insensato coração*. Na estreia, aqui em São Paulo, Lélia Abramo foi assistir. Que emoção! Lélia era um ícone. A peça estreou no Rio, depois da montagem em São Paulo. Quando estreamos no Rio, quem foi assistir no primeiro dia? Fernanda Montenegro. Eu só não tremi, porque já tinha trabalhado um ano com ela e conhecia a generosidade daquela mulher. Vocês não têm ideia de quem é a dona Fernanda Montenegro. Não existe atitude de celebridade nela. Existe trabalho, dedicação, amor ao que faz. Celebridade é aquilo que relatei: duas peças iniciantes com plateia fazendo fila na porta do teatro. Mas já tive nove na plateia. Celebridade é momentânea. Estalou os dedos, acabou. Fernanda foi me assistir e, na saída, aquela chuva de repórteres querendo falar com as duas. Enfim, para mim foi uma grande homenagem. Guarnieri e Lélia Abramo foram assistir à estreia. O teatro me deu muita vida; primeiro me deu a vida de todas as mulheres que representei e todas estão aqui comigo, fazem parte em algum lugar. O teatro me deu emoção, vontade de viver, me deu força, porque trabalhei com pessoas tão excepcionais que me ensinaram tanto, que acho que temos obrigação de passar isso para todo mundo.

Olhares – Como você cria suas personagens?

Ana Lúcia – Quando vou para o primeiro ensaio, já li a peça e vou zerada. Aquela pessoa que está naquele papel é uma pessoa nova, tenho que conhecer aquela pessoa. Eu não sei fazer “essa pessoa vai ter dificuldade de andar, essa pessoa vai ser encurvada”. Muitos atores começam por aí. E é válido, porque cada um tem o seu jeito de compor um personagem. Eu começo zerada e aviso os diretores de que eu sou lenta. É aos pouquinhos que a pessoa vai aparecendo em mim. Outra coisa: cada diretor tem uma forma diferente de conduzir um trabalho, o ator tem que estar aberto para o que ele vai dizer. Um grande aprendizado do Tapa, com Eduardo Tolentino: a gente estava ensaiando *Sra. Klein*, uma peça ultrarrealista: tinha cadeira, xícara de porcelana, onde a gente servia café de verdade, caneta-tin-

teiro que a gente enchia no vidro de tinta. Tinha um móvel cheio de copos e com chave. Imaginem. Um dia chegamos para trabalhar, eu, Denise Weinberg e Clara Carvalho, e não havia nada no palco. Uma olhou para outra e falou: “Vamos botar a roupa”. Aí o Eduardo: “Estão prontas?”, a peça já estava montada: “Vocês vão fazer do início ao fim, na posição sentada ou média”. Ou seja, sentada ou de joelho. Não poderíamos ficar em pé. “E vão fazer a peça inteira assim.” Eduardo dizia: “Se está seguindo um caminho e o diretor diz: ‘vem cá, vai por aqui’, não pergunte o porquê. Não diga ao diretor que você está indo para lá. Porque se você não experimentar o lado de cá, você não vai saber se, de repente, há um caminho aqui.” Então, quando o diretor mandou ficar no chão ou no nível médio, uma olhou para a outra e falou: “Vamos lá”. Fizemos a peça do início ao fim. “Eu quis mostrar para vocês, que essa peça está tão dentro de vocês, que se um dia faltar uma caneta, uma cadeira ou um copo, vocês vão fazer a peça do mesmo jeito.”

Para mim é assim. Observo o que está surgindo dos colegas, como vou interagir, o que o diretor está me pedindo e, de repente, aparece um gesto, uma ideia. Tenho que me divertir, seja drama, seja comédia, preciso estar livre, leve e solta para ver o que vai acontecer. Não levo nada, não chego com uma ideia preconcebida na primeira leitura: “Olha eu pensei em tal coisa”. Nunca vi essa senhora que vou conhecer agora. Ao mesmo tempo, dentro de você tem um pouco de cada pessoa-personagem. Procure dentro de você, deixe vir do seu íntimo. Por exemplo, você é membro de uma grande empresa e vou lhe vender um produto. Eu preciso te seduzir para vender esse produto. O que vou fazer para isso? Vou lembrar de uma grande trepada que eu dei. Olho no olho. Porque o que está aqui dentro, a emoção que levou a isso, ninguém sabe. Não precisa ter vergonha. Porque ela é só sua. O resultado vai ser: “Filha da mãe, ela está seduzindo o cara”. E seduz. Não é sedução física, mas eu preciso ganhar essa empresa para o meu negócio crescer. Eu uso qualquer arma que tiver. Se tiver que inter-

