

Entrevista¹ com o diretor Eduardo Tolentino de Araújo²

SEE – O TAPA completou 26 anos de existência. Você poderia contar um pouco da trajetória do grupo?

Eduardo Tolentino – Fizemos 26 anos em junho. O TAPA foi forjado, vamos dizer assim, a partir de 1973 na faculdade. Um grupo formado na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-RJ, no Departamento de Ciências Sociais, e que envolvia gente de História, Geografia, Economia, Ciências Sociais. Foi um grupo amador de 1973 a 1979. Quando eu digo amador, eu digo amador mesmo. Ensaiar seis meses, duas vezes por semana para, no final, se apresentar cinco dias, seis dias. Era um grupo que vivia no circuito de diletantes. Mas cabe ressaltar uma coisa importante que é o momento histórico que se vivia. Em 1973, o movimento estudantil tinha se arrefecido bastante devido ao período mais negro da Ditadura Militar, mas, em contrapartida, a efervescência cultural era muito intensa. Como a agitação política havia diminuído muito, havia resquícios de uma grande efervescência cultural no mundo estudantil, sobretudo no universitário. Quem não fosse ver todos os filmes em cartaz, não assistisse a todas as peças que apresentassem alguma discussão, não fosse aos shows de MPB ficava completamente isolado. Então, o TAPA começou como uma maneira de um grupo se engajar naquele mundo universitário. Em 1979 já estávamos formados. O TAPA teve várias baixas e, ao mesmo tempo, assimilou outras pessoas, estas mais ligadas ao objetivo de fazer teatro mesmo. Fomos arregimentando gente nos cursos de teatro que fizemos. Houve um curso muito importante na época em que foi inaugurado o Teatro dos Quatro, no Rio de Janeiro, que era o do Sérgio Brito. Ele deu um curso que contou com grandes diretores do teatro brasileiro daquele momento e que foram nossos professores. Lá nós conhecemos muita gente. Então, ao lado das baixas, houve entrada de pessoas naquele momento. O TAPA inicia a sua carreira profissional em 1979. Vou definir mais claramente o que quer dizer profissional aqui: não é no sentido que encaramos hoje, que é o de viver de teatro, mas, sim, de estar dentro de um mercado. Nós não vivíamos de teatro, na verdade nós pagávamos para trabalhar, mas não éramos mais amadores. Nossas peças eram indicadas nos roteiros de jornal, competíamos no mercado com as produções profissionais. Houve um *boom* de grupos teatrais entre 1975 e 1979, sobretudo na zona Sul do Rio de Janeiro, e o TAPA foi um dos grupos que participou dele. Coincidentemente, 1979 é o ano da anistia no Brasil. Uma anistia, como eu costumo dizer, que só foi concedida na medida em que se tinha no país

um terreno infertilizado. Quando todas as bases culturais, educacionais foram minadas no Brasil, a anistia foi concedida. Quando o nosso sistema educacional foi quebrado, partido ao meio, depois do acordo MEC/USAID³, começa-se, enfim, a se sentir as conseqüências disso. Por isso, e por outras coisas mais, eu acho que o terreno estava infértil. Então vimos toda essa efervescência cultural com e pela qual começamos a fazer teatro sendo diluída completamente ao longo desses anos, sendo esgarçada. Se a luta – “luta” é uma palavra exagerada –, se a briga que toda uma geração teve em relação à censura, à liberdade de expressão, contra o regime de força era uma luta visível, uma briga visível, hoje a nossa briga já não é mais tão visível. Os nossos inimigos estão mais pulverizados, mais espalhados. Acho que assistimos ao longo desses anos a uma diluição e a um afastamento gradual de uma juventude que foi, de certa maneira, despolitizada, deseducada. Não é só o TAPA que enfrenta a briga, mas todos os grupos formados a partir desse momento. É uma briga de cristãos na catacumba. As gerações dos anos 1960 e 1970 acreditavam que iriam fazer a revolução por meio da arte, ou tinham, ao menos, a ambição de uma qualidade excepcional. Hoje, a nossa ambição é manter uma chama acesa, já que não temos mais a ilusão de fazer uma revolução com a arte, em que o modelo de país que temos é muito mais complicado, muito menos definido em termos de bem e mal, branco e preto. É um modelo cheio de nuances, e de nuances complicadas. Então, historicamente, o TAPA se insere nisso. São 26 anos de resistência, não de enfrentamento, mas uma resistência de constância, de paciência e, no meio disso, de busca de apuro. O teatro que eu via quando comecei a fazer teatro era melhor do que o que se pratica hoje. Talvez não estivessem em cartaz 90 peças como hoje, talvez fossem 20, 30. Mas, certamente, o padrão de qualidade dessas peças era superior ao padrão de teatro que se pratica hoje no Brasil, na medida em que o teatro é o espelho de uma sociedade.

SEE – Qual é o espaço social, cultural e político de atuação de um grupo de teatro?

