

Entrevista : Sérgio Siviero, do grupo Teatro da Vertigem

Interview with Sérgio Siviero, from Teatro da Vertigem

Entrevista a Michele Campos ¹e Carmem Valdez ²- UNIRIO

(4 de junho de 2009, na sede do Grupo, em São Paulo)

M e C: O que explica ou justifica essa ocupação de espaços alternativos? É uma opção ou uma falta de opção? E essa opção, na medida em que ela se configura, é pensada anteriormente a uma temática ou a um trabalho específico?

Sérgio: A ocupação e o espaço são uma opção, e ela se justifica na medida em que você, ao desenvolver uma pesquisa sobre um determinado tema, um determinado assunto, percebe de que forma nós pensamos e desenvolvemos um tipo de pensamento; de que forma aquele tema se relaciona com a nossa realidade contemporânea. Vamos ser mais específicos: quando a gente estava trabalhando na pesquisa sobre o tema,

¹ **Michele Campos de Miranda** é atriz-performer e educadora paraense, Mestre em Artes Cênicas pela UNIRIO, na Linha de Estudos da Performance. Técnica em Ator pela Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará - ETDUFPA. Graduada em Comunicação Social pela Universidade da Amazônia (PA). Fundadora e atriz da Companhia de Teatro Madalenas atuante na cidade de Belém desde 2002. Professora convidada na Licenciatura Plena em Teatro da ETDUFPA.

Michele Campos de Miranda is an actress-performer and holds a master degree in Performing Arts from Unirio in Performance studies. She is an actress graduated at Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará - ETDUFPA, and graduated in Social Communication at Universidade da Amazônia (PA). She founded the Companhia de Teatro Madalenas in Belém and is a Visiting Professor at the ETDUFPA .

² **Carmen Maria Barros Valdez** é socióloga pós graduada em Estudos Avançados em Dança Contemporânea - Universidade da Cidade do Rio de Janeiro - e mestre em Artes Cênicas - UniRio. Atua desde 2010 como Gestora de Projetos da Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro.

Carmen Maria Barros Valdez is sociologist and holds a post graduate degree in Advanced Studies in Contemporary Dance-Universidade da Cidade do Rio de Janeiro-and a Master degree in Performing Arts-UniRio. Since 2010 she is as Project Manager of the Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro.

a princípio sobre o sagrado e profano, lá na origem do grupo, o que alimenta essa pesquisa foi o [livro] Gênesis, na Bíblia, e também o livro do Milton, "O Paraíso Perdido". A discussão do trabalho se desenvolve muito em pensar essa perda da relação com o sagrado; em que momento, nos depoimentos pessoais de cada artista que estava ali desenvolvendo aquela pesquisa, se coloca o lugar de não contato com o sagrado, ou então de contato com o sagrado, ou de negação de um sagrado, ou de um conflito em relação a isso. Então se a gente for tentar resumir a potência dessa inquietação, tem um movimento de ir à busca de um sagrado. Ou pelo menos ao questionamento sobre ele. E o lugar para isso são os templos religiosos, independentemente de religião: é no templo que você se volta a pensar no sagrado na sua vida, o seu cotidiano para meditar sobre isso, sobre essas questões. Então, onde colocar essa discussão artística ou essa expressão artística que está se falando? Em que lugar se coloca isso? Num templo. Então o lugar não aparece como uma novidade, fazer teatro num templo. Eu me lembro - um tema que sempre ficou na memória - por ocasião das discussões com os Cardiais e com a Curia Metropolitana para se conseguir o espaço da igreja para se fazer o espetáculo -, se a gente deveria permanecer, se era genuíno o teatro ocupar um templo para fazer uma peça teatral, ou se era profano isso... Quer dizer, a própria discussão da nossa temática, ao levar o trabalho para esse lugar, para esse *pathos*, acabou proporcionando à comunidade essa mesma discussão. Então, para além da obra, da estética da obra, da discussão que a obra em si provoque, o fato de ocupar esse espaço que, em tese, é público, não é? - que é o templo - provoca um conflito muito grande na própria cidade, na própria comunidade. Programas de televisão levaram essa discussão como pauta, e o número de discussões, quando houve opinião negativa de um dos cleros, "não, igreja não é lugar para teatro".



O PARAÍSO PERDIDO: Ocupação dos atores no mezzanino da Igreja. Centro: Luciana Schwinden. Foto de Kika Antunes

A vontade era de responder assim: ou ele não conhece nada de religião, ou ele não conhece nada de teatro! Que ele não conheça nada de teatro, da história do teatro, a gente pode até considerar plausível, mas que ele não conheça a história da igreja, principalmente da história da igreja católica, que sempre teve relação com o teatro! Então a gente respondia que: não, a igreja é o lugar do teatro, e o teatro é o lugar da igreja! Aí, voltando a essa questão e exemplificando-a, a gente parte, por exemplo, para fazer o "Livro de Jó". A discussão do "Livro de Jó", a temática dele, é esse homem colocado à prova por Deus e Satanás, e que, ao contrário do que seria a normalidade e a moral, em vez de dizer, eu aceito e morro, diz: "eu aceito e morro porque eu pequei, então eu estou recebendo essa punição", Jó, contrario a esses pensamentos e toda comunidade representada por seus amigos, ele fala assim: "eu não pequei, eu não aceito esta punição, há algo que está equivocado nessa teoria, de que tudo que eu faço de bem eu recebo de bem, e tudo que eu faço de mal eu recebo de mal, porque eu não fiz o mal! E eu quero que ele me diga por que isso está acontecendo comigo?!" Ele faz esta reflexão que é quase que um processo de continuar o fluxo da pesquisa do grupo no "Paraíso Perdido".

