



MARGARIDA BAIRD: 50 anos de presença no Teatro Brasileiro

Por Marco Vasques e Rubens da Cunha

Entrevista com Margarida Baird em 2013, casa da artista – Campeche, Ilha de Santa Catarina, 2013. Marco Vasques, Margarida Baird e Rubens Cunha. Foto: Iur Gómez

Margarida Baird iniciou sua carreira, há 50 anos, nos palcos cariocas. Participou de alguns dos espetáculos fundamentais para a história do teatro brasileiro, tais como *Arena Conta Zumbi*, sob a direção de Augusto Boal, *Roda Viva*, *Na Selva das Cidades*, *Galileu Galilei*, sob a direção de José Celso Martinez Corrêa, “alguém por quem não se passa impunemente”, e *O Cemitério de Automóveis*, sob o comando do lendário diretor argentino Victor García.

Em cartaz com *Urano Quer Mudar*, ao lado do marido, o ator e professor José Ronaldo Faleiro, ela possui uma jornada de sensibilidade e delicadeza, tendo sempre o teatro como palco principal. Trata-se de uma atriz profunda, orgânica, que não se eximiu do sonho de construir uma vida inteiramen-

te dedicada à arte. O pensador polonês, Z. Bauman, vem alertando sobre o afrouxamento das relações humanas, sobre a liquidação da sensibilidade e da ausência de persistência em detrimento da fugacidade. Baird se encontra na contramão das regras do mundo neoliberal em que, muitas vezes, nem mesmo o corpo do ator e sua arte escapam à pasteurização e à esterilidade.

Margarida fala, na entrevista que segue, de sua trajetória no teatro e na televisão; de sua saída do Rio de Janeiro, no começo dos anos de 1980 e sua decisão de aportar em Santa Catarina — onde passou a atuar também como diretora, professora e contadora de histórias — para continuar se dedicando integralmente ao teatro.

Margarida, quando surge o seu interesse pelo teatro? Em que fase da sua vida há uma definição de que a linguagem teatral seria o seu meio de expressão no mundo? De alguma maneira o ambiente familiar, entre o período da infância e da

1 Marco Vasques é poeta, crítico de teatro e mestrando em teatro no Programa de Pós-Graduação da UDESC, onde desenvolve pesquisa sobre as ideias teatrais de Flávio de Carvalho.

2 Rubens da Cunha é poeta, crítico de teatro e doutorando no Centro de Comunicação e Expressão da UFSC, onde estuda a dramaturgia de Hilda Hilst.

adolescência, contribuiu para que essa escolha fosse feita?

Como em uma boa família tradicional, todas as minhas tias tocavam piano e cantavam. Então cresci num ambiente musical. Tenho uma tia, em especial, que se chama Magdalena (daí o nome da minha filha), que fazia curso com o Paschoal Carlos Magno e eu, garota, me lembro de ter ido ao Teatro Duse, pois ela estudava lá. Era o famoso Teatro do Estudante. A Tereza Raquel também estudava ali. Lembro-me de que fui assistir a uma tragédia grega, montada pelo Paschoal no Teatro Municipal. A Tereza Raquel era a coreuta. Eu devia ter uns sete anos e era a única criança presente no teatro. A peça era *Hécuba*. A atriz se chamava Carmen; ela era retumbante. Essa foi de cara a minha ligação. E eles faziam teatro na rua também. Se apresentaram na praça São Salvador, na esquina da rua em que eu morava. Minha tia estava no espetáculo. Agradava-me muito brincar de teatro. Brincava botando as roupas da minha mãe, usava umas camisolas, fazia princesa, que sempre era abandonada pelo príncipe e sofria muito. Gostava de um drama. Brincava muito com minhas amigas. A gente inventava coisinhas. Queria ser aeromoça. Achava o máximo! Era o auge da liberdade. Então, adolescente, fui para Manaus e fiquei morando com os meus tios uma época. Fui para o aniversário de quinze anos da minha prima Selma e a casa que estavam construindo não ficou pronta. Eles pediram à minha mãe para que eu ficasse lá o ano inteiro. Fizeram a transferência. Fiquei e, nesse ínterim, minha avó morreu no Rio de Janeiro; não teve festa. Sei que fui para ficar dois meses em Manaus e passei três anos. Nessa época, quando estava voltando para o Rio, meu tio disse: — Olha aqui, Margarida, você não tem a menor noção prática da vida. Você devia ser artista. Eu fiquei pensando, “artista, eu?”. Estava com quinze anos. Artista, eu? Achava ser artista o máximo! Porque tinham aqueles livros de resposta e perguntas: o que que você quer ser? Qual foi o seu primeiro sonho? Enfim,

queria ser cantora e artista de cinema. Cantora, porque sempre amei cantar e artista de cinema pelo *glamour*. Depois, mais tarde, percebi que o *glamour* não era a arte de interpretar; o *glamour*, realmente, era uma coisa ligada à performance, à vida. Tanto que queria me casar, porque achava lindo casar para me divorciar. Achava o máximo ser divorciada. Consegui ficar divorciada por quinze dias. Quando vim para o Rio — estava de volta, pensei que ia ficar —, a minha tia Magdalena disse: — Olha, faço um curso de teatro com o professor Martinho Severo e gostaria que você fizesse o curso de teatro, porque nós (eu e minha prima Selma) íamos aprender a caminhar, a sentar. Era uma coisa mais, assim, pela elegância. Ah, elegância! Pronto! Foi aí que abriu tudo. O mundo se abriu para mim. Foi mesmo assim, “tchumm”. Quando fiz o curso de teatro, disse: — É isso o que quero. E aí pronto, aqui estamos falando dos meus cinquenta anos de carreira.

Você sempre fala que ter trabalhado com o Zé Celso mudou a sua relação com a vida e com a arte teatral. O que tanto a provocou no convívio com ele?