Eduardo Tolentino – Para responder, volto a um ponto da trajetória do TAPA que eu acho importante. Nós éramos um grupo de estudantes de classe média que freqüentava uma universidade de elite no Rio de Janeiro, mas elite em todos os sentidos – elite tanto econômica quanto cultural. Morávamos na zonal sul do Rio de Janeiro, convivíamos com os nossos pares, pessoas mais ou menos parecidas, de um mesmo meio

socioeconômico, íamos aos mesmos bares, freqüentávamos a mesma praia. Éramos parecidos um pouco com esses grupos do *boom* que nasceram no Rio de Janeiro, nesse momento. Aos poucos isso mudou e a vinda para São Paulo foi fundamental para isso. Nós caímos aqui nesta cidade, em 1986, para fazer um espetáculo de muito sucesso - *O Tempo e os Conways* – e que tinha como atriz convidada a Beatriz Segall. Era a primeira vez que trabalhávamos com um nome nacional. Foi um grande sucesso aqui, fomos muito bem recebidos pela imprensa, pelo público. Nesse momento houve baixas no TAPA e nós começamos a conviver com outras pessoas que vinham de um outro meio socioeconômico, de uma cidade com outra formação, uma cidade mais miscigenada como é São Paulo. E, aos poucos, fomos crescendo não só com pessoas de origens diferentes – que eram filhos de imigrantes, gente que vinha do interior de São Paulo, que não tinha formação completamente urbana como a nossa –, mas também de faixas etárias diferentes. Trabalhamos ao longo desses anos com diversidade de pessoas; desde um Paulo Autran até com iniciantes, saídos dos nossos cursos. Nós fizemos *Rastro Atrás*, do Jorge de Andrade⁴, e tínhamos desde a Sônia Oiticica – que deu o primeiro beijo no teatro brasileiro em *Romeu e Julieta*, nos anos 30, e que foi do Teatro do Estudante do Brasil – até Daniel Machado – filho do Zé Carlos, que é um dos atores do TAPA –, que era um menino de 10 anos. Então, essa mistura etária, étnica, social, cultural fez o TAPA sobreviver e lançar um olhar maior sobre o alcance social. O TAPA hoje é um grupo com muitas divergências até de ordem política, de pensamento político. Conviver com isso é muito bom. E aí entra aquela questão ideológica que vem mais adiante, quero dizer, de conviver com pessoas que pensam diferente, que têm posicionamento de vida diferente, discutir com essas pessoas e colocar esse processo em andamento e não trabalhar num estigma sectário, dogmático, cego.

SEE – Não abafar as contradições...

Eduardo Tolentino – Não abafar as contradições. O TAPA tem muitos gostos e por isso sobreviveu tantos anos. Porque nós fomos mudando e continuamos em constante conflito ideológico. É uma loucura. Quando temos uma eleição, as discussões que pintam – não vou dizer que sejam de campos radicais, podem até ter mais tendências – mostram divergências ideológicas com as quais a gente convive, exatamente porque viemos de meios diferentes. Tem desde filhos de camponeses até filhos de proprietários de terra, gente de origem urbana, gente de origem

rural, filhos de operários, filhos de empresários, pessoas de muitos meios. E isso gera uma coisa muito viva. Nós estamos em constante discussão, acho que em constante antenamento com o que está para acontecer. Eu falo aí de duas coisas específicas. Vamos reestrear *Major Bárbara*, de Bernard Shaw⁵, que nos deu vários prêmios em 2001. Quando estávamos ensaiando essa peça, houve o atentado às torres gêmeas, nos Estados Unidos. Nós estreamos em novembro e estávamos ensaiando desde julho, e as pessoas começaram a nos perguntar se tínhamos montado aquilo por causa dos atentados. Isso porque é uma peça que discute a indústria bélica e um certo fundamentalismo religioso; nela, a filha do maior armeiro do mundo entra para o Exército da Salvação. Foi um grande sucesso, não só sucesso de afluência de público, mas de discussão naquele momento, por sua pertinência. Este ano, depois de uma temporada da peça no Rio de Janeiro, vai ter mais 15 dias de apresentação aqui em São Paulo, e é neste momento que é deflagrada uma crise política no Brasil. Assim, a peça que alcançou, em 2001, uma conotação global, como um questionamento ao mundo globalizante, ganha hoje cores nacionais, numa discussão sobre moral, sobre contradições da moral. Eu acho que isso é um “antenamento” e faz parte desse processo de profunda politização que a gente vive, não de dogmatização. Depois vem *A Mandrágora*, montada a primeira vez pelo TAPA em 1988. O que circulava como leitura do espetáculo era o dinheiro, a corrupção. E, logo a seguir, vimos o governo Collor entrando em colapso, nosso primeiro governo eleito pelo voto direto, depois de anos, entrando em colapso natural, movido por um processo de corrupção. Quando nós montamos novamente *A Mandrágora*, no ano passado, não se esperava que o Brasil fosse passar pelo que está passando, mas não é mais só a corrupção. A montagem de 1988 se passava num tabuleiro de xadrez, num espaço abstrato, muito racional, onde se ria da corrupção. Acho que *A Mandrágora* de hoje resgata mais, até, seu caráter renascentista. É uma montagem quase sem fundo, quase sem perspectiva, falando do aspecto pictórico. Nós montamos a peça no ano passado e, um mês atrás, fomos fazê-la em Brasília. Era uma loucura porque parecia que Maquiavel a tinha escrito para aquele momento. Maquiavel, como pai do pensamento político, é um autor de uma atualidade brutal, sobretudo para um país como o Brasil. Isso porque *A Mandrágora* foi escrita no início do século XVI, em 1500 – a data não é muito precisa, entre 1503 e 1517–, coincidentemente o período em que o Brasil foi descoberto. Então, algumas bases que Maquiavel coloca como pensamento político vão nortear o Novo Mundo. Quero dizer, ele está escrevendo para o mundo