Nesse momento tem um dado a mais que é a relação com a doença, – e a gente está falando do final da década de 80, começo da década de 90, quando a Aids estoura–, e muitos colegas nossos morrem à nossa volta. Então, essa inquietação estava na gente, esse lugar e essa questão de perguntar a Deus, se dá a um doente terminal, e o doente terminal está num hospital. Basicamente, o local para esse *pathos* e essa poética, para a gente, faz sentido que seja num hospital.

Claro que isso é consolidado pela experiência do “Paraíso...”, porque na medida em que você simplesmente não tem essa intenção, tem a intenção só de discutir o sagrado e o profano, de colocar as suas inquietações como jovem artista pré-saído da universidade, de criar um processo de pesquisa em arte, de saborear e provar isso. Porque se fala tanto na universidade, em pesquisa em arte, pesquisa em arte... mas como isso é de fato fora do centro universitário, para além da vontade desse grupo de artistas, de jovens artistas, quando a gente leva essa poética para a igreja, faz sentido essa relação da temática, eu falo: “cadê Deus? Por que eu perdi o contato com Você? Por que eu não consigo mais conversar com Você? Por que eu não sinto Você em mim?”. Fazia sentido estar lá, na igreja, só que a experiência de estar na igreja e o que a Curia, os fanáticos, a comunidade que frequentava aquela igreja, a forma como eles se opuseram à nossa entrada lá, à nossa ocupação, vocês devem ter lido nos livros que teve ameaça de morte para o diretor, ameaça de atentado para os atores, ameaçavam colocar giletes e cacos de vidro na igreja para que a gente, os atores, cortássemos os pés, porque o espetáculo é feito descalço. Quer dizer, com essa experiência, o grupo e aquele coletivo de pessoas, percebe que tem uma força de uma experiência tão pequena, de pessoas que não são conhecidas, que são alunos, a ocuparem simplesmente um lugar da cidade, e isso mobilizar a cidade de uma forma com tanta potência... Acho que a gente precisa mergulhar mais nessa questão. Então esse impulso do “Paraíso...”, essa surpresa – porque foi realmente uma surpresa – a gente não imaginava que esse trabalho pudesse ter a força de provocar tanto barulho. Aí a gente vai para o hospital, e já fala assim: “não, então acho que isso faz sentido!” Então vamos nesse hospital abandonado onde existia uma doença, uma peste generalizada mundial, desconhecida,

sem sentido, que vem podar o fluxo de liberdade, não é? Que vinha dos anos 60 e 70, quer dizer, ela vem exatamente como o texto bíblico fala: pecado, você recebe o que você plantou, com a moral por trás; ah, é coisa de viado, é doença de viado, de drogado. Tinha todo esse discurso por trás, aí a gente agrega a ele uma questão que é a saúde pública, como ela é cuidada nesse país? Como os hospitais estão? E a gente ocupa um hospital abandonado, um hospital que era público, que era de uma fundação, que é a Fundação Matarazzo, que foi fechado de uma forma... um hospital que funcionava muito bem! Que era uma referência de hospital público na cidade de São Paulo, que foi fechado por questões que a gente não sabe muito bem, não são muito claras, políticas, econômicas, interesse. O hospital ocupava uma região muito nobre da cidade, onde havia muitas clínicas particulares em volta, e era um hospital público, que atendia gratuitamente, quer dizer, foi fechado num governo, que é governo do Fleury e a gente tem todos os laboratórios do Fleury ali, ao redor do Hospital das Clínicas, então são inquietações, afirmações, são inquietações que permeiam aquele momento político. Então, eu acho que isso leva também à cidade uma outra provocação, para além da questão que "O Livro de Jó" em si, e o tema bíblico e o mito colocavam, para além da questão da doença, da Aids, das condições de saúde daquele personagem.



O LIVRO DE JÓ. Sérgio Siviero e Vanderlei Bernardino. Foto de Pedro Motta

É engraçado, quando você parte como artista para uma pesquisa em que você quer colocar a poética numa expressão artística e, ao mesmo tempo, paralelo a isso, você tem que estar negociando ou com a Curia Metropolitana, ou com o padre, ou com os carismáticos, ou com o Governador, ou com o Secretário de Saúde, esse convencimento de que essa obra de arte pode acontecer nesses lugares, já é, por si só, uma grande mobilização. Então você ir lá e convencer o Secretário de Saúde que abrir a porta de um hospital que está abandonado, que está fechado, para uma obra de arte acontecer lá dentro, já é uma provocação! Já é uma relação... e aí os "nãos" são ouvidos periodicamente, sistematicamente, e a não desistência também é com a mesma teimosia. Essas coisas justificam a pergunta de vocês: por que esses espaços? Por que não o Teatro Elisabetano? ou o Teatro Italiano? ou a Caixa Preta? ou o Teatro de Arena? Eu acho que, para a gente, desde aquele momento, pensar em teatro que é só no espaço teatral é uma coisa que não faz sentido, porque o teatro está vivo, pulsante no corpo do artista – seja do performer, do ator, do diretor, do iluminador – e o espaço é ocupado para isso, independe de onde seja, para que o teatro exploda a questão do palco italiano, da quarta parede, da relação palco-platéia.

M e C: Qual a diferença entre apresentar num espaço teatral convencional, caixa preta, e apresentar num espaço não convencional, como vocês já fizeram. Qual a diferença que você sente, sentiu ou vê?