Olha, começou quando vi *Os pequenos burgueses*. Quando assisti ao espetáculo. Ainda era uma menina e fui assisti-lo. Fiquei fascinada pelo trabalho e pelo personagem do Teteriev, que era o Fauzi Arap quem fazia. Era uma coisa extraordinária a atuação dele, de abrir o universo. Época das escolhas. Você tem quinze, dezesseis, dezessete, dezoito anos e o mundo está se apresentando. Então, tem tudo aquilo pela frente e é aquela ânsia enorme de mudança revolucionária. Imagina, vi isso em 1963. Estava começando a fazer teatro. Tinha feito a Gatinha Florípedes, em *O Rapto das Cebolinhas*, e estava fazendo peça na televisão, mas apenas começando. Então, o mundo estava se abrindo para mim, e o Zé Celso tem esse dom de transformar as pessoas. Você não passa pelo Zé Celso impunemente. Sabe, essas pessoas que marcam. Ele é... não dá para chamar de Deus, porque não dá, não fica nem bem no caso dele. Ele



Galileu, Galilei (1968).

CENA DO CORO. Margarida Baird
fazia: Andrea Sarti, menino; Dama da
Corte de Florença, Mascarada e coro.
DIREÇÃO: José Celso Martinez Corrêa.
PRODUÇÃO: Teatro Oficina. **FOTO:**
Divulgação. **ACERVO:** Margarida Baird

tem uma maneira de encarar as coisas, que mexe no teu umbigo. Sendo bem grossa: é como se ele enfiasse o dedo no teu rabo, e fizesse assim, tummmm... aí você voa. Ele tem carisma, ele sabe o que quer e sabe como conseguir o que quer. É empolgante, mas o preço é alto, tanto que tem gente (a Marília Pêra, por exemplo) que não trabalha com o Zé Celso; ela disse que não teria coragem de trabalhar com ele. Olha que louco! Ele provoca mudanças. Se você passa pelo Zé Celso impunemente é porque não fez o trabalho correto.



O Cemitério dos Automóveis, Margarida Baird com Assunta Perez, 1968. DIREÇÃO: Victor Garcia. FOTO: Divulgação. PRODUÇÃO: Ruth Escobar. ACERVO: Margarida Baird.

Acaba de ser lançado, em São Paulo, um livro escrito pelo crítico Jefferson Del Rios, discutindo a passagem do encenador Victor García pelo teatro brasileiro. Ele passou pelo Brasil, montou *O Cemitério de Automóveis*, do Arrabal, montagem da qual você participou. Montou, também, *Balcão*, do Genet. Ele mudou a cara do teatro brasileiro e propôs uma nova concepção cênica. Como foi a experiência de trabalhar com Victor García?

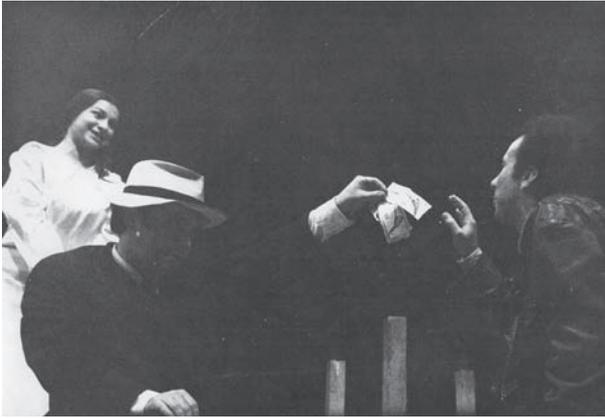
Olha, o Victor era muito interessado no espetáculo. Ele não ligava muito para o trabalho do ator. Ele queria a performance. Performance não é bem a palavra certa, pois ela significa hoje outras coisas. Ele queria a *mise-en-scène* explosiva.

Ele pensava o espetáculo mais visualmente? Como um esteta mesmo? Como uma obra de arte visual? Uma instalação?

Ah, com certeza! E ele encontrou a Ruth Escobar, que é... era uma desbravadora. Uma ariana que quebrava teatros. Ela não tinha limites. A Ruth nunca teve limites. Em plena Ditadura, ela invadia gabinete de governador para exigir liberação de verba para o teatro. Ela não tinha medo. A Ruth não tinha medo. Uma mulher incrível.

Zé Celso, Victor García, Oficina, Arena, enfim, como era o processo de seleção para se trabalhar com eles? Você era convidada? Fazia testes? Como se entrava numa peça dessas?

Sempre fui movida pelas minhas paixões e o Antônio Pedro era a minha paixão no momento. Ele estava trabalhando em *Roda Viva*, que estava indo para São Paulo. Nós estávamos plenamente envolvidos. Disse comigo, "se ele vai para São Paulo e eu fico no Rio de Janeiro, esta história vai acabar". Não queria ficar distante. Então pensei e decidi acompanhá-lo. Uma amiga minha, Ida Gaus, ia sair do coro, e me candidatei. Porque quando foram feitos testes para o *Roda Viva*, não fui fazer, pois o elenco principal já estava esquematizado. Era a Marieta Severo e tal. Disse, "eu não vou fazer coro, afinal de contas eu já tenho três anos de carreira; não vou fazer coro!". Com um monte de garotos saindo do conservatório, tipo Pedro Paulo Rangel, Marco Nanini. Eram as pessoas que estavam saindo do conservatório. Zezé Motta. O Marco Nanini não estava no elenco do *Roda Viva*, mas era da mesma turma. Pois é.



Na Selva das Cidades (1969). **ATORES:** Margarida Baird, Fernando Peixoto e Renato Borghi. Margarida Baird fazia: Jane. **DIREÇÃO:** José Celso Martinez Corrêa. **PRODUÇÃO:** Teatro Oficina. **FOTO:** Divulgação. **ACERVO:** Margarida Baird

Tem um depoimento do Zé Celso, dizendo que escolheu essas pessoas porque eles não tinham “ranço” do povo do teatro.