mercantilista, para o mundo que vai explorar as colônias. Daí, fica tudo muito interessante, porque o Teatro de Arena, em 1962, montou *A Mandrágora* como metáfora da conquista do poder. Parece-me que foi uma montagem muito bem-sucedida, muito elogiada. O TAPA montou em 1988 como um retrato da corrupção, também um espetáculo muito bem-sucedido, grande sucesso de crítica, de público e premiado. Nós retomamos agora esse texto numa leitura diferente, nova. A Mariangela Alves Lima, jornalista do *Estadão*⁶, fala uma coisa muito interessante numa crítica que fez do espetáculo, ao dizer que a montagem de 1988 trabalhava em cima do capitalismo triunfante e da crítica que Maquiavel faz a isso, e que, na montagem de agora, está colocado algo como se já houvesse uma corrosão nesse capitalismo triunfante. Então, há o triunfo e a podridão juntos. Não é mais o olhar cínico que nós tínhamos em 1988. Por isso eu disse que é uma peça sem frente e fundo no palco, o que está na frente já está no fundo, resgatando quase um pouco a pintura medieval, não a luminosidade e os claro-escuros da Renascença.

SEE – Quais fatores de ordem artística, profissional, ideológica e política determinam ou influenciam o trajeto de um grupo teatral?

Eduardo Tolentino – Acho que tem um fator muito importante que é o acaso. Muitas vezes você escolhe um texto e, quando escolhe, não sabe bem por que escolheu. Você pode dar mil razões, mil justificativas. Normalmente eu sei falar das peças depois que acabo de montá-las. Antes eu tenho algum móvel. Esse móvel é uma antena com o momento que a gente está vivendo ou o momento que o grupo está discutindo. Nós já discutimos questões que eram nossas. E aí, como Tolstói disse: “fale do seu barro e seja universal”. Nós, às vezes, começamos a discutir uma questão que está nos atormentando. Quando montamos *A Megera Domada*, discutia-se a questão do feminino/masculino, essa nova mulher que está surgindo, as bases em que essa questão é colocada pelo machismo, as bases em que as feministas a colocam. E, de repente, fizemos uma montagem muito bem-sucedida também. Então, existe um impulso. Às vezes, ao contrário, você está olhando para um fato que está acontecendo e aquilo não ressoa na sociedade. Em 1993, nós montamos *Querô*, do Plínio Marcos, que é sobre um menino de rua, e nós não tínhamos público, ninguém queria ver. As pessoas não queriam ver; elas viam aquilo na rua. Precisa-se de uma transcendência. Às vezes, você precisa de metáforas para falar das coisas. Um dia – o teatro estava vazio – nós levamos turmas de meninos de rua, e foi muito interessante O

questionamento feito – “Por que vocês só trazem a gente para ver esse tipo de peça?” – foi uma paulada na nossa visãozinha de classe média. E aí esses meninos foram assistir a *A Megera Domada* e adoraram porque tinha fantasia, era Shakespeare. O espetáculo do texto do Plínio era bonito, bem-feito, foi muito elogiado, premiado, mas o público não queria assisti-lo: nem a platéia de classe média que vai ao teatro, nem essas crianças de rua, que faziam questionamentos dizendo “todos os policiais dessa peça são maus e nem todos os policiais são maus com a gente”. Eles colocavam uma série de coisas que questionavam todos os nossos valores, em princípio, ideologicamente arrumados. Na nossa trajetória de 26 anos há muitos momentos de acertos e muitos momentos de erro também. Momentos em que, como esse do *Querô*, que você diz: “Espera aí, isso não está tocando as pessoas, nós estamos apresentando um espetáculo-denúncia e não estamos fazendo nada mais do que os jornais fazem. Então, eu acho que não existe artista que acerta sempre. O ponto ideológico do artista é o ponto crítico. É a leitura crítica do mundo que se altera. O TAPA já fez um trabalho com escolas, e às vezes sem apoio do governo, mas de forma privada. Nos últimos anos, não temos feito por causa do cansaço que isso gera, porque abrimos outras frentes. Buscamos encontrar outros públicos, encontrar essas não-sintonias em outros campos e os alunos são um campo bom para isso, porque são cheios de ambigüidades, de contradições.

SEE – O que é necessário para fazer teatro?