Sérgio: Por conta de ser do Vertigem há 17 anos, eu me formei na universidade, fui para a Europa, fazer a pesquisa em Pontedera, e acabei fazendo um trabalho com um grupo de teatro de rua, uma coincidência, tinha um envolvimento com o circo que na escola já é uma coisa fora do *pathos*, do palco. A minha formação foi de teatro amador, eu trabalhei sempre em teatro fechado, em caixa preta, quarta parede, palco-platéia, tinha essa experiência antes da Escola de Arte Dramática. Apesar dessa trajetória longa, de experiência com o Vertigem, de sempre estar ocupando lugares que não são teatros, ou seja, hospitais, presídios, rio, passagens subterrâneas, eu acho que para responder a essa pergunta talvez seja melhor fazer uma retrospectiva: primeiro eu entrei no trabalho na temporada do "Paraíso Perdido", e tive a experiência de ver o espetáculo

como público; e para mim a energia do espaço criava um diálogo muito potente. Como ator, quando você quebra a relação palco-platéia, e coloca o público do lado do personagem ou do ator, que está contracenando com você, ele passa a contracenar junto com você. Por exemplo, tem uma experiência que é muito forte para mim no "Livro de Jó": o meu personagem, que é o Mestre, que faz Deus, faz a aposta com Satanás para colocar Jó à prova; ele faz a primeira aposta, acontece uma cena, aí ele faz a segunda aposta, e logo depois dessa segunda aposta o personagem se cala, ele se cala porque ele é Deus, que colocou Jó à prova, para ver a reação dele. Esse calar para mim sempre era uma questão muito grande, durante o processo da pesquisa e da montagem do trabalho e dos ensaios, e até quase chegando a estreia. Pergunta: mas o que eu faço? Eu vou ficar simplesmente andando com o público? O que é este calar? Eu não tinha resposta. Quando o público entrou e quando ele começou a ver comigo a reação desses personagens, de Jó, eu percebi que se começava a criar um diálogo em silêncio, de observação da minha personagem e do público, um diálogo que extrapolava a experiência relacional, novo, que eu nunca tinha tido, como se o público passasse a ser o personagem que dialoga com o meu personagem sobre o que está acontecendo nessa cena, e aí fica uma mistura entre o que é real, o que é teatral, o que é personagem, e o que é verdadeiro. Porque o público é verdadeiro e a reação dele comigo também é verdadeira, só que a minha reação não é verdadeira, é de personagem. Mas ao mesmo tempo, também não é [mentira], porque é uma relação de um personagem que deixa de ser personagem, deixa de ser representativo, ele passa a ser um personagem que é o público, é um observador do que está acontecendo, então eu acho que essa quebra espacial é muito rica, instigante!

M e C: A partir da seleção desse espaço como é que se dão os ensaios? Vocês reproduzem de alguma forma esse espaço selecionado para que os ensaios aconteçam ("É difícil!", diz o ator). Como é que se dá o processo de ensaio num outro espaço que não aquele da apresentação em relação às questões que você colocou, que são fundamentais, como a simbologia, a energia, e a ambientação que esses espaços oferecem, diferente do local de ensaio e experimentação.

Sérgio: No "Paraíso Perdido" não se sabia que ia ser numa igreja, a pesquisa levou a essa proposta.



OLIVRO DE JÓ. Miriam Rinaldi e Roberto Audi. Foto de Claudia Calabi

No "Livro de Jó" a gente começa o trabalho sabendo que ia ser um hospital, mas, a gente não sabia que hospital. Então não tem muito como você pensar para além de saber que vai ser num hospital, ou para além de saber que vai ser no Rio Tietê – a gente não tem a menor noção do que significa o entrar no Rio Tietê.

Então, por mais que você possa ir fazer uma visita antes ao Rio Tietê, quando você está criando a obra, você pode até projetar que isso possa ser num barco, isso pode ser numa margem, mas a relação espacial é ... (engraçado como é difícil falar sobre isso)... mas, tentando ser mais objetivo, existe uma relação entre a mentirinha e a realidade. A mentirinha,

por mais que a gente queira deixá-la verdadeira, é sempre uma mentirinha, então quando a gente ensaiou "O Livro de Jó" na sala dos Alcoólicos Anônimos, na Igreja de Santa Efigênia, a gente fez quase todo o processo lá. No finalzinho do projeto a gente ensaiou no porão da Igreja Santa Efigênia, que é um lugar bem apertadinho, de teto baixo, quando você sai e consegue o hospital, e vai, e leva essa poética para dentro daquele hospital, tudo aquilo que foi criado sofre uma revolução, não é nem uma mudança, é uma revolução.

Cenas novas são necessárias, o tempo de uma cena para outra é outro, porque você tem que transpor um espaço para outro, então você tem uma escada para subir, então o caminhar de um lugar para outro é por uma escada, isso te leva a criar uma cena, aí por acaso você faz isso com o sangue que escorre do corpo do ator, e aí esse sangue marca no chão, isso já cria uma outra cena para o outro personagem que está vindo atrás; porque o público vai passar por aquele chão, e vai ter aquela relação com aquele rastro de sangue. Se tem uma porta de vidro entre uma cena e outra, como você explora essa porta de vidro? E aí, quer dizer, tudo começa a ser reconstruído, e eu acho que isso é o maravilhoso do processo, mesmo quando você sai com o "Livro de Jó", do Humberto Primo e vai para um hospital na Dinamarca, ou você vai para um hospital em Bogotá, o hospital de Bogotá é completamente diferente arquitetônica-mente, a atmosfera dele é completamente outra, quer dizer, por mais que você leve aquele corpo pronto para lá, quando ele vai ocupar aquele outro corpo, ele tem que ser elástico, ele tem que ter uma possibilidade de criar uma outra forma para melhor ocupar aquele espaço. Tanto a gente sabe disso, que todo nosso processo de montagem, de remontagem das nossas obras, é com o público que a coisa começa a funcionar, ou não funcionar, e a gente tem que resolver, de um espetáculo para outro, algumas coisas que não funcionam. Leva um tempo para isso se encaixar; é como você tirar uma roupa e botar outra, outro corte, um outro molde, um outro jeito de vestir...