Sei que entrei para ir a São Paulo com Antônio Pedro. Já estava em contato com o *Roda Viva*, com aquilo tudo. Quando o Zé Celso ia montar o *Galileu Galilei*, só tinham dois personagens femininos. Era a Ítala, e uma mulher mais velha, que era feita pela Cecília Rabello. Disse para o Zé: — Olha, eu quero fazer um teste para fazer o garoto, para fazer o Andrea Sarte menino. Aí, ele disse: — Negócio é o seguinte... já tenho um menino, mas vou te deixar fazer um teste. Tudo bem... vamos ver. Mas já tenho o filho da Cecília Rabello, o Fernando Rabello, (um menino mesmo para fazer o papel. Se você quiser, vem na 1.^a leitura, de repente entra no coro. Olha eu de novo no coro!). Fui. Sentei e quando ele começa a falar do que ele pretendia fazer, pensei: — Gente, eu limpo o chão do palco, mas eu participo desse trabalho, de qualquer maneira! Então foi assim. Entrei, e depois ele me convidou para fazer Jane Larry no espetáculo *Na Selva das Cidades* e uma coisa puxou a outra. Nós ficamos quase um ano em cartaz com o *Galileu Galilei* e só saí do *Selva* porque estava grávida e começou a ficar perigoso o que eu fazia em cena, ser sacudida e tal.

Você pode nos falar um pouco mais dessa experiência do Brecht e do Zé Celso, pois era um momento muito peculiar do Brasil. A Ditadura Militar em plena ascensão.

Olha, o Zé Celso tinha feito o *Roda Viva*. Ele precisava fazer um outro trabalho e resolveu fazer o *Galileu Galilei*, que foi um trabalho lindo. A montagem dele, meu Deus, que espetáculo incrível! E olha que ele sempre renegou, pois diz que foi uma coisa para trás. Pois bem, ele tinha feito o *Roda Viva*; ter feito o *Galileu*, para ele, foi um retrocesso. Já tinha feito *O Rei da Vela* também, mas o *Roda Viva* foi o mais marcante. *Roda Viva* era uma ruptura total. Não era exatamente uma produção do Teatro Oficina; era uma produção da Marieta Severo, do Chico Buarque e do Orlando Miranda, que mais tarde foi presidente do Serviço Nacional de Teatro. Foi no teatro Princesa Isabel. *Roda Viva* foi um rompimento, um escândalo. Foi literalmente um escândalo. E aí ele, Zé Celso, resolve fazer um Brecht mais jovem, do começo, porque *Galileu Galilei* é o meio, uma obra-prima do Brecht. Então, ele achava mais sério. E era sério, muito sério; era um trabalho lindíssimo. Ele resolve fazer *Na Selva das Cidades*. E foi um trabalho que durou meses. Foi uma gestação. Nove meses de ensaio. Foi muito intenso, e ele também modificou o espaço do Teatro Oficina para poder fazer o espetáculo. Foi maravilhoso. Difícil pra burro de fazer. Transformador. Um processo admirável, de entrega total de toda a equipe.

Conte-nos um pouco sobre esta experiência vivida ao lado de Augusto Boal?

Vou contar uma história. O Boal ficou muito chateado comigo, porque tinha uma certa rivalidade entre ele e o Zé Celso. Quando ele fez *Arena Conta Zumbi* para viajar, me convidou para ir. Estava ensaiando a Jane Larry, ensaiando *Na Selva das Cidades*. Envolvidíssima! Disse para o Boal: — Estou em processo, não posso largar isso. Deixei de ir aos EUA,

pelo processo. Quando você entra, você entra, não adianta. E com o Zé Celso é Zé Celso. Ele, Boal, ficou ofendidíssimo. Um dia, quando o Antônio Pedro ia para a Argentina com o espetáculo, disse: — Eu não viajo outra vez sem a minha mulher. Aí entrei pra fazer o *Arena Conta Zumbi*. Um dia de porre, o Boal me falou: — Poxa vida, foi difícil de engolir. Você preferiu o Zé Celso a mim. Eu disse: — Boal, de jeito nenhum! Não é que eu preferi o Zé Celso. Era o trabalho. Foi a Jane Larry, sabe como é que é? Enfim, foi lindo fazer o *Arena Conta Zumbi*. Foi muito bom. O Boal era muito inteligente. É outra coisa completamente diferente. Era um intelectual. Não que o Zé Celso não seja, imagina! O Zé Celso é um gênio, é mais carnal, mais orgânico, é barra pesada. Nos joga na parede e diz “ó, qual que é a sua”, e ainda te estapeia. O Boal já era diferente, já era mais pisciano, voltado para a filosofia. Era uma pessoa muito linda. Só posso dizer que aprendi muito sobre a vida e sobre teatro com ele. Foi com ele e com o Zumbi que fui para o Uruguai, para a Argentina e para meu primeiro voo sobre o Atlântico rumo ao Festival de Nancy.

No livro *Oficina: do Teatro ao Teatro*, de Armando Sérgio da Silva, há uma citação de uma reportagem do jornal *A folha da tarde*, sobre a invasão da polícia após a apresentação de *Roda Viva*, montado pelo Teatro Oficina, em São Paulo. A reportagem menciona que “dois terroristas torceram os seios da atriz Margot Baird”. A censura finalmente se concretizou em violência. Fale-nos sobre esse ato violento de censura? Como foi o convívio da sua criação com a Ditadura Militar?

Olha, vocês não podem imaginar o que foi! Ele apertou o meu peito e disse: — Isso é revolução, isso é revolução! Um garoto! Era um garoto!

Quem foram essas pessoas?

