

ENTREVISTA: ANTÔNIO ARAÚJO

INTERVIEW :
ANTÔNIO ARAÚJO

Cleilson Queiroz Lopes

Cleilson Queiroz Lopes
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Tem experiência na área de Artes, com ênfase em teatro físico e dança. Trabalha com teatro desde 2008, quando entra na Cia Ortaet de Teatro e no Grupo de atores do SESC, no estado do Ceará. Em 2014 ingressa no curso de Teatro da Universidade Federal do estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. Atualmente é aluno do mestrado no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UNIRIO), onde pesquisa as Poéticas da Cena e do Texto Teatral.

Cleilson Queiroz Lopes
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

He has experience in Arts, with emphasis on physical theater and dance. He works at the theater since 2008, when he joins the Cia Ortaet de Teatro and the SESC Actors Group, in the state of Ceará. In 2014 he enrolled in the course of Theater of the Federal University of the state of Rio de Janeiro – UNIRIO. He is currently a graduate student in the Graduate Program in Performing Arts (PPGAC / UNIRIO), where he researches the Poetics of the Scene and the Theatrical Text.

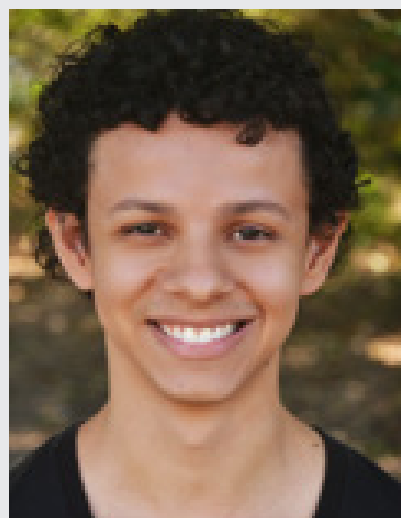




Foto: Patrícia Cividanes/Antró Positivo

In: <http://guia.folha.uol.com.br/teatro/2017/03/mit-traz-espetaculos-ineditos-a-sp-veja-programacao-completa.shtml>

Antônio Araújo
Universidade de São Paulo

Antônio Araújo
University of São Paulo

Ele é diretor artístico do grupo Teatro da Vertigem. Entre suas produções mais importantes estão os seguintes títulos: Paraíso Perdido de John Milton (1992), O Livro de Jó (1995), Apocalipse 1,11 (2000) e BR-3 (2006). Atualmente ele ensina direção de teatro na Universidade de São Paulo.

He is artistic director of the Teatro da Vertigem group. Among his most important productions are the following titles: Paradise Lost by John Milton (1992), The Book of Job (1995), Revelation 1,11 (2000) and BR-3 (2006). He currently teaches theater direction at the University of São Paulo.

ENTREVISTA: ANTÔNIO ARAÚJO¹

Cleilson Queiroz Lopes

Antônio Araújo, primeiramente eu gostaria de agradecer pelo seu interesse em contribuir com a pesquisa do meu projeto de mestrado, o *Odisseia 116*, me falando um pouco sobre um dos espetáculos do Teatro da vertigem que é o *BR3* e o seu processo de construção. Além da relevância histórica para o teatro brasileiro, eu acredito que as perguntas que aqui serão feitas podem contribuir para esclarecer alguns pontos que ainda não foram abordados sobre o *BR3*, além de possivelmente render uma boa conversa sobre os dois projetos.

De antemão, assumo que não fui tão imparcial na formulação das perguntas, tendo em vista todas as questões que me vieram e a possibilidade de diálogo. Mas tendo acesso ao *BR3* por meio de vídeos e alguns textos. No texto de abertura chamado projeto *BR3*, do livro *Teatro da Vertigem: BR3* organizado por Silvia Fernandes e Roberto Audio, você nos fala de uma cartografia tripartida: periferia-centro-periferia. No decorrer do texto você começa a hibridizar estes espaços, que de início se mostravam delimitados. Um exemplo é Brasilândia-São Paulo, ao mesmo tempo centro e periferia. Assim, você consegue potencializar os três espaços até então cartesianamente delimitados como Brasília, Brasilândia e Brasileia. Isso porque, assim como o mito de Jonas e a baleia, o Teatro da Vertigem mergulha nos três espaços. Este processo me fez lembrar a *Odisseia* de Homero, quando o autor cita a ilha de Éolo, Deus do vento. A ilha de Éolo está em constante movimento, logo não pode ser cartografada. Vocês percebem muito bem isto nas três cidades. Eu gostaria que você falasse quais foram os momentos em que vocês descobriram tais potências em cada cidade para o *BR3*. E se é possível então falar de uma cartografia.