pretar uma cena de grande emoção, procure em você uma lembrança que já lhe causou muita emoção. Uma em que você chegou ao êxtase. É aquele arrepio na nuca daquele fulano que um dia lhe beijou no pescoço. Essa fisicalidade que é só sua e, ao mesmo tempo, que todo mundo conhece. Não precisa dizer: “Ai, não vou fazer isso, que vergonha.” Tem vergonha de você? Você já fez, se está em você, já fez. Agora, não precisa dizer que está dando uma trepada com ele. Se vou fazer uma mulher que perdeu um filho, não sei. Eu nunca perdi um filho, mas tenho que achar em mim alguma emoção cujo resultado é a mesma dor.

Olhares – Tem alguma peça ou personagem que você acha relevante lembrar?

Ana Lúcia – *Eles não usam black-tie* é uma delas. *Norma* é inesquecível. *Sra. Klein* foi uma personagem extraordinária.

Olhares – Em 2022, você esteve em cartaz com *Longa jornada noite adentro*, de Eugène O’Neil, com direção do Sérgio Módena, vivendo Mary Tyrone. Eu tive o prazer de assistir à sua atuação arrebatadora dessa personagem.

Ana Lúcia – O’Neil foi um revolucionário da dramaturgia. No início dos anos 1900, a dramaturgia ainda era aquela coisa pesada, ninguém chegava perto do ator principal. Nelson Rodrigues, que também foi um revolucionário do teatro brasileiro, se inspirou na obra de O’Neil. Essa peça é icônica para qualquer atriz. Mary Tyrone foi feita por grandes atrizes no mundo. Aqui foi interpretada por Cleyde Yáconis, Nathalia Timberg. É uma mulher, mãe de família, casada com Tyrone, que é um grande ator dos Estados Unidos, com quem tem dois filhos. Esse ator vive em turnê, acompanhado pela esposa e os filhos. Mary é completamente apaixonada pelo marido e este por ela. Quando nasceu o segundo filho, começou a sofrer muitas dores depois do parto. Em 1910, quando um médico não conseguia debelar a dor, aplicava morfina. E claro, ela se viciou. Era adicta de morfina. Entrava e saía de sanatório. Tinha recaída e voltava. Essa peça, cujo nome original é *Longa jornada de um dia atra-*

vés da noite, se passa em um dia até chegar a noite. Mary acorda bem, começa a ficar estremecida, até que não aguenta mais, vai para o quarto, toma morfina e acaba fora de si, sem reconhecer mais nada.

Nossa montagem foi apresentada no Teatro de Arena. Toda vez que saíamos do palco, na verdade continuávamos em cena. O cenário era um círculo. Dávamos dois passos e sentávamos fora desse círculo. A gente estava constantemente em cena. Sempre que se fala dessa peça, se fala dessa mulher adicta, mas ninguém fala dos três filhos que bebem mais do que se possa imaginar. Porque a bebida é considerada um vício permitido, um vício que não é vício. Então é uma família que se ama, mas é totalmente desestruturada. Foi um papel difícil de fazer. Quando Módena me convidou foi antes da pandemia. Ele falou: “Vamos montar tal peça e quero que você faça.” Eu não conseguia respirar, falei: “Gente, é muita peça pro meu caminhãozinho”, mas a gente foi aos poucos. Delicioso trabalhar com Sérgio. Rimos do primeiro dia de ensaio até o último. A gente formou um grupo que estava a fim, que foi junto.

Olhares – No cinema, você trabalhou em filmes importantes como: *Através da janela*, com direção de Tata Amaral (2000); *Quanto vale ou é por quilo*, com direção do Sérgio Bianchi (2005); *Através da sombra*, direção de Walter Lima Junior (2015) e, mais recentemente, *Bingo, o rei das manhãs*, com direção de Daniel Rezende (2017). Também recebeu muitos prêmios, inclusive com o filme dirigido pelo André Klotzel, *Reflexões de um liquidificador* (2010).