Eduardo Tolentino – Paciência. Nós brincávamos muito dizendo: treinamento, disciplina e fé. Primeiro porque teatro é um ofício e há que se dominar esse ofício. O fato de uma pessoa jogar futebol na várzea não faz dela um profissional de futebol. Estou fazendo essa metáfora de futebol porque estamos num país e temos um presidente que faz metáfora de futebol, e é um lugar onde nós temos excelência. Não podemos esquecer que nós temos excelência no futebol. Acho que a arte tem de buscar a excelência. Ela tem de buscar primeiro o domínio do ofício e depois, a excelência, e para isso há um treinamento muito forte, uma disciplina constante, uma necessidade de aprender a cada dia. Não acredito num médico que não estude diariamente, que não aprenda novas técnicas. No teatro é a mesma coisa. Constantemente eu encontro dificuldades e, constantemente, eu quero superá-las. Acho que para fazer teatro você precisa ter essa vontade, essa energia, ter a paciência e a capacidade de se submeter e de lidar com os seus limites e, às vezes,

passar por pequenas humilhações pela sua incapacidade de realizar. É fundamental conviver com o fracasso e com o sucesso – você não faz só sucesso; ter uma vontade enorme; adorar aquilo que você faz. Eu penso: não preciso assistir ao *Fantástico* aos domingos, e isso é uma coisa maravilhosa na minha vida. Tenho folga na segunda-feira. Enquanto as pessoas estão assistindo ao *Fantástico* eu me distancio disso completamente, estou trabalhando no domingo.

SEE – Como transcorre esse processo de crítica, de auto-avaliação e de busca constante de novos conhecimentos?

Eduardo Tolentino – Fica no dia-a-dia. No cotidiano. E o Brasil é duro nesse sentido, viu? O Brasil é muito duro. Eu não fico supervalorizando a questão do artista. Eu quero desglamorizar um pouco essa questão do artista. Eu acho que faço o meu *glamour* até mais tarde, como diz o Chico Buarque. Eu posso levar uma vida menos regrada, falando do domingo. Isso é um prazer que eu tenho. Você tem de gostar desse tipo de vida. As pessoas acham que o padrão do artista é o apresentado nas revistas e, absolutamente, não é. O que é mostrado não é a vida daqueles artistas ou é de poucos deles. Eles posam em casas que não são deles, essa vida glamorizada, essa vida enfeitada, “bigbrotherizada” – usando um neologismo – onde nada, ninguém vira celebridade do dia para a noite, e acho que, também, se esvai em três anos. Nós não vimos essa celebração virar lixo, mas daqui a pouco vamos ver. Isso não tem nada a ver com vida artística. Vida artística é o domínio da nota do cantor, é a bailarina que coloca o pé lá em cima, é o pintor que fica procurando o momento de luz, é o trapezista que pode cair e se arrebentar no chão. O ator, o diretor, as pessoas de teatro trabalham com isso também, com um aprimoramento técnico também. A profissão de ator tem uma grande vantagem porque ela é para a vida inteira. Como diz o Sérgio Brito, eu posso ser muito velho e representar o Próspero⁷, de *A Tempestade*, ou o Rei Lear⁸ – eu não preciso me aposentar. Primeiro, não preciso me aposentar porque eu não detesto o meu trabalho, eu gosto do meu trabalho, e a minha vida ativa continua por muitos e muitos anos. Mas, ao mesmo tempo, ela é uma vida de teste diário, porque todos os dias você está sendo exposto ao público, e todos os dias você tem de se render, quer esteja rouco, com gripe, se teve falecimento na família, se terminou um casamento. O seu estado emocional não importa, você tem uma responsabilidade todas as noites e tem de estar lá. E quem viu em noite um espetáculo maravilhoso não vai poder explicar para as pessoas que viram um espetáculo ruim no

dia seguinte porque ele foi um espetáculo ruim. Porque o teatro é um fenômeno que acontece no momento, no presente. Um vídeo pode registrar um espetáculo, ou as críticas, ou as fotografias, mas não são o que aconteceu naquele momento. Isso eu digo sempre: o espectador que vai ao teatro vai ver uma coisa que ele não vê na televisão. Ele vai ver uma coisa diferente porque ela acontece na frente dele, ela não é editada, não é montada, não tem musiquinha que entra no fundo para dissimular o que não está resolvido. É uma coisa que acontece ali. É uma discussão sobre seres humanos feita por seres humanos. Isso é intransferível e tem de ser bom todos os dias. E para que isso seja diariamente bom, você precisa ter o seu equipamento físico, psicológico, sexual em constante trabalho. É mais que criatividade. Você precisa saber repetir e esse saber repetir é um exercício muito parecido com o esporte. Eu vim do esporte. Você perde e você ganha, mas você treina. Treina para chegar a uma meta.

SEE – Como diretor, qual sua linha de trabalho junto aos atores para que eles cheguem ao personagem?

