

"Eu quero me sensibilizar para as coisas que eu não enxergo mais". Entrevista a Inês Marocco"

Por Maico Silveira



"Eu quero me sensibilizar para as coisas que eu não enxergo mais" - Entrevista com a diretora e professora brasileira Inês Marocco –

Inês Marocco é professora no Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (DAD/ UFRGS), pesquisadora e diretora artística do Grupo Cerco, uma das grandes revelações da cena gaúcha nos três últimos anos. Conhecida por sua exigência como diretora e como expectadora, Inês recebeu o Colectivo El Sótano em sua casa em Porto Alegre para uma conversa que transitou por teatro, cultura, adaptação literária e ensino. Logo no início já foi comentando sobre os trabalhos recentemente em cartaz na cidade.

Você me diz algumas peças "pecam pelo excesso". Onde isso você identifica isso? O que mais te atrai quando se trata de Interpretação para o teatro?

Eu gosto de coisas artesanais. Eu gosto da coisa mais sutil, sabe? Acho interessante quando é permitido que o espectador embarque na viagem. Existem alguns espetáculos que têm uma pretensão muito grande, uma coisa de dar lições, dar moral... não sei se é essa a palavra, mas enfim... eu noto as atitudes pretensiosas das pessoas, dos atores, como se estivessem entrando já para ganhar, é tão estranho. Essa atuação deixa tudo explícito, tudo é over, é dado, é largado, é explícito demais. E aí o sutil, o misterioso, não aparecem. Eu já sei que a vida é uma bosta, e eu não quero ir ao teatro para ver isso. Eu gosto de ver uma história contada. Não precisa ter lógica, pode não ter, pode ter, mas eu quero me envolver, entende? Não é uma questão de alienação, não é isso. Eu quero me sensibilizar para as coisas que eu não enxergo mais.

Essas manifestações que parecem egocêntricas são um reflexo do pós-dramático, por exemplo, com a questão do depoimento pessoal?

Sim, pode ser. Mas isso também é reflexo de um Facebook, de um Orkut, onde é você se expondo. Eu tenho Facebook, eu entro, olho, e fico impressionada com os egos. É uma viagem! No facebook, cada um é um show. Lá, parece que a vida é uma maravilha, e isso é uma ilusão. É uma coisa que está em voga, isso do depoimento. A Pina Baush já fazia isso há muito tempo, numa escala menor. Eles partiam de questões pessoais, respostas pessoais para as perguntas que ela colocava e faziam seus depoimentos também. Mas são coisas mais curtas. Essa tendência tem a ver também com o tempo, né? O tempo do facebook é um tempo rápido.

Isso contrapõe o que você falou sobre o teatro, sobre o tempo do espectador.

Você vai ao teatro para um encontro, porque é ao vivo, e tem que ser um encontro impactante, importante. Não pode ser um encontrinho, é um "encontro". É "o" encontro. Tem que dar sua devida dimensão. E quando se trata, no encontro, de coisas que já são banais na vida – a agressividade, a violência, a indiferença, a tecnologia enlouquecida –, não me apetece. Mas isso é

uma opinião minha, tem pessoas que amam isso e acham que é isso que funciona. Eu nem gosto de falar muito porque as vezes soa chato, as pessoas não entendem que eu não gosto disso... Acho que a gente tem que apelar mais para o sensível.

Você se considera uma diretora de atores?

Mais ou menos... Eu não sou muito boa não. É que eu sou muito mais pedagoga, então eu me preocupo muito com a formação deles. Eu me preocupo muito com a questão de fazer junto: eu nunca digo o que tem que ser feito: eu faço com eles. Como a gente parte da literatura, as coisas vão de roldão: é direção, é dramaturgia, é tudo junto, eu não paro para trabalhar ator. Procuro evitar o excesso de cenário, justamente para dar margem à atuação, para que possamos enxergar o ator, as imagens, o acontecimento.

Como funciona essa adaptação literária para a cena? Como foi, por exemplo, o processo de O Sobrado ?