Ana Lúcia – Foi uma aventura fazer essa personagem. Eu não conhecia André Klotzel. A gente se encontrou na Livraria Cultura de Pinheiros. Ficamos na lanchonete batendo papo por uma hora e meia. Ele falou: “Estou entrevistando várias atrizes, para conhecer.” Quando estávamos nos despedindo, ele disse: “Vou parar de procurar porque eu quero que você faça. Vou mandar o texto para você amanhã.” Agradei, e falei: “Então você me avisa qual é a personagem que eu vou fazer.” Ele

falou: “Eu mando por escrito”. Era a personagem principal, que atravessa o filme inteiro. Acho que são poucos os frames em que não estou. Converso com o liquidificador e ele responde. Essa foi outra peripécia. Como filmar? A pessoa que ia fazer o liquidificador não podia ficar lá esperando para fazer as falas porque nem ia aparecer. Depois de pensar num jeito e em outro, falei: “André, eu digo a minha fala e alguém aqui, sem entonação, só diz a fala do liquidificador”. Quando o filme ficou editado, André Klotzel foi para o Rio. Em dois dias, o Selton Mello fez o liquidificador. Só fui me encontrar com ele no dia da estreia. O resultado final é um entrosamento absoluto, porque Selton é um dos grandes dubladores do Brasil.

Plateia – Sou uma pessoa não binária, não tenho gênero, não sou homem, nem mulher e queria fazer uma pergunta sobre cinema e televisão. Esses corpos, como o meu, sempre foram interpretados por héteros. Como você vê isso hoje em dia? O que fazer para ocupar esse lugar, que ainda é muito pouco ocupado por essas pessoas? Eu estou fazendo faculdade, mas não tenho perspectiva de chegar a esses lugares. Você vê perspectiva para essas pessoas?

Ana Lúcia – Tem uma peça em cartaz que é só de mulheres trans. *Brenda Lee*. Tem que existir uma dramaturgia específica para que todas as pessoas sejam incluídas. Até pouco tempo, e também não havia, nem no teatro, nem na televisão, personagens negros de destaque. Não havia negro empresário. Na televisão, eu me lembro de Milton Gonçalves, grande ator brasileiro, que cada vez que era chamado para fazer um papel, dizia: “Lá vou eu ser escravo que vai pro tronco”. Era só o que se fazia. Ainda é um terreno difícil por causa da resistência, do preconceito, por falta de reconhecimento outro. Em *Travessia*, novela que fiz agora, tivemos uma parte dedicada a isso. Era uma boate gay em que as pessoas se apresentavam no palco. Mas é pouco ainda. E essas pessoas só serão chamadas para fazer esses papéis específicos. É o que você falou: pessoas hétero interpretavam gays, muitas vezes

de forma caricata. Ficou ainda pior para todo tipo de categoria, seja mulher trans, homem trans, o que for. É necessário desmistificar essa estrutura preconceituosa e dizer: “Olha, a gente está aqui, a gente tem voz”. Sinceramente não sei quem teria coragem. Coragem, eu digo, o autor, porque a gente depende do autor para criar alguma coisa nesse sentido. Desculpe, mas é triste, eu não tenho uma resposta para você.

Plateia – Quando você falou sobre fisicalidade, seria trabalhar a partir das suas emoções e colocar na personagem que vai fazer? Vou fazer um papel em que perdi meu emprego, então preciso lembrar de uma demissão triste e colocar ali? Legal essa técnica, mas acho que não existe o certo e o errado sobre técnica do ator. Você tem que viver ali na hora, não ficar pegando emoção sua, pois, às vezes, pode ser que você pegue uma emoção que a deixa com gatilho, o que pode atrapalhar sua atuação. Essa técnica funciona para algumas pessoas, como você. É isto que eu queria perguntar: “Cada um pode ter seu processo e técnica?”