Eduardo Tolentino – Cada peça é uma peça. Não dá para ter uma regra. De repente me vejo fazendo exercícios com os atores que eu fazia há quinze anos e tinha abandonado e retomo porque naquele espetáculo aquilo é possível. Vai depender da peça e do material humano que a gente vem trabalhando naquele momento, do que está acontecendo no mundo, no país. Às vezes você faz um trabalho físico numa determinada peça e aquilo é muito forte, e funciona muito bem, para a compreensão das pessoas. De repente você faz um trabalho mental, de discussão, porque a peça é de outra natureza, porque o momento é outro, porque cada ator tem uma necessidade. Mais uma vez falamos que a diversidade de pessoas com que trabalhamos gera a necessidade de trabalhar de maneiras completamente diferentes. Mas, voltando ao início da pergunta, é tentar, antes de mais nada, entender o material humano com que estou trabalhando e saber que diante desse material humano não há regras. Todos temos que aprender que nós trabalhamos com uma arte que tem uma sintaxe, uma linguagem. Temos que dominar essa sintaxe. Como você vai fazer cada um chegar a ela, vai depender da bagagem que a pessoa traz. Às vezes, uma pessoa é profundamente criativa, inteligente, mas tem uma voz problemática. Então você terá de dedicar mais tempo à voz dessa pessoa. Às vezes, uma pessoa tem uma voz belíssima, trabalho de corpo fantástico, mas não tem imaginação. Então você vai estimular a imaginação dessa pessoa.

SEE – Logo, o que conta é o ator e não a personagem...

Eduardo Tolentino – Personagem também, mas é outra coisa. Como é que nós vamos ter a transfiguração, isso é um outro problema do teatro brasileiro. Ao longo desses anos, o teatro brasileiro trabalhou com a personalidade dos atores, vamos trazer essa personalidade à tona. Isso foi gerado pela televisão, mas o teatro começou a reproduzir isso. Então você espera que fulano faça um tipo de papel; ele trabalha com a imagem que ele tem para o público e reforça essa imagem. Ele apenas se desenvolve dentro dessa pequena gama. Acho que o interessante é o ator ampliar o seu potencial; trabalhamos muitas vezes mudando de repertório, de trajetória de repertório. Isso não significa o ator fazer qualquer coisa. Você não vai imaginar uma Fernanda Montenegro fazendo a Julieta, de Romeu e Julieta, porque, talvez, pelo temperamento, ela nunca teria feito essa personagem. Mas, que gama essa pessoa pode percorrer? Como ela se amplia? Como você consegue ver essa pessoa, não a pessoa, mas uma outra pessoa que você não viu? Eu já vi várias vezes isso acontecer com os atores. Uma pessoa que você conhece muito, de repente você diz assim: “Isso eu nunca vi dessa pessoa”. E é claro que isso está dentro dela.

SEE – Este é um movimento generoso...

Eduardo Tolentino – É. Escolheu uma profissão que tem que ter esse movimento generoso. As peças que mais me desafiam não são as que eu sei que eu sei fazer. São as que eu não sei, que entram por um universo que eu não conheço. Há duas maneiras de se fazer teatro: uma para afirmar o que você pensa, o que você sabe do mundo, e a outra, para você alterar em você o que você pensa do mundo. Na primeira, há essa afirmação da personalidade. Na segunda tem isso que se pode chamar de “generosidade”. Mas quando analisar depois o que aconteceu, você ampliou tanto o seu campo que a mão que você deu foi a mão que você recebeu.

SEE – Essa questão da “massa humana” fez-nos lembrar a Pina Bausch⁹ falando do seu processo de trabalho com a dança, ela diz que “está interessada em pessoas”. E aí faz-nos pensar esse movimento generoso em seu processo como “extraíndo” algo dessas pessoas – desses atores, bailarinos etc. – ampliando o que de melhor elas têm.

Eduardo Tolentino – O que está escondido, não é? No Brasil se valoriza a desinibição. E às vezes você tem uma pessoa com um potencial imenso, mas que está guardado, enrustido, pequenininho nela. E isso precisa explodir porque ela não é desinibida. O que está guardado? O que está reservado? É isso que é interessante.

SEE – Nesse sentido, completando o que você disse, importa cada um ser um, cada peça ser uma peça, cada personagem ser uma personagem, uma espécie de garantia até para não esconder ambivalências.

Eduardo Tolentino – E deixá-las vir à tona. Teve um crítico, o Sérgio Coelho, da *Folha de São Paulo*, que disse que gostaria de escrever sobre os pequenos papéis no TAPA. Porque todos os pequenos papéis são tratados como se fossem grandes papéis. Os criados, o cara que entra em cena falando “vou trazer um cafezinho”. É muito importante, nesse sentido, é uma briga constante que temos. Porque o teatro brasileiro foi forjado no século XIX, no ápice do romantismo; então, ele é um teatro de primeiro ator, completamente hierarquizado. E, depois, a televisão só veio assimilar e reforçar isso. Há um momento no teatro brasileiro, nos anos 1950 e 1960, coincidentemente os momentos de democracia que esse país viveu, em que houve uma tentativa de ruptura com isso. Mas, imediatamente, esse modelo anterior foi assimilado. Você tem um conjunto aí, nesse sentido, stanislavskiano¹⁰, em que a idéia do todo é mais importante do que a idéia da hierarquia das partes. Isso é muito revolucionário no Brasil, apesar de as pessoas nem sempre enxergarem isso. Porque aí você está negando um padrão. E negar esse padrão é muito perigoso. Nós corremos um risco muito grande, sempre.