CCC (Comando de Caça aos Comu-

nista). Não foi a polícia. Era a extrema direita, um grupo paramilitar de jovens! De jovens de direita. Era inacreditável. Eles bolaram e depois tiveram a audácia de botar no jornal como havia sido a estratégia. Eles foram assistir com o público normal. O espetáculo era um sucesso extraordinário e uma parte do público passava pelos camarins, para poder sair pelo outro lado, no teatro Galpão, da Ruth Escobar. Foram armando tudo. Um dia, penso que foi em 18 de julho de 1968, estávamos apresentando e o Antônio Pedro percebeu que estava diferente. Estava estranho. Quando terminou, gente!, uma parte entrou para os camarins e outra parte foi depredando tudo, todo o teatro. O violão do Zelão, que era o violão do pai dele, foi derrubado por eles lá de cima, e ficou inteiramente quebrado. Os atores homens ficavam todos em um camarim e as atrizes divididas em outros camarins. Eles expulsaram os homens todos e caíram dando de pau nas mulheres. Bonitinhos, né? Uns amores! Realmente. E isso em um momento de troca de roupa, quer dizer, todo mundo seminu, se preparando para ir embora. Ouviu-se um quebra pau, que dava a impressão de que todo o camarim dos homens estava brigando aos socos. Lembro-me da Eudósia Acuña, que é uma fonoaudióloga agora e era uma atriz ótima, passando pelo corredor, de malha ainda, dizendo: — Crianças, o que está havendo? E a vi sendo levada. Eu e a Valquíria Mamberti percebemos que estava havendo uma invasão mesmo. Fechamos o camarim e Valquíria dizia: — Estou grávida, estou grávida! Mentira, não estava nada! Meu camarim era lindo, todo enfeitado, todo decorado, tinha uma colagem enorme, com um monte de coisas. Chegaram e fizeram assim, “chuuuummm”, destruíram tudo. Tiraram a minha roupa toda, apertaram meus peitos e me jogaram no chão. Eu gritava: — Antônio Pedro! De repente eu pensei: — Não, não vou chamar o Antônio Pedro. Para os caras não perseguirem ele. Você não entende nada, não sabe o que está acontecendo. E não durou muito, foram uns três minutos, mas pareceu uma eterni-

dade. Lembro-me da Marília Pêra em cima de um banco, chorando, porque ela usava um anel do pai dela, que era um talismã. E dizia, completamente atordoada: — Meu anel, o anel do meu pai!. A Jura Otero levou uma cacetada, que provocou lesão pulmonar. O Rodrigo Santiago, quando foi expulso do camarim para descer, tropeçou e machucou o pé, torceu o tornozelo. A Eudósia ficou encostada na parede, paralisada. Fui ajudar ela a trocar de roupa. Quando tirei a sua malha, tinha um pedaço de um cassetete, que era usado em cena, enfiado na roupa dela! No outro dia, achei a minha calcinha, em pedaços. Achei também um chicote, assim, com duas pontas de metal. Guardei isso por anos. Levei pra casa.

Há relatos de que a coisa foi uma brutalidade generalizada.

O negócio foi violento, mesmo! Impressionante, sabe? Como um estupro!

E depois disso? Depois dessa intervenção extremamente abrupta, como é a relação do seu trabalho com a Ditadura?

Fiquei apavorada durante muito tempo. Eu chegava a minha casa com medo de terem entrado e estragado tudo, quebrado tudo. O interessante é perceber a atuação do contraste. A violência sofrida aumentou mais ainda o meu anseio por liberdade!

E vocês voltaram para o palco no dia seguinte. Como foi?

No dia seguinte, nós nos reunimos, o elenco, a Ruth e o Joe Kantor, coprodutor do espetáculo, no teatro dela, destruído. Cadeiras quebradas, pedaços de madeira espalhados. E aí, Antônio Pedro e ela disseram: — Seguinte, ou a gente faz esse trabalho hoje ou a gente não vai conseguir fazer nunca mais. E fizemos. Arrepiante. O espetáculo era muito agressivo; era absolutamente contrário à sociedade de consumo. Havia a música do Chico, cantada ao vivo; havia momentos de lirismo, humor. Era

um espetáculo forte. Seria lembrado até hoje, mesmo se não tivesse havido a agressão do CCC.

Uma transgressão.

Muito grande. O coro pegava um fígado de verdade, simulava comê-lo, como se tivesse comendo o fígado do ídolo. Já era uma maneira de ir contra o consumismo, a idolatria que impera, hoje, cada vez mais, no mundo neoliberal. O coro sacudia as pessoas e dizia: — Compre, compre! O figurino era do Flávio Império. Era uma malha, cor de carne, com objetos de consumo estampados nela. Lindíssimo! No “*day after*”, a Jura mal conseguia respirar, mas estava lá. Na música final, os atores atiravam flores para a plateia. A mulher do Jô Soares, na época, Theresa Austregésilo, reuniu a classe teatral e distribuiu flores para serem jogadas para nós, atores, nesse momento. Emociono-me até hoje, quarenta e cinco anos depois, quando falo nisso e relembro aquela chuva de flores sobre nós. Trabalhar em tempo de Ditadura, duros tempos, me fez ver claramente que não há nada que justifique esse tipo de governo, ideologia alguma. Nada justifica a opressão!

Teve um “pega” em Porto Alegre também

Depois nós voltamos às apresentações normais, sob a proteção da polícia federal. Que ironia! Quanto ao “pega” em Porto Alegre, eu já não estava mais. Estava fazendo *O Cemitério de Automóveis*.

Depois de tantas montagens, existe algum projeto que esteja próximo de realizar?

Tem uma coisa que eu e a Brigida Miranda namoramos um pouco. Nem sei se a gente pode falar disso. Temos a intenção de fazer o *Rei Lear*. Nossa, já pensaram? Ah, eu fiquei com muita vontade de fazer. Uma mulher fazendo o papel do rei. Como no filme *A Tempestade* em que a Helen Mirren faz o Próspero.



Ópera do Malandro (1978).

ATRIZ: Margarida Baird (que fazia Lúcia). **DIREÇÃO:** Luís Antônio Martinez Corrêa.