M e C: E o público nesse espaço? Que também é novo para vocês, e que precisa de tempo até que ele se acomode de alguma forma. Esse público é um fator de risco? Ou o próprio espetáculo já oferece espaços

para o risco, para que haja algum tipo de intervenção ou de relação mais próxima?

Sérgio: Isso eu acho que foi um exercício que a gente aprendeu a fazer, foi sendo desenvolvido. Como que você, primeiro propõe as regras do jogo para o público, porque tirando a intervenção da Xavier de Toledo – nessa intervenção a gente propunha para o público uma regra que era mais livre, ele realmente podia interferir no trabalho – no “Paraíso...”, no “Jó” e no “Apocalipse”, a gente propõe uma regra que o público está dentro do trabalho, mas a gente o mantém numa segurança e num limite de intervenção, porque existe um discurso que a gente quer que continue acontecendo, claro que a gente está aberto. No “Apocalipse” ele extrapola um pouco porque as intervenções são mais radicais; no “Jó” a gente estava sujeito a reações. Tem coisas que são contadas, tem histórias folclóricas, tipo os desmaios, a gente não esperava que as pessoas fossem desmaiar, e elas desmaiavam, a gente teve que aprender a lidar com isso, e continuar o trabalho apesar do público desmaiar. As pessoas, às vezes, iam embora, tem uma historinha clássica da Dona Iolanda, não sei se vocês já conhecem? [risos]. Até uma certa cena, a cena onde o Jó fica no pau de arara, até o final dessa cena, o início da caminhada dele para a janela era o momento que o público normalmente desmaiava, se o público resistia ali, ninguém mais ia desmaiar, e exatamente nessa cena do pau de arara, que é o ápice dessa possibilidade de desmaio, faz-se um silêncio enorme, que é o silêncio do Jó no deserto, onde realmente se propõe um silêncio; ele passa três dias em silêncio, até que ele vai falar, ele vai fazer o “Maldito seja o dia em que eu nasci!”. Quando se concretiza esse silêncio, uma velhinha que estava do lado de sua amiga no espetáculo, vira para a colega e fala assim: “Satisfeita Iolanda?” Pega ela na mão e as duas saem e descem [risos], e as duas vão embora. Esse: “Satisfeita Iolanda?” virou um folclore nosso, porque ele explica tudo, a velhinha encheu o saco da outra: “eu quero ver, eu quero ver!”; a outra deve ter dito: “é isso que você queria ver? Então vamos embora porque você já viu!”. Então é assim, tem reações que a gente não tem como prever, mas acho que, de certa forma, a gente aprendeu. Concluindo a pergunta, a gente meio que aprendeu a propor o jogo de uma forma que não seja explicativa; então, como a gente conduz o

público, como que a gente provoca o público para vir de uma sala para a outra, acho que esse jogo é meio desenvolvido pelo exercício da relação.

M e C: Como é feita a experimentação, a condução do público? Como o público vai andar nesse espaço? Vocês fazem algum tipo de ensaio aberto ou os primeiros espetáculos já são com pessoas convidadas?

Sérgio: A gente aprendeu que isso era importante! Então é claro que a gente está falando de um exercício, de um aprendizado, mas a gente vai repensando o que não deu certo no outro, e a partir do “Livro de Jó” a gente chegou a fazer uns ensaios abertos para colegas.



APOCALIPSE 1,11. Atores na passarela de acesso ao pavilhão. Foto de Caludia Calabi

Mas a partir do “Livro de Jó”, e isso se radicaliza no “Apocalipse”, a gente propõe um período de ensaios abertos. Onde o público normal, comum, pode ir assistir e inclusive a gente propõe a ele uma certa intervenção para fazer com que a gente repense o espetáculo. Então na fase final do trabalho, o próprio público chega a interferir na obra, com as impressões dele, claro que não diretamente...

Enfim, sempre tem estudantes de teatro, pessoas que podem até propor soluções com uma linguagem teatral. Por exemplo, se alguém diz: “ah, eu achei muito lento o momento de um quadro para o outro, ou, eu me perdi um pouco com relação ao espaço!”. Enfim, retornos desse tipo nos fazem pensar como resolver estas questões. Também é diferente de você

fazer uma cena de um lugar para outro com quinze atores e três pessoas assistindo, diretor, mais um assistente, mais não sei quem, e você fazer essa mesma cena de um lugar para outro com quarenta pessoas indo juntas, não é? Quer dizer, leva um tempo maior, qual que é esse tempo? Então, por exemplo, no "Apocalipse" era muito claro isso: existia, depois do "massacre", um tempo que o público descia as escadarias. Como essa descida é feita? Foi preciso criar uma cena para essa descida acontecer, então tudo isso acaba que virando um aprendizado nosso, e aí a gente começa a propor na pesquisa um período que a gente chama de "ensaios abertos", exatamente para experimentar essa relação com o público, para melhor ter os resultados. Fazemos uma roda no final, sentamos, conversamos. Para os ensaios abertos, por exemplo, o Antônio Araújo, que está na universidade, convida a turma dos alunos dele do curso de Direção, e propõe que esses alunos depois fiquem com a gente, para um bate-papo. Quando é público normal, a gente faz um questionário. A gente chegou a fazer um questionário em que o público respondia sobre suas impressões, dava retorno para gente, e a gente podia, através deste questionário, fazer uma triagem de observações.