É um texto curto. São sete capítulos curtos, se comparados ao Incidente , que são 103. Sete capítulos bem construídos dramaticamente, uma historia bem contada. Nós os dividimos em situações e improvisamos. Tínhamos várias maneiras de improvisar: ou lendo o texto e estabelecendo as ações em seqüência, ou lendo o texto e indo direto para a cena, depende. Mas uma coisa a gente sempre fazia: depois que improvisava, líamos o texto de volta pra ver se a gente tinha conseguido alcançar o que faltava e remanejar o texto, etc. Mas em princípio não teve muito problema na adaptação. Teve problema na transposição, claro, porque nunca é o que está no texto. A transposição sempre é complicada... Além disso, a gente fez relações com flashbacks – algo que não tinha nos capítulos. A gente sempre parte da improvisação, e isso é uma coisa sagrada. E da improvisação é que surge o desenho da cena. E depois, se funcionar o desenho da cena, investimos no texto, nos diálogos, decoramos a seqüência do que acontece. Outra coisa que nós fazemos é pegar pinturas de artistas plásticos como Goya e Caravaggio e se inspirar na movimentação, no gestual, na postura das figuras das pinturas. Tem também Pedro Weingärtner, artista plástico gaúcho. E também fizemos uma caixinha com objetos relacionados com a história. Cada um trazia um objeto que achava que tinha a ver com a história, e a gente trabalhava com aquilo. Tudo em prol da criação, depende do estado de espírito, para que não enjoemos também.

O Sobrado vem da temática rio-grandense, que é algo que você já trabalha há certo tempo, pela sua pesquisa acadêmica . Se interessar por essa temática é reflexo dessa pesquisa?

Na verdade o interesse pela cultura gaúcha começou antes, quando eu fiz um espetáculo chamado “Manantiais”. Vi um gaúcho demonstrando como era um tiro de laço e achei muito impressionante. Ele era muito presente fisicamente. Então eu tive a idéia de trabalhar a questão do espetacular no gestual do homem gaúcho (habitante do interior do Rio Grande do Sul). Independentemente da minha pesquisa, sempre tive tendência a pegar coisas daqui, não sei explicar o porquê. Eu sempre volto, né? Existe o interesse pessoal de querer sempre tirar coisas daqui, coisas que sejam universais, coisas que sejam interessantes, coisas que eu não tenha que buscar sempre no estrangeiro. Sei lá se é uma coisa meio bairrista, até pode ser... deve ser. E ainda minha pesquisa é sobre a cultura gaúcha... Mas enfim, a idéia não é criar um sistema de treinamento para trabalhar apenas com coisas da cultura gaúcha, absolutamente, mas ultimamente eu tenho caído nisso. E para a pós-graduação é maravilhoso, porque associa o fazer artístico com atores gaúchos e a pesquisa sobre a cultura gaúcha.

Como você consegue concatenar as duas coisas: a professora Inês e a Inês diretora artística?

A parte artística é o meu ar, eu preciso desse ar. Depois de O Sobrado, eu me dei conta de que minhas aulas deram um salto de qualidade muito grande. Eu acho fundamental que a gente tenha uma prática artística se damos aula. É meio inconcebível alguém dar aula de direção ou interpretação e não atuar, ou não dirigir, é uma coisa meio estranha. Porque é esse o diferencial. Meu diferencial não é escrever e publicar artigos.

Você tem por característica o fato de levar os alunos ao palco...

Tenho a preocupação pedagógica de fazer o aluno experimentar, sair do palco viciado – o palco da Escola é um palco viciado, são sempre as mesmas pessoas. Pra mim, é uma forma de instrumentalizar o aluno em um laboratório de atuação. Cada dia o trabalho vai melhorar, ele vai entender melhor o que diz e o que faz. E tem a questão da produção e organização da companhia: é importante o aluno experimentar a vida da Companhia, senão ele sai achando que sabe tudo. Ali ele aprende fazendo, atua na produção, enfrenta o dragão... É algo para a vida.

O que aprofunda, de certa forma, a idéia do TPE, lançado em 2003. Se não me engano a UFRGS não tinha antes um projeto que mostrasse a arte feita no Instituto.

Existia antes, na programação cultural da UFRGS, organizado pelo departamento de difusão, o Unicena, o Uniplásticas, Uni-cinema, Uni-“tudo”. mas aos poucos foram reduzindo e ficou só o Unimúsica. O resto ficou meio largado. Em 2003, o TPE começou com a turma da Pesquisa – eles que pediram. Foi esse grupo que incentivou dizendo que nós tínhamos que criar um esquema de mostra. E depois disso não parou mais. A Reitoria nos procurou, e hoje a coisa está de vento em popa. Tem cachet para as produções. Não é um cachet ideal, mas tem. É uma abertura, né? É muito legal. Eu resolvi assumir a coordenação do projeto, mas tudo partiu da idéia dos alunos. Eu penso que a coisa tem que ser uma parceria entre alunos e professores: se algo não anda bem, é porque as duas partes não estão funcionando. A Escola só funciona em função dessa parceria. Acho que o aluno e o professor estão muito “funcionários públicos”: vão lá, batem o ponto e ficam contentes. Ninguém incomoda ninguém e tudo fica bem, é um pacto. Eu falei isso na aula e eles concordaram. Eu trouxe uma proposta de trabalho com bufão e um aluno disse, depois que cada grupo mostrou seu trabalho: “até que foi bem inteligente o que elas propuseram”. A impressão que eu tenho é que eles não se acham inteligentes, mas quando surge alguma coisa, quando são cobrados, eles se descobrem inteligentes. A conclusão que eu chego é que eles não se puxam e não são puxados, então o pouco que fazem já os deixam contentes.