PRODUÇÃO: Teatro Oficina.

FOTO: Divulgação. **ACERVO:** Margarida Baird.

Você sempre negou essa coisa da academia. Sempre a incomodou esse mundo acadêmico, embora você de uma maneira diferente tenha participado de modo muito significativo no processo pedagógico, sobretudo no teatro catarinense. O trabalho que você desenvolveu no SESI formou alguns grupos, entre eles, O Teatro Sim Por Que Não?!!!. Você tem alguma formação acadêmica?

Eu sou formada em Arte-educação, com habilitação em Artes Plásticas. Fiz Artes Visuais. Já fiz exposições. Eu sou uma artista plástica bissexta.

Por que essa negação do mundo acadêmico? O que a incomoda nesse universo?

É muito chato, é muito bitolado, muito teórico, entendem? Muito afetado por modismos. E há essa coisa toda de gincana, pontinhos pra cá, pontinhos pra lá, produção compulsiva, não necessariamente ligada ao saber: não importa o que a pessoa publique, desde que publique. Uma desvirtuação do processo de conhecimento.

A questão da pontuação, das publicações. Uma espécie de gincana?

Isso, “gincana CAPES”, uma necessidade de publicação. Então penso que isso tudo é muito chato. Muito neoliberal demais, não aguento. Você tem que produzir e não importa a qualidade do que você produz: o negócio é a produção.

Não é o qualis, é o quantis!

Na maioria das vezes, as pessoas não

param para se perguntar. Espera, mas o que eu tenho a dizer? O que estou dizendo? Então se faz um artigo, se embroma aqui, embroma ali e outro está feito. Coloca-se um outro aluno na jogada e a corrida prossegue. Muito pouco ético. Mas há exceções, como em toda atividade humana.

Você chegou a atuar na novela “O Bofe”. Teve mais alguma experiência nesse sentido? O que a distanciou da teledramaturgia?

É que eu gostava de teatro. O meu negócio é teatro, e, no começo, eu não gostava do ambiente da televisão.

A coisa da espera?

É, na TV-Tupi, onde dei meus primeiros passos, não me sentia à vontade quando entravam as bailarinas no camarim. Achava muito vulgar. Que coisa mais esnobe da minha parte!

Mas era um pensamento comum à época.

Não gostava. Lembro que quando eu fui fazer “O Bofe”, foi muito difícil para mim, porque eu vinha d’*Esses rapazes fantásticos e sua maravilhosa Semana de Arte Moderna*. Fiz uma apresentadora, em um palco sanduíche. Falava com a plateia de um lado e de outro. A contadora de história já estava aparecendo. Gostava de olhar para a plateia. De repente, eu fui para um lugar fechado, me sentia asfixiada. Não conseguia ver naquela câmera as milhares de pessoas me vendo. Não conseguia imaginar isso.

Sentia a falta do jogo que o teatro nos dá?

Sim. Um fato curioso é que hoje adoro fazer cinema.

Margarida, após todas essas experiências, em que momento da vida você toma a decisão de sair da metrópole e aportar em Florianópolis?

Já tinha saído uma vez. Havia ido para uma fazenda. Fiquei lá quase dois anos. Não queria ouvir falar em teatro. Deu, assim, uma exaustão! “Não quero mais esse negócio!” Lá fui eu para a fazenda. Fiquei lá plantando alface, fazendo queijo e aprendi a fazer *batik*, impressão em pano.

Ainda no Rio? Interior do Rio?

Sim. Aos trinta, quase quarenta anos, já de volta ao Rio, estava querendo sair, dar aula de teatro, querendo começar outras coisas. Eu sou muito inquieta. Na verdade, o que eu queria era um projeto meu.

E aqui, no SESI, você criou e formou nove grupos de teatro.

Sim. Uma experiência muito rica.

Dentre eles, o grupo Teatro Sim Por Quê Não?!!!... Fale-nos sobre essa experiência pedagógica?

Estava assim: “Eu vou sair do Rio. Não aguento mais ficar aqui, não estou bem. Não estou conseguindo fazer o que eu quero”. Tinha duas opções: ou ia para Porto Seguro, ser *hippie*, fumar uma maconha adoidada, ou vinha para o Sul. Quem sabe dar aula. Tinha amigos que moravam aqui. Aconteceu, fechou. Comecei um trabalho de formação de ator, formação de grupo que tenho orgulho de ter feito. Ter dado aulas disciplinou meu conhecimento, formatou a experiência cênica.

Isso aconteceu quando?

Em 1983, quando vim dar o primeiro curso. Estava fazendo *As Sete Quedas do Meu Pobre Coração*. Cheguei aqui no mês de setembro. Dei um curso e deu certo! Fui a Brusque, deu certo, e aí me contrataram. Em alguns meses, estava aqui de mala, cuia e gato. Porque queria sair do Rio de Janeiro. Diz que tem gente que não dá certo no seu lugar de origem; você nasce num lugar e vai ser feliz em outro,

porque aquele lugar em que você nasceu não é exatamente o seu lugar. Penso que é assim mesmo, entenderam? O Rio de Janeiro é maravilhoso. Quando tenho saudade, vou, fico uma semana e deu. Aqui me sinto bem. Percorri o estado inteiro dando aulas, formando e dando suporte a grupos de teatro, como o pessoal da Scar, de Jaraguá do Sul, que é filhote meu, mas, com certeza, a minha identidade é carioca, embora ame Santa Catarina, o único estado do Brasil que tem nome de mulher!

Gostaríamos que você nos falasse um pouco da sua experiência na França. Com quais pessoas do teatro você dialogou?