APOCALIPSE 1,11. Roberto Audio e Vanderlei Bernardino. Conversa de Jesus e preso. Foto de Guilherme Bonfanti

M e C: Sobre iluminação, como se deu a adaptação de um possível projeto de luz? Como foi o processo da luz técnica e a utilização da luz que o próprio local oferece? Houve muita interferência?

Sérgio: Isso era uma pergunta ótima para vocês fazerem para o Guilherme Bonfanti, mas eu acho que eu posso tentar responder algumas coisas que ele poderia responder com mais profundidade. O Guilherme entra no trabalho desde o início, ele acompanha toda a história do Teatro da Vertigem, na verdade, ele já faz uma experiência com o Antônio antes do

Antônio sair da universidade. Mas com a experiência do "Paraíso Perdido", e depois com "O Livro de Jó", vai abrindo um caminho de pesquisa para ele, que é tanto da necessidade de uma luz que não seja... autoral, é quase como se a luz estivesse em função da obra com uma possibilidade, uma potencialidade quase que invisível; então, por exemplo, é muito comum, muito interessante isso, no "Paraíso Perdido" a luz traça muito a estética do trabalho, por ter um pé de igreja muito alto, por ter possibilidades de fazer raios de luz.



O PARAÍSO PERDIDO. Ocupação dos atores na Igreja. Foto de Claudia Calabi.

Então tem uma fumaça na igreja no "Paraíso Perdido" para desenhar esses raios, porque tem a ver com a questão das luzes divinas que a gente tem no nosso imaginário, faz total sentido.



O PARAÍSO PERDIDO. Ocupação dos atores na Igreja. Foto de Valdir Cruz.

Quando a gente vai para o hospital, o hospital e a obra, criam uma relação que é muito crua, é muito carne, carne nua, é sangue, é maca, é maca real, é cadeira de rodas, é soro fisiológico de verdade, é mármore puro, é vidro de verdade, os refletores ali não cabem. Você pendurar uma lâmpada clara ali naquele hospital todo branco, naquela parede branca, portais de uma arquitetura, como é o Humberto Primo, a exemplo, porque tiveram outros lugares, mas ele tinha uma arquitetura modernista, super-reta, com portais grandes. Uns pisos de mármore, escadaria, quer dizer, se pendurar um refletor preto ali não faz o menor sentido, então ele começa nesse momento a fazer uma pesquisa mais radical em que os próprios elementos hospitalares servem de iluminação e a luz, ela está a serviço da obra de uma forma quase que funcional, e é muito curioso que a gente começou a perceber que produtores culturais ou diretores de festivais que iam assistir a gente, falavam assim: "não, a gente quer levar vocês para tal lugar". E a gente falava: "manda um *rider* técnico para a gente".

E o Guilherme faz uma lista de materiais da luz, e eles diziam: "gente, eu fui ver a obra e não tem nada, como vocês agora estão pedindo tudo isso? E como se gasta tanto dinheiro para montar?". Porque na verdade, é uma luz que está invisível, ela está colocada ali quase como se

fosse o próprio hospital, e não é percebida, a ocupação é tão radical no sentido de ocupar o lugar real que a luz tem que servir a isso, e acho que com isso cria uma relação do Guilherme para todos os outros trabalhos, de trabalhar muito com os elementos que são do cotidiano, uma pesquisa enorme de fontes de luz diferentes que ele faz. Então ele usa também os refletores teatrais, mas ele usa as possibilidades desse recurso e esse recurso fica quase como invisível, porque a proposta sempre inicial é, por exemplo, no barco as lâmpadas parecem lâmpadas de barco, a iluminação parece que não tem nada, parece que a gente simplesmente usou o que estava ali, a luz não é uma coisa a parte, ela também não deixa de ser autoral e ser determinante, tanto é que ele ganha prêmios em todos os projetos. O Guilherme é o que, de todos, sempre, na assinatura da luz, teve prêmios em relação a isso. Tem essa pesquisa de materiais que é muito profunda, e o Guilherme vêm com uma relação convencional que as companhias de teatro têm seus atores, seus diretores que criam as obras e convidam o figurinista, convidam o iluminador, convidam o cenógrafo para fazer aquela obra, esses convites podem se repetir e criar parcerias, mas é uma relação assim, essa companhia trabalha e esses convidados, esses artistas vêm para colaborar numa fase final do projeto, normalmente é assim!



Foto: Guto Muniz / www.casadafoto.art.br

O LIVRO DE JÓ - Teatro da Vertigem (SP-Brasil) / Hospital Júlia Kubitschek / FIT-BH 2004

Ao centro Luciana Schwinden. Foto de Guto Muniz.

No nosso caso, começamos a criar uma relação, primeiro de parcerias com esses artistas, a gente tende a repeti-los, e no caso do Guilherme, ele passa a ser integrante do núcleo que pensa os projetos. Então ele faz parte do núcleo que está desde antes de existir a proposta do próximo trabalho, ele está sempre pensando o que que a gente vai fazer, ele é um dos artistas do Teatro da Vertigem que assina pela iluminação. Ele está envolvido no processo da companhia em todas as fases, como o ator pode estar, ou não, o diretor é normalmente o que está, e a gente consegue criar um mecanismo nosso, um processo de trabalho que na história artística ele pulveriza a liderança. Existe a liderança e existe a assinatura, então o Guilherme sempre vai assinar pela iluminação dos espetáculos, mas eu posso dar para ele uma proposta de iluminação que ele vai usar, eu como ator, ou o Antônio como diretor. Eu posso dar ao Antônio uma proposta que sirva à encenação, que é o tal "Processo Colaborativo" do grupo.