SEE – Você acha que esse modelo teve seu grande momento com o Teatro de Arena¹¹?

Eduardo Tolentino – Começou no próprio TBC¹². Apesar de o Teatro Brasileiro de Comédia – TBC, ter sido um teatro de primeiros atores, havia a idéia de conjunto que os italianos trouxeram. Nós tivemos algumas “invasões” no teatro brasileiro: uma polonesa, na época da guerra, e depois duas italianas. Eu acho que eles começaram isso. Acho que o Arena foi um avanço nesse sentido. Como o Oficina, posteriormente. Mas as bases começaram a ser plantadas por esse movimento dos comediantes, Companhia Maria D’ella Costa, depois o TBC; pedrinhas foram postas nesse sentido. Existiam as primeiras atrizes, os primeiros atores no TBC,

mas existia uma idéia de conjunto. Porque, anteriormente a isso, era o ator e nada. Não existia nem essa gradação hierárquica. Era o mesmo modelo que nós temos na política. A preocupação no Brasil é definir quem vai ser o pai da nação, o pai do povo que vai resolver todos os problemas. Mas a nossa construção diária não é pensada. E o teatro reflete isso. Quero dizer, tudo vem junto. Isso está incrustado no povo, também. Assim, para nós, participar de um projeto como este, que leva o teatro à escola, é muito importante. Penso que o Brasil só vai avançar se houver uma revolução na educação. Eu sei que tudo é difícil, mas fazer esses espetáculos para os alunos é uma pedrinha na construção do muro. Mas ele é uma pedrinha e é o que nós podemos fazer cotidianamente: levar ao público uma discussão de maneira sedutora. Porque é teatro e nós temos que seduzir os alunos. Não adianta levar para eles um tipo de discussão com a qual não vão ter nenhuma identificação. Nós trabalhamos sobre o imaginário. Sem continuidade, essa pedrinha é derrubada pela primeira maré alta. Precisamos de muitas pedras, não só no nosso campo. Sei que a revolução na educação precisa ser mais abrangente, mas dessa parte a gente pode participar. Então, para nós do TAPA, fazer esse projeto é muito importante. E que ele possa crescer, não só em quantidade, mas também em qualidade. Qualidade, crescimento, dignidade, crescimento de um povo que tem ambição, de professores que têm ambição. Eu adoraria fazer um trabalho só com professores. Eu adoraria fazer um projeto desse só para professores. Trabalhar por meio de seminários, por exemplo, com dez peças que permitam uma discussão significativa, relevante, dignificante...

SEE – Qual é a importância de Maquiavel para a dramaturgia?

Eduardo Tolentino – Machiavel é o pai do pensamento político. E ele é muito mais um cientista político do que um dramaturgo. Acho que *A Mandrágora* vai ser um marco, junto com mais duas ou três coisas da comédia. Umberto Eco¹³ fala que a comédia foi banida pela Igreja e que a tragédia foi valorizada, mas quando eu leio as comédias clássicas e leio as tragédias, é inegável a superioridade das tragédias. As comédias são localizadas, ingênuas; a “carpintaria” delas é básica. Você pode montar *Édipo Rei*¹⁴ em qualquer tempo, mas você não monta *As Nuvens*, de Aristófanes¹⁵, sem fazer uma adaptação. É quase como se você estivesse dentro de uma *sitcom*. [N. do E.: comédia de situação] Que me perdoem os eruditos, a academia. Estou usando *sitcom* como uma referência atual. Mas, a comédia é cheia de referências locais. Contudo, existem comédias

e comédias. E acho que *A Mandrágora* vai ser a primeira grande comédia; Maquiavel bebe nas raízes latinas, na trama, na carpintaria que a raiz latina construiu, na carpintaria de *sitcom* que talvez a comédia latina tenha construído. Primeiro dominar isso, e, indo além, atribuir a essa “carpintaria”, a esse domínio do teatro, uma metáfora e um sentido. Então acho que vai ser, na verdade, o primeiro grande dramaturgo de comédias do ocidente. A partir daí existiram outras. Mas é a primeira vez que a comédia ganha uma dimensão de grande texto.

SEE – A peça *A Mandrágora*, escrita na Renascença, tem como base da ação dramática escolhas morais de personagens visando à satisfação de desejos e necessidades. Que elementos essa peça oferece para a discussão de um determinado "padrão" ético na sociedade contemporânea?