A França sempre foi muito especial. A primeira vez que fui lá, foi quando fomos escolhidos para fazer o *Arena Conta Zumbi*, no Festival de Nancy, em 1971. A minha adolescência foi mesclada pela leitura do Sartre, da Simone de Beauvoir. A literatura francesa, aquela coisa! Paris! Mas, queria era ir a Londres. Tinha um sonho de estudar teatro em Londres. Os melhores atores do mundo são os ingleses, seguidos bem de perto pelos italianos. Fico, assim, babando quando os assisto. Até tentei uma bolsa, que não deu certo, para ir a Londres. Era um sonho. Mas, quando cheguei a Paris e, de repente, no que olho pra esquerda, vi o Arco do Triunfo! Comecei a chorar. Pensei: — É verdade! Estou aqui, sabe! Pensava: “Paris deixa a gente mais inteligente”. É uma cidade regida por Atena e Afrodite. A beleza e a inteligência juntas. Ter ido morar lá, anos depois, foi um aprendizado e tanto! Frequentava cursos, assistia a espetáculos. Ariane Mnouchkine. Fui assistir aos espetáculos dela e a vi falando sobre teatro. Nós, eu e o José, participamos da Academia Experimental do Teatro, que eram cursos, conferências, palestras! Assisti a uma do Grotowski. Ele, ali, na minha frente!

É verdade que você teria uma carta de recomendação direcionada à Ariane Mnouchkine?

Sim. Mas, não entreguei. Quando vi a figura dela, pensei: “não tenho coragem”. Eu já tinha passado pelo Zé Celso. A experiência tinha sido suficiente. Eu sabia que quando ela veio ao Rio, arrasou com os atores. Ela é implacável e exige autenticidade cênica, o que não é necessariamente ruim. Sabia que ia chegar à frente dela tímida, insegura. Podia ter chegado e dito “ó, tenho o que dar pra você, pro seu trabalho”, mas minha insegurança não permitiu, minha arrogância não chegou a esse ponto!

E a sua experiência com o Eugenio Barba, com o Odin Teatret? Você foi fazer uma espécie de residência, a Semana Odin, que eles oferecem a atores do mundo inteiro.

Para mim, virou uma piada, devo confessar. Eu e José saímos de Paris para assistir ao espetáculo do Barba, no Norte da França. Nunca tinha assistido a nada dele. Então fomos. Olhei aquele espetáculo e confesso que não sabia dizer o que era. Tem que imaginar. Mexeu com o meu imaginário. São muitas referências, tantos dados! Só que naquela noite passei acordada pensando. Fiquei nutrida, excitada por aquilo que tinha visto, porque aquela experiência era uma experiência viva. E quando nós fomos fazer a residência, cheguei a perguntar a ele: “Barba, como é que as pessoas fazem esse mesmo trabalho, as pessoas repetem a mesma coisa por dez, vinte anos, e a coisa continua viva? Como é que é isso? Não é mecânico”. Ele respondeu que se pergunta a mesma coisa. Que pensa que é porque como os atores criam a partir de uma coisa deles, eles conseguem fazer essa recriação cada vez.

Uma espécie de manutenção do vivo, de uma poética semovente.

É muito forte. Ao mesmo tempo, eu dizia ao José: — É assim. Um grande ator é um grande ator, independente da linha que ele escolha para interpretar!

O que parece instigante na pesquisa

do Barba é que ele faz seu atores buscarem uma dramaturgia individual, poética.

O que me aconteceu? Deu uma crise. Eu já tinha quase cinquenta anos. Pensei: - Muito bem. Quando eu tinha vinte, odiava acrobacia. Sempre detestei ginástica, acrobacia, essas coisas. Não funciona comigo; tenho medo, fico tonta, não tenho coragem de me lançar. Como é que agora, com quase cinquenta anos, vou me jogar nisso? Não! Lembro que estava acontecendo uma conferência do Torgeir Wethal, marido da Roberta Carreri que morreu em 2010. Recordo que saí e fiquei sentada lá num lugar, vazio, no corredor. Pensei: “vou pegar uma cadeira, botar no meio do palco, sentar e contar uma história; daí pronto, acabou”. Não tem essa coisa de entortar, virar, fazer não sei o quê, porque não é a minha. Lembro-me de uma conferência da Fernanda Montenegro, na época em que ela circulou pelo Brasil. Ela disse: — Eu tenho certeza que depois de semanas no trabalho de mesa, o corpo vai fazer o que a gente quer. Achei lindo! Você não precisa ficar toda torta, como princípio estético ou poética cênica. O Bob Wilson me enfadava. Desde que o vi pela primeira vez, quando participamos do Festival de Nancy. Assistimos à *Le regard du sourd*. Nós assistíamos ao espetáculo, daí, dormíamos na poltrona, saíamos, voltávamos, durante horas e horas... A piada a respeito da Semana Odin é que eu voltei da Dinamarca pra Paris e fui ao cinema me deleitar com Marlon Brando e Vivian Leigh em *Um Bonde chamado Desejo*, realismo escrachado! Mas, acho muito instigante o trabalho que o grupo faz. A precisão do desempenho, a dedicação integral à criação.

Você está em cartaz com *Urano Quer Mudar*, uma experiência bastante pessoal de atuação e encenação. Como é atuar nessa linha tênue entre a ficção e o autobiográfico? Porque o *Urano* tem isso, tem uma coisa de autobiografia e de ficção. *Beatriz e Feitiço Andaluz* já foram espetáculos que de algum modo apontam para essa perspectiva.

É. Esse negócio de entrar e sair do personagem, ser o ator e o narrador, fazer essa ponte interpretativa começou com o *Feitiço Andaluz*. *Beatriz* era um caminho, porque tem muita coisa da emoção, da trilha sonora da vida, que foi colocada ali. A Margarida, de *Urano*, tem aparecido muito extrovertida, muito *over*. Percebi que na minha vida interna, privada, posso ser mais quieta e estou muito mais quieta. Na minha vida privada, sinto que posso usar mais o meu lado contemplativo, o meu silêncio, o meu “ficar na minha”, o meu não conversar, não dar opinião, porque no palco digo tudo (ou quase) de que preciso. A Fenícia é bem diferente de mim, sabe, mas tem medo, é amarga. Gosto dela.