O que uniu as três cidades foi o radical Brasil, porque a gente queria fazer uma discussão sobre identidade: era quando estava tendo uma propaganda da ideia de que “O bom do Brasil é

¹ Entrevista cedida por Antônio Araújo em 10 de janeiro de 2016 na sede da Mostra internacional de Teatro de São Paulo - MITsp.

o brasileiro”, tudo permeava as questões de identidade, de ser brasileiro. E o que determinou esta viagem foi um jogo com estas três cidades que têm justamente no seu radical a palavra Brasil. Precisaria ter em São Paulo um lugar que fosse icônico, porque a gente é daqui, trabalhamos e moramos aqui. Este lugar era Brasilândia; e, a partir daí, Brasília com todo caráter simbólico que ela tem, e Brasileia, que já fica na Amazônia. A escolha se deu por isto. Quando a gente começou a observar estes três lugares, percebemos alguns contrastes que nos pareceram interessantes: Brasilândia, por exemplo, é zona norte; ali você já está na serra da Cantareira, então é muito engraçado porque há lugares em Brasilândia em que parece que não se está em São Paulo, mas na mata, que é o oposto da percepção de São Paulo; no caso de Brasília, o fato de ser uma cidade criada a fórceps, imposta por um projeto, dá um caráter artificial para ela. Portanto, os elementos da contradição e da artificialidade estavam nos interessando na discussão de identidade. Por fim Brasileia, que é uma cidade de fronteira entre Brasil e Bolívia. Ela está no Brasil, mas é separada da Bolívia por um rio que se pode atravessar a pé, andando por uma ponte. Muitas pessoas de Brasileia trabalham na Bolívia e pessoas da Bolívia também vêm para Brasileia, então é uma zona de fronteira onde se tem muita coisa em espanhol e em português. Uma cidade de fronteira marcada pela presença do outro país e nacionalidade: é um lugar problemático para se discutir identidade nacional – o lugar de fronteira talvez não fosse o melhor lugar para se discutir questões identitárias. Mas nós partimos destes três lugares que têm problemas, contradições, e definimos que ali teríamos uma possibilidade rica para esta discussão.

Quando você se deparou com estes momentos de potência de cada região, como lida, no lugar de diretor?

Nós fizemos leituras e estudos antes. Eu já conhecia Brasília e Brasilândia, o único lugar que eu ainda não conhecia era Brasileia. Nós lemos e estudamos um pouco mais sobre Brasília. Este processo de leituras serviu como uma espécie de preparação teórica para a viagem e para a pesquisa de campo. Agora quando estou em campo, eu procuro ser atravessado, antes de mais nada. Eu não penso qual é o personagem da peça, qual a situação que vou usar, ou mesmo se determinado lugar parece com um possível espaço em que possa acontecer o espetáculo. Talvez depois sim, mas enquanto vivo a experiência de campo não, porque a impressão que tenho é que posso deixar de viver a experiência e de ser atravessado por ela para ficar planejando o futuro, uma peça que ainda virá. Na verdade, a ideia é estar lá, estar naquele lugar, entrar no ritmo, habitar aquele lugar, mesmo que temporariamente. Estar, respirar e devanear pelo lugar, errar por ele. É

claro que eu sei que desta experiência surgirá um espetáculo, eu não estou negando isto. Mas enquanto estou lá, principalmente em uma viagem de pesquisa, eu quero estar ali simplesmente, encontrar pessoas, conversar, sentar na praça e ficar vendo as pessoas passarem durante horas. Eu tento entrar no ritmo e na respiração de cada lugar. Quando você está lá, as pessoas falam: “Ah, tem fulana que é uma benzedeira.” Isto desperta sua curiosidade para conhecer a benzedeira. Na Bolívia, você consegue comprar tudo mais barato porque é zona franca, então isso desperta a curiosidade de ver como é. Na medida em que você vai entrando no lugar, ele vai te abrindo outras janelas, possibilidades e encontros. E a partir dessa experiência eu vou fazendo anotações minhas, mas são anotações, não necessariamente para o espetáculo, não são a princípio formulações fechadas para a cena. Às vezes, é uma impressão como: “parece que o tempo aqui nunca passa”. Ou mesmo, quando visitamos em Brasília o Vale do Amanhecer. Eu lembro que eu saí de lá e pensei: “isto parece um carnaval levado a sério.” Escrevi isto: “Vale do Amanhecer, um carnaval levado a sério”. Mas são impressões, o que disto vai ficar para o espetáculo é um segundo momento.