M e C: Voltando à questão da escolha dos espaços, você acha que essa ocupação veio da falta de opções de lugares, ou pelos teatros serem muito caros, ou pela dificuldade de se conseguir pautas, ou por uma vontade de mudar?

Sérgio: Posso dizer, sem maiores pretensões, que a gente vive um *rizoma*, não é? Usando Deleuze na história aqui! Eu acho que são todas as possibilidades, são todas essas coisas que você falou aí. Eu acho que existe uma necessidade genuína de ocupar o espaço, porque aquele espaço é fundamental para aquela obra, para aquela necessidade daqueles artistas: "O Livro de Jó", "O Paraíso Perdido", "Apocalipse", são exemplos claros disso. Quando a gente levou para um primeiro produtor fazer captação do "Livro de Jô", depois da experiência do "Paraíso Perdido", ele falou: "mas gente, não é mais fácil pegar um teatro e fazer um cenário de um hospital?" Eu disse: sim pode ser, só que isso já é um outro projeto, não é o nosso projeto, o nosso projeto é fazer no hospital! Se você não entende isso, desculpe mas você não pode ser nosso produtor! E falamos tchau na mesma hora para ele. Então, existe a possibilidade de um espaço que seja fundamental para aquele discurso, para aquela necessidade daqueles artistas, como pode existir simplesmente a vocação de estar na rua, como pode existir... "ah, por falta de ter um teatro, tem um galpão e aí vamos

fazer isso no galpão”, e aí se cria uma relação com o espaço não convencional que é um galpão. Eu acho que todas as possibilidades, todas as alternativas são verdadeiras.



BR-3. Roberto Audi e Guto Pardal no barquinho.(Foto de Edouard Fraipont)

Para nós o espaço é tão importante quanto o ator, quanto o diretor, quanto o argumento que a gente se propõe ao texto, ao dramaturgo, à iluminação. A radicalização disso, é ele ser mais do que a gente, que foi o caso do Rio Tietê. Porque eu acho que o Rio Tietê, por exemplo, é mais do que os atores, mais do que os personagens, mais do que o texto.

Talvez ele esteja numa relação mais próxima com a iluminação e com a encenação, em relação a força. Mas eu acho também que ele é mais que a iluminação e mais que a encenação! Não é nenhuma mágoa, nenhum lamento, é uma constatação, mas a potência daquele espaço... ele é protagonista daquela obra!

M e C: Dentro desse espaço mais tradicional, no caso da montagem da “leitura dramatizada” de Uma história de amor, do Lagarce, como foi concebido o uso desse espaço?

Sérgio: A gente parte para a leitura, primeiro por um convite. O Consulado convidou porque era o ano do Lagarce: "Vocês querem fazer essa leitura dramática lá no TUSP [Teatro da USP]? "Vamos fazer, vamos fazer!" Aí a gente imaginou, "como vamos ocupar esse teatro?" É um texto achado por três atores, três amigos que se juntam, se reencontram para ler esse texto – escrito por um deles no passado– como se fosse a primeira vez. Está escrito isso pelo Lagarce. "Ah, então parece uma sala de ensaio, não é? É parece uma sala de ensaio! Ah... então pera aí... é uma relação um pouco de sala de ensaio? É! Se for num teatro com palco-plateia é uma relação de sala de ensaio, então está todo mundo no palco, porque estamos ensaiando... não há plateia ainda!" A gente arrumou um jeito de desconvenicionar o teatro, o uso do espaço teatral. Todo mundo está em volta, numa roda, cadeiras espalhadas pelo espaço, como fica uma sala de ensaio normalmente. Então, a gente, de certa forma, negocia a nossa vocação de trabalhar com espaços não convencionais, com essa pretensão diferenciada. Eu acho que faz muito sentido! Se não fizesse sentido, a gente teria proposto talvez para o Consulado, ao invés de fazer no TUSP, dentro da sala preta do TUSP, fazer no gramado da USP, ou enfim... mas coube porque fala sobre teatro! É um texto que fala sobre o amor ao teatro, o amor à escrita, o amor à obra. O amor de três pessoas e ao mesmo tempo, o amor de uma companhia pelo fazer teatral. Então fazia sentido fazer no palco cênico.

M e C: Tomando agora a questão do som no espaço, me conta um pouco do "BR-3", como é feito o uso textual nesse espaço enorme que é a cidade? Esse espaço rouba muito a fala de vocês, disputa com vocês?

Sérgio: O recurso possível foi com o microfone. Mas a gente sempre tentou, e o nosso engenheiro de som, que é o Kako Guirado, ligado à "Usina Sonora" - também um parceiro – trabalhou muito nesse arranjo técnico de tentar fazer com que o som que vai ao público fosse o mais natural possível. Então, talvez a gente use um pouco do recurso de som do cinema, que traz o som de longe para uma experiência próxima. Mas é um exercício diferenciado de interpretação. É muito louco! Porque você está com o barulho da marginal por trás, está com trinta metros de distância da plateia, fazendo um trabalho que é, de certa forma, um trabalho de rua, e

ao mesmo tempo não pode ter uma projeção de voz do trabalho de rua, porque você está com o microfone. Então, você tem que fazer um trabalho [o ator começa a falar suavemente em tom mais baixo] ...com esse tom que eu estou falando com vocês. É um corpo grande, num espaço gigantesco, com um som pequeno e perturbado por uma série de coisas. É uma pesquisa sonora muito interessante e interpretativa também! E ao mesmo tempo tem outras coisas, como falar naquela situação com desequilíbrio constante da água, tem uma série de outras coisas que vão se agregando a essa pesquisa e à experiência do ator.