O motor da peça é essa Margarida. É ela que movimenta, que anda de um lado para o outro, que provoca.

No Margarida e José, mas no *Urano* e Fenícia é o *Urano*. É o *Urano* que assume.

Como é essa experiência de estar em cena com o seu amor.

Tem horas que tenho vontade de estapear ele, devo confessar. Chega uma hora que eu penso: — Vamos lá, vamos lá, desenvolve, assume. Isso vai diminuindo com as apresentações mais frequentes e sempre, desde o começo, quando terminamos a peça, estamos em paz. José diz não ser ator, mas tem um carisma imenso e é um *clown* muito engraçado!

Em *Feitiço Andaluz*, a dramaturgia foi criada por você. Você nunca se sentiu provocada a escrever?

Escrevo, tenho algumas coisas. Vários contos que eu escrevi em Paris, porque lá sou mais inteligente. Então, tenho várias histórias escritas lá, mas não sou poeta. E o que é fascinante no Lorca é exatamente a sua poesia, o que ele coloca de poesia na dramaturgia. É apaixonante. Paixão é a palavra. Aquela coisa que mexe com as entranhas.

É toda uma recuperação da alma cigana, das raízes da Andaluzia.

Gente, esta casa (onde fica o Círculo Artístico Teodora), não posso negar, é uma casa espanhola. O patrono do Círculo está aqui: Picasso. Fui a casa onde ele nasceu, em Málaga. A sensação que tinha era que o via correndo pelas escadas, pelas salas. Paixão. Sempre tive. Foi um dos primeiros e únicos autores, criadores, enfim, de quem li a biografia, porque tenho a maior preguiça de ler biografia. Sou bem preguiçosa intelectualmente, confesso. Mas o Picasso era uma paixão inenarrável. García Lorca é outra paixão. Daí o nome de uma das salas do Círculo. Granada, Andaluzia. Meu primeiro professor de teatro, Martinho Severo, nos fazia trabalhar a palavra com poesia e com cenas de teatro, com textos do Lorca. Uma delas era a cena da mendiga; outra, a cena da fuga da Noiva e de Leonardo, de *Bodas de Sangue*. Outro dia, quando Picasso ficou entronado aqui, sonhei que chegava um monte de espanhóis, aquele monte! Eu aplaudia! Dizia: — Eles vieram todos, eles vieram todos da Espanha! Houve uma época em que eu queria morar lá. Fiquei um tempo em Madri, fazendo um curso de Psicoterapia Neurolinguística - PNL (exerço um lado terapeuta também). Estive várias vezes em Andaluzia, em Arcos de la Frontera. E foi uma coisa de louco! O primeiro contato que tive com a Andaluzia foi com um grupo que veio de lá, de carona para o Festival de Nancy. Esse grupo era lindo; eram camponeses. E me apaixonei. Usavam areia no cenário e eu imaginava a Andaluzia com blocos de areia. Tinha a impressão de que esses blocos mudavam de cor. Quando tive a oportunidade de sobrevoar a região, confirmei a impressão. Fiquei muito encantada. Lembro-me de uma música que eu cantava e tocava no violão, de um grupo chamado Água Viva, que desapareceu com o fim da Ditadura de Franco. Fiquei com essa coisa da Andaluzia. Eu sou assim, cigana por paixão e alma.

Você marcou todo um período entre

1993 e 1994, com uma personagem bastante carismática, a D. Regina, da extinta rede de supermercados SESI. Relate-nos essa experiência de ter sido garota-propaganda.

Foi maravilhoso. Adorei fazer a Dona Regina! Como me divertia! As pessoas que escreviam os esquetes eram extremamente criativas. João Roni era o diretor. Ele me sacava como atriz. Sabia exatamente a hora em que eu dava uma viajada. Tinha uma sintonia comigo, enorme. Era muito bom. Adorava fazer a Dona Regina. Dizia: — Gente, ela é muito louca! Porque a Dona Regina era muito mais louca do que eu. Uma maluquinha com uma alegria de viver tão grande. Foram os meus quinze minutos de fama. Um trabalho extremamente bem reconhecido. Um dia, entrei no supermercado e fiquei espantada. Tinha um cartaz imenso, com meu rosto, e cartas para a Dona Regina. Exercitei o meu lado de contadora de história, falando com o público por meio da câmara.

Sim, porque sua trajetória de contadora é longa. Conte-nos um pouco sobre esta fase em que você, de certo modo, se afasta do teatro de grupo e vai para algo bem intimista, pessoal.

Foi por meio de uma busca espiritual, na verdade, que cheguei à narrativa de histórias. Sempre gostei do gênero literário, contos. Quando vim pra cá, não tinha parceria para ser atriz. Então, fui para os bastidores. Fui ser diretora e fazer coisas que não sabia ou achava que não sabia. Aliás, nem tinha a noção de que sabia iluminar uma peça, porque era novidade pra mim. O interessante é que eu sabia que havia contraluz. Nunca tinha prestado atenção naquilo; fazia parte de um conhecimento que se adquire sem ter consciência dele. O movimento Sufi veio e entrei nesse circuito, por ser o meu caminho espiritual. Os contos de ensinamento são parte essencial do trabalho. Tive a sorte de pegar uma fonte extremamente fidedigna. Porque quem

trouxe esses contos para o Ocidente, e o subsequente movimento de sessões de narrativa de contos, foi a Amina Shah, irmã de Omar Ali Shah, que era o meu mestre, já falecido. Esse foi um movimento muito importante na minha vida, do qual, em geral, eu não falo. A Doris Lessing também é do movimento, mas ela jamais colocou isso. Sou mais exibida. Mas o José me disse que um dia ela foi entrevistada pelo Caio Fernando Abreu e falou sobre o assunto com ele.

O espaço cultural Círculo Artístico Teodora, dirigido por você e pelo Faleiro, busca juntar a arte e a espiritualidade.