O que há de autobiográfico no espetáculo?

Para cada um vai ter algo específico de autobiográfico. No meu caso eu não saberia dizer o que é. Como diretor talvez eu não saiba te dizer um elemento específico desse espetáculo que seja autobiográfico. Nunca parei para pensar nisso, o que não quer dizer que não haja.

Além das três cidades que influenciaram diretamente o espetáculo, vocês também passaram por outras cidades e lugares por terra tais como: Cuiabá, Chapada Diamantina, Porto Velho, dentre outras. Estas cidades em passagem também influenciaram o espetáculo em alguma medida?

Influenciaram, porque não eram somente os pontos principais, mas a ligação entre eles. Eu lembro que um dos momentos que marcou muito foi atravessando Rondônia e Mato Grosso. A gente via muito fortemente a questão do agronegócio, da soja, do boi, da pecuária e, ao nos aproximarmos da Amazônia e do Norte, víamos claramente a floresta devastada. Castanheiras enormes em áreas desmatadas. Esta impressão da destruição e da devastação foi muito marcante, isto me pegou muito. Acho que a todos, mas a mim especialmente. Quando optamos pelo Tietê como lugar de encenação do *BR3*, tem muito a ver com isso. É um elemento da natureza que em nome de um projeto de modernização, rico e progressista, em nome destes mitos, vai sendo destruído. Então se dá um processo de modernização autofágico e destrutivo, que vai consumindo

tudo. Este elemento da destruição é como se ao final tivéssemos chegado a uma ideia: discutir nacionalidade e o que é ser brasileiro pela destruição. A identidade na destruição e a identidade pela destruição.

O personagem de Jonas no espetáculo se modifica ao contato com os espaços e as pessoas. Ele se movimenta e se transforma assim como o rio que flui. Na *Odisséia* de Homero, Odisseu consegue ser considerado um herói não somente pelos seus feitos, mas pela sua característica de refletir e se afetar com todas as suas experiências. Quais foram as características do processo que fizeram com que Jonas fosse constituído desta forma?

Esta ideia do trânsito, do estar em trânsito, da viagem. A gente ia a Brasilândia toda semana durante o processo, ou seja, sempre teve um exercício de deslocamento. O deslocamento marcou o processo de desenvolvimento do trabalho e vai marcar todo o espetáculo. Desde este elemento de composição do personagem sempre migrante, mudando de um lugar para outro, como também vai marcar a encenação. É uma encenação em movimento; se vai de um ponto a outro do rio Tietê, então sempre há deslocamento. Não somente deslocamento horizontal, mas também vertical, pois na encenação em SP o público subia para o segundo andar e depois para o terceiro andar. Era característica da viagem e do percurso, a migração contínua, o nomadismo. Isto marcou o trabalho e, no caso, a personagem de Jonas também.

Algumas personagens mudam de nome. Um exemplo é a personagem Jovelina. Mudar de nome não é um ato simples. Várias discussões estão inseridas aí desde Brecht até o teatro contemporâneo. Se colocar no lugar do outro para enganar o inimigo como Odisseu, mudar de nome na possibilidade de uma melhor vida e forma de estar no mundo como na mudança de nome social para travestis e pessoas trans. Mudar de nome para simplesmente poder navegar, tornar-se o outro, poder ser o eu-outro. Quais as potências e dificuldades no BR3 em se transformar no eu-outro?

Acho que a dificuldade está justamente nas mudanças de nome. No *BR3* tem a Jovelina que vira Vanda, tem o próprio Jonas que também vai mudando de nome, tem a filha dele que também se traveste de homem, portanto há uma “mudança de gênero”, esta é uma proposição que veio do dramaturgo Bernardo Carvalho. O Bernardo quis acentuar este elemento que já era um elemento de nomadismo, de mudança e de passagem. Ele quis radicalizar isto na concepção das personagens. Mudar de nome é quase mudar de corpo, é mudar de estatuto. Isto trazia mais

um elemento neste aspecto cartográfico do trabalho.

Você coloca a fronteira como lugar de potência transformadora. O que mudou para o grupo depois do processo de montagem do espetáculo *BR3*?