M e C: Nesse momento em que vocês vão para o espaço onde a peça vai ser encenada, como é feita a apropriação do som que o próprio local oferece? E os objetos encontrados nesse espaço como são usado, inseridos?



BR-3. Atores entrando na balsa. Fotos de Nelson Kao

Sérgio: Um exemplo claro disso é a trilha sonora do "Livro de Jô". Ela é toda montada em cima dos sons hospitalares. O Laércio Resende foi nos hospitais, com seus gravadorezinhos, captando os pipipipi, crhchrhrhrc, enfim, todos os sons que passam despercebidos na vida comum de um hospital. Ele foi lá com o ouvido atento e registrou, colocou isso junto com a trilha sonora, com as músicas, com as músicas cantadas do "Livro de Jó".

O "BR-3" também tem sons de rua. O "Apocalipse" também tem sons do presídio, sons de falas, de barulhos de privada, enfim. Um monte de

sons do cotidiano são assumidamente colocados nessas trilhas, e no caso do "BR-3", para além disso, o som real da própria vida que acontecia.

M e C: No caso de "O Paraíso Perdido", o momento em que vocês arrastam os bancos da Igreja, assim como outras ações que parecem de improvisado nos espetáculos. São ações criadas anteriormente, ou improvisos descobertos só quando estão em contato com o lugar e o público?

Sérgio: Acho que essa, foi criada em cima do material que o espaço se propõe. Isso também é uma coisa que a gente usa, além do espaço, é o material, como eu falei da luz. O Guilherme usa o material que já tem disponível, ou cria com essa relação. A gente usa os espaços disponíveis e também os materiais. Então no "Livro de Jó", a gente vai para dentro do hospital, vai para os depósitos e todos os materiais que estavam encostados... "Ah, vamos pegar isso, vamos pegar aquilo, e vamos usar isso". E isso vira cena, ou vira personagem, ou vira parte do personagem, como é o caso do meu personagem "Eliú". Ele vem na cadeira de rodas, com o tubinho de soro pendurado, enfim. São coisas que a gente vai se apropriando, como no Rio Tietê, os barcos, a ponte, tudo é apropriado.

M e C: A maioria dos espaços escolhidos pelo Vertigem são fechados, na escolha do espaço aberto, por exemplo no "BR-3", dificulta ou muda muito a dramaturgia, o uso do texto e o trabalho corporal do ator?

Sérgio: É... o BR-3 radicaliza, mas os outros de uma certa forma também tem questões de como você aprende a colocar a voz, ocupar aquele espaço, espaços que são diferentes, de um espaço para outro você muda... eu lembro que o meu tom de voz no "Juízo Final" do "Apocalipse", no presídio do Hipódromo é completamente diferente do usado na Venezuela, que o espaço era quase que um galpão. Como foi diferente de Londrina que era ao ar livre, não tinha teto.



O LIVRO DE JÓ. Sérgio Siviero e Vanderlei Bernardino – instalação de cadeira na parede. Foto de Guto Muniz.

M e C: Fala um pouco das mudanças que foram feitas na montagem do "BR-3" no Rio Tietê para o Rio de Janeiro, na Baía de Guanabara. Vocês chegaram a pensar em outros lugares para a montagem do BR-3?

Sérgio: Chegamos! Chegamos a pensar na Lagoa de Brasília. Porque como BR-3 é: Brasilândia, Brasília e Brasiléia, pensamos em fazer em Brasília, na lagoa e pensamos em fazer num rio lá no Acre, num rio que divide o Brasil da Bolívia. São sonhos que, enfim, não foram realizados. Mas quando surgiu a proposta de fazer no Rio, na Baía de Guanabara, a relação com a cidade e com o lugar da desova dos dejetos da cidade, era uma

relação muito importante. Mas o espetáculo se modifica radicalmente, porque o Rio Tietê tem uma linearidade, uma relação de dois lados, de duas margens constantes, embaixo das pontes, e tem uma trajetória que é circular, com uma paisagem que vem desde a ponte Rio-Niterói até dentro da Ilha Fiscal, não é? O conceito continua ali, mas ele sofre uma adaptação radical... acho que esteticamente ele ficou mais bonito no Rio de Janeiro! Os dois são fortes. No rio Tietê eu acho que tem uma contundência, um ralo, uma relação de esgoto, de escoamento que é muito forte. Lá no Rio de Janeiro tem uma relação com a cidade que é muito louca. O carioca vê a cidade de uma forma, de um ângulo que nunca viu na vida. Como aqui também, em São Paulo. O paulista nunca tinha visto a cidade de dentro do Rio Tietê. Até a geração da minha avó! Meus avós chegaram ainda a nadar no Rio Tietê. Meu pai chegou a remar no comecinho da vida dele. Depois dessa geração, ninguém mais entrou no Rio Tietê e olhou para cidade de lá. E é bonito! Poderia ser muito bonito! E é uma visão estranha porque você vê a cidade, você vê a marginal... e é louco porque dentro do rio, da calha, tem um efeito acústico do som da marginal. De fora, na rua, ele é: rééééééééééééé, e de dentro ele faz assim: vuuuuuuuuuu. Ele vira um outro som. Então é poético. É muito louco!

M e C: E é quase contraditório. Porque você tem uma visão mais bonita da cidade de um lugar completamente insalubre, não é?

Sérgio: Exatamente! Toda a merda, toda sujeira da cidade está ali! [...]