Vou tentar resumir a coisa. Eu tenho um caminho espiritual que não se desvincula do meu cotidiano. Esse vínculo espiritual faz com que o meu caminho artístico tenha mais poder. Os dois caminhos não se separam. Tudo está ligado a uma noção mais, digamos, elevada, de expressão. Dá um sentido. Por exemplo, na hora em que eu entrei no caminho Sufi, e descobri os contos de ensinamento orientais, esse se tornou o ponto mais forte da minha expressão artística (e espiritual, é claro). E aí chegou uma hora em que fazia tempo que eu não contava história. Surge, desse modo, o espetáculo *Zylda: anunciou, é apoteose*, que vocês viram. Então, eram todos aqueles personagens, a arte mais nua e crua, o contato direto com a plateia, sim, mas com um enfoque bem diferente do que eu vinha trabalhando até então. É difícil explicar isso. Tem um lado espiritual, na vida, que para mim é fortíssimo. Considero a Arte uma ferramenta de cura da alma. *Beatriz*, vocês lembram?

Jamais esqueceremos aquela noite. Cheia de tristeza e de beleza ao mesmo tempo. Mas você voltou, como voltou no *Roda Viva*, na noite seguinte ao espancamento.

Beatriz é muito forte e especial para mim. Traz muitas memórias, por meio das

músicas do Chico Buarque. Perguntava-me: “O que isso tem a ver com uma identidade mais ampla, digamos espiritual?” Tem uma frase que ela diz, mais ou menos assim: — É difícil dizer que é bonito e inútil cantar o que perdi, o que juntos aqui jogamos fora. E aí eu pensei: — Tá aí a resposta. O que juntos jogamos fora. Ou seja, juntos, nós limpamos o nosso universo emocional, por meio da depuração do caminhar da Beatriz. Os gregos sabiam o que faziam no teatro... Ela está ali se lembrando das coisas dela e de todos aqueles que já passaram por perdas afetivas, por escolhas impostas. Beatriz é muito importante para mim. É especial, pega na veia.

Identificamos um jogo diferente em *Urano Quer Mudar*.

Claro, porque tem intimidade. A nossa intimidade acaba, como vocês bem apontaram na crítica, servindo de pistas, de chaves para se entrar no espetáculo. E há o outro, a parceria, a troca.

Como é que você recebe o personagem e como se despede dele? Como é que se dá essa preparação. Via texto, direção?

Quando você faz um personagem, você tem todo um caminho até chegar a ele. Você cria uma série de circunstâncias para que aquele personagem atue. Stanislavski, que é meu mestre, já disse isso. Você pode chegar ao personagem por meio de vários estímulos. Nesse momento, não dispenso o olhar externo do diretor. Pode-se fazer uma série de exercícios físicos, psicológicos, pensar numa história. Pode ser via memória, sons, objetos, o que for, mas você constrói esse personagem e ele vai ter uma chave para ser ligado e outra para ser desligado. Penso que para ele ser ligado, depende — na hora de você entrar em cena — daquilo que você quer. O que é que você quer revelar? O que é aquele personagem (se você fosse aquele personagem) quer? Como seria, entendeu? A intenção é a base da atuação, e da vida. Não vou dizer a vo-

cês que penso nisso o tempo todo, porque não penso não. A gente atua de muitos jeitos. É uma questão de sintonia na qual o público é elemento fundamental e imprescindível. O ator que disser que tem um método só é um grande mentiroso.

Seus últimos trabalhos têm sido feitos, quase sempre, em parceria com pessoas da academia. *Zylda: anunciou, é apoteose!*, *Beatriz e Urano Quer Mudar*. Enfim, você faz parceria com atores, alunos, professores.

Vocês apontaram bem. Faço trabalhos com pessoas que vivem o mundo acadêmico, mas como já disse Rumi, o poeta místico persa, “certo e errado são o mesmo”. Não gosto do “sistemão” que a academia impõe com seu discurso neoliberal e excludente, cheio de empáfia, e do engessamento criativo que tal postura pode trazer para quem está começando ou para quem pretende pesquisar linguagens “fora de moda”. Mas, considero a academia fundamental para a distribuição do saber, para experimentar novos rumos. Houve um crescimento enorme da produção artística na cidade, desde que se criou o curso de Artes Cênicas e é importante aquele que cria ter noção do que está fazendo. A academia disciplina e dissemina o conhecimento. Todos esses três trabalhos, cada um na sua medida, foram e são muito especiais para mim.

Margarida, existe algum tema, algum espetáculo ou algo que nós não abordamos nesta entrevista que você queira compartilhar com a gente e com o público?

Sempre há uma coisa ou outra a mais a ser dita. O trabalho com o Tonio Carvalho, em *Sete Quedas do Meu Pobre Coração*, com o qual fui indicada a prêmio no Rio de Janeiro, uma criação amorosa, de fundo de quintal, de uma delicadeza tocante; a sintonia com o Fernando Peixoto em cena; a dificuldade em ser dirigida pelo mesmo Fernando Peixoto; fazer parte de uma família de atores excelentes como minha filha, minha enteada e o pai delas; a possibilidade

de continuar no caminho do teatro (mesmo longe do eixo Rio-São Paulo) de uma forma diferente da que foi trilhada antes de vir pra cá; o exercício fortalecedor da luta pelo reconhecimento da cultura e da arte neste estado; a difícil conquista do respeito pelo meu trabalho aqui, por ser carioca, mas que foi ganha; as pessoas bonitas e talentosas com quem fui topando na estrada catarinense; o encontro com a minha própria essência, que teve campo fértil pra se desenvolver aqui, em solo catarinense; os belos amigos que vieram e permanecem e a relação de amor encontrada, vivida, aprofundada em tantos anos com o José Ronaldo Faleiro, meu marido, são bênçãos de Santa Catarina! O resto é gratidão!