O *BR3* acontecia no leito de um rio. Tinha coisas que aconteciam dentro do barco, mas ele era um trabalho praticamente ao ar livre. A gente nunca tinha feito isso, o que nos marcou muito. Estávamos no coração da cidade. Já tínhamos feito outras peças dentro de presídios, hospitais e igrejas, mas ali não, pois estávamos ao ar livre lidando com a chuva, o calor, com baratas, com bichos no meio do rio, com gente atravessando a ponte e jogando coisas no grupo durante o período de ensaio. Nós estávamos ao relento no meio da cidade, uma espécie de coração das trevas. Eu sinto que isto foi algo que nos marcou bastante. Se pensarmos nos dois trabalhos do grupo posteriores ao *BR3* – *Bom retiro 958 metros* e *A última palavra é a penúltima* –, são trabalhos em que há uma relação forte com a rua e com o espaço, com o fato de estar na rua e com os passantes. Este elemento, de certa forma, foi decorrência do *BR3*. Por outro lado, o *BR3* também nos trouxe um trauma, pois foi um trabalho muito difícil de realizar; e por conta do aumento do aluguel do barco a gente teve que cancelar a temporada, com a temporada totalmente lotada. Nós, do Vertigem, temos processos longos, mas também batalhamos por temporadas longas, *O livro de Jó*, por exemplo, ficou dois anos em cartaz em São Paulo. Com o *BR3* nós tínhamos a previsão de pelo menos ficar um ano em cartaz, foi a nossa projeção. Quando houve a interrupção, ainda lutamos para permanecer em cartaz, só que com isto não desmontamos nada e continuamos locando os equipamentos, porém como não conseguimos reverter a situação, terminamos com uma dívida enorme. Foi uma tristeza, um momento que o grupo ficou balançado, pois além do trauma da interrupção, tivemos o trauma da dívida. Foi triste porque foi um processo muito bonito, um espetáculo que gostávamos muito de fazer, apesar de todas as dificuldades e adversidades que o espetáculo tinha, pois ele era realmente muito difícil, aliás foi o espetáculo mais difícil que o Vertigem já fez. A sensação de estar no rio Tietê, que não é visto como um rio da cidade, mas como um esgoto a céu aberto, é estar de uma certa forma restituindo o rio para a cidade, é a possibilidade de olhar São Paulo por um outro ponto de vista que não o da avenida ou da rua, mas sob o ponto de vista do rio. Apesar de todas as dificuldades que tivemos, a cada apresentação era sempre uma surpresa. Uma das vezes, por exemplo, roubaram uma parte da cenografia antes da apresentação. A cada dia era uma surpresa e a maior parte das vezes eram surpresas negativas (risos). Mas apesar de todas estas dificuldades, tudo era muito intenso e era bastante mobilizadora

a experiência de estar fazendo um espetáculo no rio Tietê.

Nas palavras de Silvia Fernandes, Brasileia é uma das cidades mais híbridas do Brasil na língua, na religião, na cultura e talvez resista como nenhuma outra à definição de identidades estáveis. Isto me lembrou uma fala do cineasta Karim², sobre o seu filme *O céu de Suely*, gravado na minha cidade natal, Iguatu, interior do Estado do Ceará. Karim nos fala que Iguatu é um não-lugar, mas não um lugar sem identidade. Iguatu seria um lugar de passagem, até pela sua localização geográfica. Qual a diferença de se trabalhar em cidades que por sua identidade instável, ou mesmo por localização, se configuram como cidades onde a cartografia é difícil de ser percebida?

A cidade que aparentemente poderia ser um problema para a discussão de identidade nacional, nos pareceu, na verdade, um elemento instigador, ou seja, como lidamos com Brasilândia, que não é um bairro de São Paulo, como Bexiga com os italianos, ou o bairro da Liberdade, com os japoneses. Nestes bairros talvez o traço identitário seja mais forte. Brasilândia não, é um bairro de periferia. Então, como se discute identidade a partir destes lugares que não têm talvez um caráter identitário, digamos, explícito? Claro que depois você vai descobrindo elementos que são característicos dali. As pessoas que ali moram, as comunidades, e isto é característico daquele lugar. Brasília, por outro lado, até tem um caráter identitário mais explícito pela arquitetura do Oscar Niemeyer, mas é uma identidade imposta a fórceps, feita no papel e implantada, então não há talvez um traço que vá surgindo, aparecendo naquela comunidade, elementos que vão se mostrando, pelo contrário, é uma coisa que veio de cima e que foi imposta. E Brasileia é o caso da cidade fronteira, onde há nomes de estabelecimentos em espanhol na cidade, com pessoas falando espanhol e português, onde a própria ideia de língua que talvez seja um dos elementos mais identitários que temos, no caso de Brasileia, por este hibridismo, se torna um traço de identidade relativizado. Este “problema” foi, na verdade, o que nos mobilizou. A possibilidade de pensar a identidade em lugares onde a identidade escapa, onde ela é fluida e ver que o emergiria dali.