Eduardo Tolentino – Volto a dizer, Maquiavel faz uma leitura profundamente crítica. Existe uma música na peça que diz o seguinte: “Se a corrupção hoje é passatempo não culpe o autor e sim o nosso tempo”. Acho que isso define. Se todos os meios se justificam para a chegada a seus fins, e se os meios são a corrupção, a violência, a violação, que sociedade é essa? Maquiavel não é um autor conciliatório como é um Gorky¹⁶, que é romântico. Ele é dialético. E nos faz pensar a respeito do que está sendo colocado ali. O mal não é punido porque isso seria exemplar. Isso seria satisfatório. Seria a resolução do problema. Em Gorky existem os personagens positivos, que se dão bem no final, que servem a um tempo histórico. Em Maquiavel não. Ele diz “olha, está aí, a moral é essa”. Há pessoas que não vão entender dessa forma, mas o importante é colocar em discussão. Não é só para dizer que é assim, mas abrir a questão: olha, você é um agente disso? Alguns vão perceber, outros não. Há uma diferença entre a montagem da peça de 1988 e a atual. O herói, o violador, vamos dizer assim, que é o pirata, o mercantilista, na montagem de 1988 tinha traços de uma restituição da natureza – o homem jovem com a mulher jovem – e ele se vestia todo de branco. Ainda tinha traços disso. Hoje não tem mais. Na montagem atual, o nosso herói é um pouco mais sujo. Todos fazem parte da trama, do conluio. Todos: o marido, o amante, a mulher. Todos estão aderindo. Tem o que finge que vê. Tem quem vê e finge não ver. Porque Maquiavel fala: o importante é o bem comum, se todos estão bem...

SEE – Que paralelo que pode-se fazer entre o trabalho de equipe de um

grupo teatral e a ação coletiva da escola? Quais desafios os grupos têm de enfrentar para desenvolver um projeto comum?

Eduardo Tolentino – Disciplina, paciência e vontade de ter mais. É fundamental aceitar as diferenças, discuti-las. Mas não aceitar de maneira paternalista, não. É colocar as diferenças em discussão. Descobrir que a melhor forma de transformar o outro é aceitar a princípio o pensamento do outro. É ouvir o outro. Ouvir. Ouvir. Ouvir... Um bom ator é um ator que ouve. Um bom cidadão é um cidadão que ouve o outro antes de ter opinião, antes de achar. A gente acha tudo, acha demais. Refletir. Misturar idéias. Sintetizar antes de achar. É isso que deveria ser desenvolvido nos alunos: ouvir o que cada um tem a dizer. Aprender a questionar. Isso é difícil, sobretudo porque uma escola nem sempre se escolhe. Um grupo de teatro, bem ou mal, se escolheu. Mas isso é uma prática a ser estimulada. Pode ser estimulada por meio de atividades extracurriculares. Você faz uma equipe de futebol, um grupo de teatro, um coral, consegue formar um grupo a partir de uma idéia, de interesses comuns. Quando eu tenho um interesse comum eu começo a ceder. Começo a ouvir para que esse bem comum aconteça. Aí voltamos a Maquiavel. Às vezes perdemos o objetivo também. Quando você consegue formar uma equipe de futebol, aquele grupo inteiro não será um grupo, mas dentro daquele grupo você poderá desenvolver grupos. Aí mais uma vez não vai ser unitário.

SEE – Como você acha que o teatro pode contribuir para a formação educacional escolar, pensando-o tanto em relação ao trabalho do professor em sala de aula quanto a atividade artística dos alunos?

Eduardo Tolentino – Olha, eu acho que teatro ou, no mínimo, a literatura dramática deveria ser curricular. No mínimo. Mas não é resumo de história, faça o resumo do *Dom Casmurro*. Isso não. Pensando na minha experiência, eu fui ler Machado de Assis quando não estava preparado para ler. Eu sinto que se esses alunos que forem assistir a *A Mandrágora* não forem nunca mais ao teatro, isso foi em vão. Deve haver um processo continuado, um pacto sobre a educação brasileira. Educação é cultura e cultura não é uma pessoa tocando cravo. Cultura é o pensamento de um povo. Nesse sentido, o teatro é uma arte que provoca o pensamento, gera questões, como outras artes também. Mas tudo isso é de uma ordem profunda. Tudo o que eu disser aqui, fica na superfície. Na escola, muitas vezes, há um falso liberalismo, no qual o aluno pode tudo. Aí, você não

aprende o limite da sua conquista, o que você pode conquistar, o que você pode ampliar. Fala-se em cortar limites e não em ampliar limites. No ambiente de falso liberalismo, não há estímulo para ouvir o que a pessoa está falando, pois se eu sou liberal, eu deixo os alunos entrarem e saírem na hora que quiserem. Isso não é educativo. Isso é deformativo. A questão é: quer formar o quê? Você quer formar cidadãos ou você quer dar diplomas?

SEE – Mas, o que você tem a dizer sobre os alunos e o teatro dentro da escola?