Ana Lúcia – Cada um tem um processo. Esse processo meu não veio de uma hora para outra. Foi sendo construído ao longo da carreira, principalmente depois de Eduardo Tolentino. Nós brasileiros somos muito histriônicos. Tudo é muito. Tudo tem cara. Eduardo nos fazia pegar uma frase grande de uma personagem. A gente subia ao palco e fazia. E tinha que fazer 20 vezes, cada vez de maneira diferente. A gente podia fazer deitado, sentado, feliz, puto, subindo pelas paredes, chorando. O que quisesse. Então ele pedia que a gente sentasse em uma cadeira e dizia: “Agora fala o texto tendo o mínimo possível de gestos. Pode ter gestos, mas o mínimo possível. Agora, olha bem para mim. Nós vamos falar esse texto sem mexer o rosto. Só a boca mexe e o olho pisca. Isto (*levanta a sobrancelha*) não pode, se você fizesse isso, volta desde o início”. Aí a gente falava todo o texto, com emoção, com dor, o que fosse, mas só podia mexer a boca. Ele dizia: “Agora fica confortável, não se mexe. Eu vou dizer o texto e vou parando a cada frase. O que você sentir, eu quero um micromovimento. Tal coisa. Já é mui-

to.” Como diz o Eduardo, você vai enxugando por dentro. Quando você tem o domínio daquilo que vai fazer, não precisa dançar no meio do palco ou se atirar no chão para dizer que está desesperado. Você sabe onde vai acionar. E o público vai assistir e dizer assim: “O que ela está fazendo que está me deixando hipnotizado? Que força é essa? Porque ela não faz um estardalhaço.” É preciso um preparo muito grande. Mas isso a gente demorou muito para conseguir!

Plateia – Mas se você se baseia na sua emoção para fazer a personagem, não acaba parecendo mais você do que a personagem? Será que não seria sentir na hora a personagem?

Ana Lúcia – Pode ser. Cada um vai abordar uma personagem de uma forma. Quando você aborda uma sensação sua na personagem, faz com que sua sensação passe a não ser mais sua, mas dela.

Plateia – Estou saindo daqui com a fé muito renovada. A gente vem observando ao longo dos anos uma banalização da profissão do ator. Acho que é uma das raras profissões que transita entre o fútil e o visceral. O visceral porque em qualquer meio – cinema, teatro, televisão –, existem trabalhos que tocam você. E o fútil é aquele anseio de ser a celebridade, buscando apenas aplauso, curtida em rede social, aparecer em capa de revista. A gente vem observando uma priorização da figura do influenciador digital no lugar do ator. Faço teatro desde pequeno e, de uns tempos para cá, vejo chamadas para testes que têm um funil: só recebemos atores e atrizes com dez mil seguidores. Apesar de eu ser uma pessoa dessa geração de redes sociais, isso me deixa muito desgostoso porque a gente está aqui estudando, se esforçando, se aprimorando, mas parece que é mais fácil chegar uma oportunidade se você tem rostinho bonito, um número de seguidores considerável, e todo tempo de estudo parece que não vale nada. Na minha opinião, isso começou lá atrás, quando modelos passaram a ocupar o lugar de atores. Cada profissão tem sua função social. Modelo é modelo, ator é ator, influenciador é influenciador. Muitos começaram como modelo, estudaram, se aprimoraram e hoje

são grandes atores. Para quem estuda e se aprimora, fica a pergunta: será que continua valendo a pena?

Ana Lúcia – Acho que isso começou, principalmente, por conta da televisão. O meio televisivo precisa de público, senão não sobrevive. Claro, teatro também precisa, mas a abrangência da televisão é uma coisa louca. Eu estava em Machu Picchu, de óculos e chapelão por causa do sol, uma senhorinha me disse: “Mas son brasileiros, me gusta las telenovelas”. Meu marido dizia: “Tira o chapéu, tira os óculos”. Estava passando *Alma gêmea* no Peru. “A mi me encanta *alma gemela*.” Eu fazia uma peste na *Alma gêmea*. Tirei os óculos. A senhorinha que tinha quase 80 anos deu um grito: “La mala! La mala!” e me agarrava, me beijava. Por isso eu digo, a televisão é muito mais abrangente, em termos de público, do que o teatro. A televisão pensa no resultado de público para ter mais publicidade. Já no teatro, se o produtor consegue alguma verba, é antes a montagem da peça. Depende da possibilidade de fazer belos textos e que o público identifique como uma maravilha. Um exemplo, é a peça o Tom na Fazenda, que é sucesso há seis anos e um dos grandes espetáculos a que assisti nos últimos anos.