Jonas volta a Brasilândia à procura da família; orientado pela Evangelista, parte em busca do pai na fronteira do Acre. Na *Odisseia*, Telêmaco, filho de Odisseu também navega em busca do pai. O poema de Homero não fala somente do retorno de Odisseu, mas da busca de seu filho. Como o grupo Teatro da Vertigem lidou com o ato de voltar, depois da experiência

² Karim Ainouz é cearense e cineasta dos filmes *O Céu de Suely* e *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo*.

vivida nestas três cidades?

Foi uma experiência muito forte para todo mundo. Ficamos ali quase um mês se vendo todos os dias, tomando café da manhã juntos, almoçando, estando juntos. Uma experiência de intensidade, de conexão e de relação quase que ininterrupta. Nós dormíamos em um ônibus-caminhão, apertados no mesmo lugar, viajando o tempo inteiro juntos. Quando acabou e nós voltamos para São Paulo, sentimos a necessidade de dar um tempo. E era um tempo individual, a gente precisava ficar sozinho. Este ficar sozinho era não apenas por um cansaço do outro, mas também pela necessidade de ficar sozinho para, de uma certa forma, deixar a poeira deste quase um mês de viagem assentar, para podermos deixar ver o que ficava e o que sobrava daquilo tudo. Esta volta para São Paulo e o contraste entre o lugar onde a gente mora, a nossa casa com estes outros lugares. Precisávamos deixar friccionar São Paulo com todas estas marcas e poeiras que a gente trouxe da viagem. Um pouco a imagem de quando se chega de viagem e se está todo empoeirado, o que até faz sentido porque a viagem foi feita por terra. Tivemos a necessidade de ficar sozinhos um tempo. Ficamos quase um mês sem nos encontrarmos para falar sobre *BR3*. Eu sinto que esta volta foi para a solidão e o silêncio. Foi importante reencontrar a solidão e o silêncio após esta experiência da viagem.

Para encerrar, para mim, a baleia do BR3 pode ser associada à figura do cíclope da Odisseia. Esta figura que destrói para reconstruir. Tal vez até o carrasco do herói, em certa medida, o que o faz parar para refletir. Quais as principais baleias enfrentadas pelo grupo dos artistas que fizeram o BR3, para a montagem do espetáculo?

As dificuldades de ensaiar ao céu aberto, a questão das intempéries quando se pensa numa viagem, numa Odisseia, tais como chuva, frio, o fedor do rio, as vezes mais forte, as vezes mais fraco. Estar ensaiando e de repente o barco quebrar e você não conseguir mais ensaiar naquele dia. Havia muitos elementos que jogavam contra. Isto foi um desafio enorme. Penso a baleia como espaço de transformação, o ponto onde você para e abandona tudo ou ao contrário, continua e o processo vai te levando para outros lugares. Nesse sentido, o processo foi transformador. Foi nos transformando ao enfrentar todas estas dificuldades. Teve um momento em específico muito traumático, onde já havíamos feito o espetáculo inteiro numa direção do rio, começando num lugar e terminando em outro. Só que a gente descobriu depois que as cenas já estavam todas colocadas no espaço do rio, que o barco não conseguiria parar, porque para conseguir parar o barco, ele precisaria estar no contra fluxo, ele não poderia estar no fluxo. Como era um barco muito

grande, se perderia muito tempo para manobrá-lo a cada parada. Às vezes as paradas eram muito curtas, de dois minutos, então fazer todas estas manobras a cada cena, tornaria o espetáculo algo insuportável. Então, nossa única opção foi mudar a sequência inteira de direção. Todo um trabalho de meses feito numa direção do rio, na direção do fluxo, mudado para a direção do contra fluxo, recolocando e redesenhando o espetáculo inteiro. Esse foi um momento muito traumático, difícil e de crise, mas que, passada a crise, foi também um momento muito transformador. O espetáculo amadureceu com isso. São exemplos de momentos em que fomos engolidos pelas trevas, sem saber que estávamos na barriga da baleia, mas que foram muito transformadores para nós. O trabalho cresceu e se complexificou. As relações se solidificaram por mais que tenha havido crises. O desejo de fazer o espetáculo foi colocado à prova. Como as dificuldades foram tamanhas, tudo isto também acabou nos fortalecendo. A crise, a dor, o desespero, o escuro dentro de algo que eu não sei o que é, mas, por outro lado, o processo de transformação e de fortalecimento.