M e C: Ainda sobre o "BR-3", essa discussão sobre a confluência de três culturas distintas – Brasília, Brasilândia, Brasiléia – para serem representadas num mesmo ambiente, que traz todo um discurso político, uma memória, uma simbologia forte daquele lugar. Qual foi o caminho de convergência desses três lugares para a seleção de um único espaço que represente todos os outros?

Sérgio: Que é o rio! Eu acho que tem uma coisa que permeia o processo do "BR-3" que é primeiro traçar um caminho, um percurso de conhecer um Brasil que a gente não conhecia. E aí, tentar nesse percurso criar relações de identidade. Existe uma identidade nacional? Existe uma possibilidade de identidade nacional? Como é essa questão? Não tem

resposta. Mas existe a proposta de fazer essa pergunta. E eu acho que dentro dessa idéia de um percurso desconhecido e de um caminho em que é invisível, ou seja, de que não é... eu acho que já tem aí uma questão política! Não tem um olhar sobre o litoral brasileiro, sobre o Brasil turístico, sobre o Brasil espetacular. Inclusive, essa questão do espetacular e não-espetacular são colocadas em questão no "BR-3", para o lugar invisível, para um lugar onde ninguém olha, para um lugar onde não se tem interesse muito de olhar ou politicamente não faz muito sentido olhar. Enfim, ir para um lugar invisível, para mim, é a maior relação que tem em relação ao Rio Tietê. Que é o lugar que cuida da cidade, que divide a cidade de São Paulo no meio e que é invisível. Ninguém olha para lá, para ele. Você passa na marginal de costas, achando ruim o que está cheirando.

M e C: Invisível ao mesmo tempo que incômodo...

Sérgio: Ele é invisível, primeiro que nem é mais rio, no inconsciente da cidade, ele é um esgoto a céu aberto. E, segundo, que ele incomoda, então eu viro as costas para ele, eu não quero saber dele. E ele representa tudo o que eu faço de errado, ele representa toda minha podridão. Ele sou eu! É a minha merda que esta lá dentro. Então eu não quero olhar para ele. Ele é invisível. E esse país, também é um país que a gente não quer olhar muito. Sem dizer outras coisas: que o Acre não era Brasil, era Bolívia. Que a gente foi lá e roubou, que a gente comprou por um cavalo branco, sei lá, se você fala isso, o acreano quer te matar, porque talvez ele seja o brasileiro com mais orgulho de ser brasileiro, porque ele quis e lutou para ser brasileiro! É o que eles falam, não é? Eles não queriam ser bolivianos de jeito nenhum! E isso tem um lado interessante, patriótico, mas também tem o outro lado, que eles não queriam ser bolivianos! Porque se fosse Inglaterra eles iriam brigar para não ser Brasil. Então, tem uma relação aí política nessa questão. E eu acho que o Rio Tietê aqui em São Paulo representa isso. Ele representa todas essas coisas juntas! Todas as faltas de identidade! Todas essas questões, do maravilhoso e do mais fodido de nós mesmos!

M e C: Como foram os ensaios do "BR-3", as mudanças do espaço, quando ensaiado numa sala fechada, para depois ganhar o rio?

Sérgio: Na época que a gente fez o espetáculo "BR-3", havia um projeto – de parceria com a prefeitura – de ocupar a Casa Número 1, no centro, então ensaiamos tudo lá. A gente criou toda a poética lá e depois foi para o Rio Tietê e passamos praticamente oito meses dentro do Rio Tietê, sendo que desses oito meses, seis meses foram de trabalho e dois meses de temporada.



A ÚLTIMA PALAVRA É A PENÚLTIMA. Passagem subterrânea. Foto de Edu Marin

M e C: "A Última Palavra é a Penúltima" foi uma experiência de parceria com o LOT (Lima/Peru) e o ZIKZIRA (BH/MG). Você caracterizaria essa experiência de ocupação do espaço público como mais performática?

Sérgio: Eu acho que é uma intervenção. Ela nasceu com essa idéia. A gente estava afim de pesquisar um pouco sobre performance. Começamos a falar assim: quando a gente lê sobre performance, pensamos: "olha, é isso que a gente faz!"; quando a gente fala de *site-specificity*, "é isso que agente faz, também!", quando a gente fala do processo do depoimento do performer, então a gente começou a perceber que de certa forma fazemos um teatro que dialoga, que conversa com a performance. Eu acho que se

radicaliza mais esse processo para a intervenção e ainda está em processo. Eu tenho um projeto, por exemplo, individual [corrigi-se] individual não, mas um projeto dentro do Vertigem de puxar um cordão mais radical ligado à performance.



A ÚLTIMA PALAVRA É A PENÚLTIMA. O ator Marçal Costa subindo a passagem subterrânea em direção à rua. Foto de Edu Marin.

M e C: M e C: E hoje, o que significa esse novo espaço, a sede do Teatro da Vertigem? E quais são os novos projetos do Vertigem?

Sérgio: A gente alugou esse espaço. Como disse a Luciana [uma das atrizes do grupo] pela primeira vez nós criamos um lugar para voltar. Então, a gente sempre foi muito circo, muito cigano, o máximo que a gente conseguia fazer era levar a carroça junto. E agora a gente tem uma carroça que roda por lugares, artisticamente, mas a gente tem uma casinha para onde a gente pode voltar e falar assim: "ah, estamos em casa podemos repensar nossa vida!".



A ÚLTIMA PALAVRA É A PENÚLTIMA. Atrizes Érica Aguilar e Lúcia de Maria na faixa de pedestres. Foto de Edu de Marin.