Esse fenômeno da televisão deixa os atores muito chateados, mas têm de lidar com isso. Há casos de modelos que, depois de serem chamados para a televisão, resolvem estudar. São raros, mas existem. Essas pessoas se entregam de tal forma a pesquisar, a fazer curso de teatro, canto, voz, corpo para poder se apresentar, que viram atores interessantíssimos. É um processo difícil para nós com raiz no teatro. Quando nós começamos, não existia telenovela. Ou se dedicava e estudava muito ou era excluído porque não apresentava um trabalho legal. Agora basta você ter seguidores para conseguir um papel. Isso é uma violência para nós.

Mas há também avanços. A televisão reduziu a dramaturgia e os atores a Rio e São Paulo. Agora começam a descobrir atores do Nordeste, que são geniais, que fazem um teatro de primeiríssima qualidade, dão aula de interpretação, fazem cinema como ninguém, porque o cinema e os diretores

do Nordeste são, atualmente, o que há de melhor no Brasil. Não têm nada a ver com o que nós fazemos. Não estou dizendo que o teatro tenha que trazer nordestino, não. O nordestino faz teatro lá no Nordeste lindamente, como nós fazemos aqui, como o carioca faz lá. Agora você chega do interior de São Paulo e vai fazer uma novela na Globo, você precisa passar pela fonoaudióloga para tirar seu sotaque. Não faz sentido.

Em teledramaturgia tudo que se escreve é igual. No primeiro capítulo, você sempre tem a má, a vingativa, o vilão... Todas as novelas são assim. Inclusive aquelas em que os autores daqui e do Rio escrevem sobre o Nordeste. Não tem diferença. Então essa padronização da televisão também tem uma influência muito ruim nas nossas vidas.

Plateia – O que fazer para voltar às raízes?

Ana Lúcia – Se você fizer um bom texto de um grande autor, você vai chamar a atenção do público. Eu me referi ao *Tom na fazenda* e à peça das meninas trans, *Brenda Lee*. São textos contundentes, profundos de que o público gosta. Depois da pandemia, os teatros lotaram, porque o público precisa dessa parte cultural para sua sobrevivência. A arte fez muita falta durante a pandemia. Você pode buscar nos clássicos, que não se resumem a Shakespeare. Há pouco estreou, no Teatro do Sesc Santo Amaro, *A falecida*, do Nelson Rodrigues. Lotava todos os dias. Você tinha que comprar ingressos com três semanas de antecedência, em um bairro considerado distante do centro. Existe público, mas é preciso selecionar o que apresentar. Cair na banalização de reduzir uma peça de duas horas para uma, com a justificativa de que o público não aguenta ver duas horas, é besteira. O público mergulha na peça quando o texto tem qualidade, quando os atores e a direção são bons.

Plateia – Qual é a parte mais difícil de ser atriz?

Ana Lúcia – Eu comecei no teatro, só depois de alguns anos fui para a TV. Depois de muitos anos fui chamada para fazer meu primeiro filme. Mas cada dia tem mais gente, muito mais atores se

formando do que espaço de teatro para se fazer ou de novela ou do que quer que seja. Mas o mais difícil é: se você chegar lá, como se manter? É preciso estar sempre se renovando.

Eu só fui para televisão quando já tinha espaço no teatro. Tive muita sorte na minha carreira. Fui chamada para trabalhar com diferentes autores, por diferentes diretores. Não sei quantos diretores já passaram pela minha vida. Para se manter nesse patamar é preciso estudar. Nossa vantagem é ter uma profissão que nos permite duas coisas, que para mim são fundamentais. A primeira é estudar até o fim da vida. E a segunda é nos permitir trabalhar até 90 anos, pelo menos. Temos colegas de 90 anos que ainda estão ativos. Que outra profissão possibilita isso? Mas para chegar a isso, seu corpo, sua voz, sua disposição de trabalho têm que estar preparados. E de vez em quando, saber dizer não. Uma vez Eduardo Tolentino me chamou para fazer Plínio Marcos, um grande autor. Ninguém escreveu nada como ele. Mas olhei para o Eduardo e falei: “Eduardo, eu não sei fazer Plínio”. Ele falou: “Que bom que você me falou isso. Se todos os atores que eu chamo para fazer alguma coisa me dissessem ‘eu não sei fazer’, eu poria alguém que sabe e que gosta”. Eu falei: “Eu gosto do Plínio, mas não sei fazer”.