Eduardo Tolentino – Tem dois lados. O primeiro é a literatura dramática, mas apresentada com parcimônia, com coisas que estimulem e abram as portas para esses alunos, mas com gente preparada para isso. Então, deve-se preparar os professores para dar, em primeiro lugar, a literatura dramática e, em segundo, o drama em si, quero dizer, a cena. Mas isso não só para o teatro, como também para a música, vôlei, artes visuais, ópera etc. Uma escola que dê formação humanista às pessoas, uma escola ampla que ensine as pessoas a viver um pouco. Então, em sala de aula, o que eu gostaria? Gostaria que os alunos cobrassem sempre mais dos seus professores. Desejo que o teatro ensine a eles a cobrar. É isso que eu espero. Que a arte não desperte uma sede de rebeldia sem causa, mas um desejo de ter mais. Porque nós queremos mais: mais do nosso país, mais das nossas famílias, de nós mesmos. Se alguns poucos despertarem para isso, aí valeu a pena.

1 As perguntas foram preparadas pela Secretaria da Educação do Estado de São Paulo – SEE e a entrevista foi realizada no galpão do Grupo TAPA, no dia 26 de agosto de 2005, para compor este livreto entregue aos alunos e educadores da rede estadual de ensino participantes do programa Caminho das Artes – A Escola Vai ao Teatro, durante a exibição do espetáculo A Mandrágora, de Nicolau Maquiavel, montado e encenado por este grupo.

2 Eduardo Tolentino de Araújo é diretor e um dos fundadores do Grupo TAPA.

3 Nome de uma série de convênios realizados a partir de 1964, durante o regime militar brasileiro, entre o Ministério da Educação (MEC) e a

United States Agency for International Development (Usaid) e que tinham o objetivo de implantar o modelo norte-americano nas universidades brasileiras através de uma profunda reforma universitária.

4 Jorge de Andrade (1922-1984), teatrólogo paulista, criador, entre outras, das peças A Moratória (1955), A Escada (1961) e Os Ossos do Barão (1963), em que apresenta a crise de tradicionais famílias paulistanas ligadas à cafeicultura, ora sob perspectiva cômica, ora tragicômica.

5 George Bernard Shaw (1856-1950), autor irlandês nascido em Dublin, cujas comédias satíricas o tornaram conhecido pelo espírito irreverente e inconformista.

6 O Estado de São Paulo, jornal diário editado na cidade de São Paulo.

7 Próspero: Duque de Milão, mago de amplos poderes, personagem da última peça escrita pelo dramaturgo e poeta inglês William Shakespeare (1564 – 1616), A Tempestade (1612 – 1613).

8 Rei Lear: peça de William Shakespeare, escrita em 1606.

9 Pina Bausch: diretora do Pina Baush Tanztheater – grupo de dança contemporânea, de Wuppertal, Alemanha.

10 Stanislavskiano: relativo ao método desenvolvimento de atores de Konstantin Stanislavski (1863 – 1938), russo que criou um sistema de treinamento no qual os atores experienciavam as emoções dos personagens.

11 Teatro de Arena: fundado em São Paulo em 1953, teve como principais característica a nacionalização do palco brasileiro. Utilizava palco circular, sem cenários e com o público próximo da cena. Foi inaugurado com Eles Não Usam Black-tie, de Gianfrancesco Guarnieri.

12 Teatro Brasileiro de Comédia – TBC: criado em São Paulo em 1948, pelo industrial italiano Franco Zampari, era, inicialmente, um espaço para abrigar grupos amadores; organizou-se uma companhia profissional, que aproveitou os melhores atores desses grupos, em que se distinguiam Cacilda Becker, Tônia Carrero, Fernanda Montenegro,

Cleyde Yáconis, Nydia Lícia, Nathalia Timberg, Tereza Rachel, Paulo Autran, Sérgio Cardoso, Jardel Filho, Walmor Chagas, Ítalo Rossi e muitos outros. A encenação estava confiada a europeus e, em certos momentos, até quatro deles se alternavam nas montagens: Adolfo Celi, Luciano Salce, Ruggero Jacobbi, Ziembinski, Flaminio Bollini Cerri, Maurice Vaneau, Alberto D'Aversa e Gianni Ratto.

13 Umberto Eco (1932–) é o autor mundialmente reputado de diversos ensaios sobre semiótica, estética medieval, comunicação de massa, lingüística e filosofia e do conceito de obra aberta. É conhecido do grande público principalmente por seus romances, notadamente O Nome da Rosa.

14 Édipo Rei: tragédia de Sófocles, autor clássico grego que viveu em Atenas de 496 a 406 a.C. e foi um dos maiores intelectuais da antigüidade clássica.

15 Aristófanes: ateniense, viveu de 444 a 385 a.C.; autor famoso por suas comédias, que faziam críticas a classes sociais de seu tempo.

16 Gorki: pseudônimo de Alexis Maximovitch Pechkov (1869 – 1936), fundador do "realismo socialista" na literatura russa contemporânea, filho de um marceneiro de Nijni-Novgorod. Opôs à literatura burguesa os métodos e coordenadas estéticas do que designou "realismo socialista" – categoria literária que seria aceita e atualizada por escritores que surgiram depois do autor de A Mãe. De 1925 a 1936, fase final de sua vida, escreveu a epopéia A Vida de Klim Samguine, crônica descritiva da vida na Rússia de 1880 a 1917.