Essa corda bamba é difícil. Eu vivi perdida durante anos. Ai, meu Deus, será que vão me chamar para uma nova peça? Será que a televisão não vai me chamar? Porque eu tinha uma família que dependia de mim, eu tinha um filho para criar. Tinha que pagar escola, comida, aluguel. Então pintava trabalho, eu ia. Com o tempo, passei a selecionar. Converse uma vez com o Antônio Fagundes sobre isso. Para quem está no início da carreira, minha recomendação é: assistam a tudo o que vocês puderem. Assim vocês desenvolvem critérios: disso eu gosto, disso eu não gosto, aquilo é interessante, já vi três peças com essa atriz e é tudo igual, não muda nada. Então, vejam o máximo de peças que vocês puderem, para identificarem onde se encaixam melhor. O que mais seduz vocês. Não quer dizer que

só vão fazer aquilo que lhes seduz, porque vocês têm que sobreviver.

Olhares – Queria agradecer a Ana. No Brasil, a gente deveria ter um museu nacional do teatro. Então essas histórias ficam apenas na nossa memória. A Ana tem uma grande carreira. Esteve com os maiores dramaturgos do país. Muitas coisas que fez reverberam na gente até hoje. Quando a gente faz, não tem noção do que vai atingir, aonde vai chegar. Isso diz muito sobre o teatro, sobre nossa função social e de como a gente tem sempre que pensar na nossa sociedade, pensar o outro, pensar onde estamos. Agradecemos por este encontro e por sua presença marcante na luta pela valorização do teatro, da arte e do papel social e cultural dos atores e atrizes.

Ana Lúcia – Quem tem que agradecer sou eu porque uma oportunidade como essa é rara. Eu fiz peças que queria tanto rever, mas lá atrás não existia a possibilidade de gravar em vídeo. De pouco tempo para cá, a gente passou a gravar as peças. Perde-se muito, mas pelo menos tem um registro. Nem um museu do teatro existe. Há uma cinemateca, com arquivos imensos. Eu acho que na Inglaterra há arquivos dos programas das peças, o que é fundamental. Nós moramos em um país que não tem apreço por duas coisas fundamentais para o desenvolvimento: educação e cultura. Isso sempre fica no último degrau de qualquer governo no Brasil. Em qualquer país europeu existe um grupo de teatro bancado pelo governo. Há orquestras sinfônicas. O que a gente tem aqui? A Orquestra Sinfônica no Rio tem muitas dificuldades para manter uma programação contínua. Em São Paulo, há uma grande sala de concerto, uma grande orquestra que é a Osesp. Dá para se contar nos dedos ações nesse sentido. Companhias de dança, pouquíssimas, e o pessoal continua com uma dedicação absoluta a trabalhar em pequenas companhias, sempre por esforço próprio, nunca como parte de uma atividade normal de uma sociedade, como é a medicina, a literatura, como é qualquer outra atividade. Em outros países, até o prêmio Nobel é dado para

pesquisadores da arte, da literatura. Existe dramaturgo que ganhou o Nobel. A arte e a educação são valorizadas. Você vai para Londres visitar o British Museum, e encontra pela rua uma professora puxando uma fila de uns 30 alunos pequeninos, uniformizados com caderninho na mão. Aí entram numa sala com um quadro de Van Gogh. A professora pede que eles sentem no chão e vai explicando a pintura, e eles vão anotando, porque depois vão discutir em classe. Há esse respeito. Nos EUA, toda escola tem aulas de arte, de dança, de música, de teatro e dali saem grandes artistas. Meu filho estudou em uma escola daqui que tinha três anos de teatro no currículo. Quando ele entrou e passou para essa fase do teatro eu fui falar com a professora, que me recebeu com muita festa. Falei: “Olha, estou aqui, à disposição. O dia que você quiser uma palestra comigo, bater papo com o pessoal...” Essa senhora nunca me chamou para nada. Eu ia ver as peças do meu filho. Essa senhora nunca levou os alunos ao teatro. Então uma pessoa da arte que não respeita aquilo que faz não vai dar certo. Eu acho que a gente precisa ter respeito pelo nosso trabalho.

Olhares – Uma coisa muito importante que precisamos lembrar sempre: a cultura, a educação, a formação, o estudo são necessidades básicas, sem as quais realmente não conseguiremos avançar enquanto país, enquanto civilização. O respeito pelo nosso trabalho, acima de tudo, nós é que devemos ter. Esse registro da história viva do teatro brasileiro é muito importante, ainda mais nesse contexto em que tudo já não tem mais importância. O trabalho do ator e da atriz de teatro é um trabalho efêmero. Quem viu, viu. Quem não viu, não viu. É importante perceber a força da nossa arte.

Ana Lúcia – A Coreia foi destruída ao longo de três anos de guerra, no início dos anos 1950, uma época desastrosa. Hoje ela está no topo. Durante toda a guerra, uma vida se mantinha no subsolo. Havia escola, do primário à formação universitária. O país estava se acabando, mas a educação continuava firme. Acabou a guerra, o que fizeram? Saíram do buraco para reconstruir o país.

No Brasil, nós temos uma língua maravilhosa, a língua portuguesa, riquíssima em vocabulário, que nos leva a qualquer imagem e, hoje em dia, num texto qualquer que se faz pela internet, você põe uma carinha, um dedinho... não estou falando que não possa existir isso, mas o que a gente não pode é se acostumar com o raso. A gente não nasceu para ficar no raso. Nascermos para crescer, para acrescentar. Cada um do seu jeito. Um gari tem que ser respeitado porque limpa a rua. Se ele não existisse ia estar uma sujeira absoluta. Você come um pãozinho estalando toda manhã porque o padeiro chegou às duas, três horas da manhã na padaria para fazer isso para você. Enquanto nós perdermos de vista esse respeito que cada ser humano deve ter com relação ao outro, vamos retroceder. A gente não nasceu para andar para trás. Tudo que a gente tem hoje foi fruto do trabalho de outras pessoas. Precisamos avançar e não estacionar. “Ah, isso aqui está bom.” Essa é uma tendência de brasileiro: “Ah, mas é assim. Mas vamos tentar! Não, não... Por que não? Porque é assim.” Nós não podemos nos contentar com o raso, com o pouco. Se você nasceu neste momento histórico tem que seguir em frente. Às vezes me dizem: “Ah, os anos 1960 eram tão melhores”. Os anos 60 foram ótimos, mas eu estou em 2023. Então, é preciso se adaptar e continuar. Se eu ficasse nos anos 1960, eu estaria morta.

Bom, eu quero agradecer muito. Raramente tive essa oportunidade de falar com as pessoas, a não ser duas vezes em um programa da TV Cultura. Nunca fui chamada para esse tipo de bate-papo. É fundamental que vocês continuem com esse projeto. Vocês têm a sorte de ter Lígia Cortez, uma mulher fundamentalmente de teatro, como eram o pai e a mãe dela. É preciso dar continuidade, seguir em frente. De um jeito ou de outro. Respeitar o ser humano. Muito obrigada. Quero que vocês agradeçam à Lígia. Muito feliz por compartilhar com vocês um pouco da minha história. Se uma faísca ficou em uma pessoa vai ser ótimo. Assim como toda vez que entro em cena, se eu chegar naquela pessoa da fila “F” número 16 eu vou estar feliz, considero meu trabalho cumprido. A gente tem que pensar não no palanque com o presidente da República, mas qual é a nossa forma de agir com a família, com os colegas, com as pessoas do nosso bairro. Contribuir da melhor forma que pudermos para sua comunidade, fazer para a comunidade o que melhor sabemos. Tenho a consciência de que eu cumpro meu papel, porque pertencço a uma coletividade e tenho que fazer minha parte.

Obrigada.