Dá para dizer que isso faz parte do perfil do aluno de teatro hoje?

Acho que não só do aluno, mas de uma estrutura acadêmica que não valoriza, não provoca o aluno. E o aluno não provoca o professor. É uma estrutura onde todos ficam contentes quando não são solicitados. “Eu fico contente de não ter falta suficiente para não rodar”, “eu fico contente de ter feito os trabalhinhos que o professor mandou fazer”, “eu fico contente que o aluno não me pede...” é uma estrutura acadêmica, uma máquina que está funcionando assim. E é uma máquina que já está ficando velha...

O que de certa forma é reflexo da sociedade...

É. Todos estão contentes com o pouco que têm. Se ninguém chama atenção, então está tudo bem. As pessoas se perturbam um pouco quando alguém chama atenção, porque isso mostra que elas não estão fazendo nada. Mas eu acredito que isso é uma estrutura acadêmica universal, é muito difícil romper esse marasmo, tem que ter coragem, pois a gente vai ouvir desaforo, vai ter um processo contra você, uma ação administrativa – ou nada disso, apenas uma fama.

Você tem uma formação no doutorado da Paris8, a formação do Lecoq... Além de sempre participar de Congressos em várias cidades do Brasil e da América do Sul. Como você vê a inserção do Brasil nesse meio das artes no cenário mundial e sul-americano?

Eu acho horrível que a gente só saiba da América Latina lendo livros e revistas norte-americanas, por exemplo. Não existe praticamente informação nenhuma do teatro que se faz na América Latina, nos nossos países deste continente. Nem do Brasil na América Latina. Acho que é o retrato da nossa alienação, do nosso descompromisso enquanto América. Acho horrível eu não saber o que acontece na Bolívia - ou só saber quando vem no Porto Alegre em Cena . Eu estive na Colômbia há uns três anos atrás e conheci um cara maravilhoso, Santiago García, ele é tipo um Eugênio Barba da América Latina. E ninguém sabe do cara! O cara tem um monte de livros publicados, uma casa que é só do grupo, circula a América Latina inteira, vem várias vezes ao Brasil, mas a gente não sabe, não sabe nada. A gente sabe do que vem da Europa. Nossa formação é européia e norte-americana – não que seja ruim, mas é que é só isso. Parece que a gente não pensa, ou, como disse o meu aluno, parece que a gente não é inteligente. E mesmo com toda essa loucurada de tecnologia, não mudou muito. Eu não vejo esse intercâmbio. Eu tive que ir até Bogotá para conhecer esse homem, esse grupo, a Associação de Grupos de Rua que é muito forte lá, mas caso contrário... Sim, tem as revistas norte-americanas, né... a The Latin Drama Review era muito forte nos anos setenta e oitenta, são professores, pesquisadores que estudam sobre a América Latina e escrevem uma revista bilíngüe - espanhol e inglês.

Essa divisão também acontece dentro do nosso próprio território, não? Acabamos tendo uma idéia pré-concebida de um lugar ou de outro mesmo dentro do Brasil.

No Rio tudo é meio abafado em função da televisão, da Globo, né? Em São Paulo aparece mais. Mas assim como não se ouve falar nada do Paraná para baixo, também não se ouve falar nada da Bahia para cima, ou muito pouco. Na Bahia a gente ouve mais sobre as músicas. Não se ouve falar muito do teatro em Brasília. Ainda existe essa colonização de São Paulo e Rio muito grande. Na real, o pessoal do teatro é muito desassociado. Sinceramente eu não sei o que é, só sei que a gente não sabe nada da América Latina e nada do que acontece acima ou abaixo de Rio e São Paulo.

E essa acomodação é algo do brasileiro? Como você vê essa circulação de cultura, se comparado a alguns países que você morou ou visitou?

Não sei bem, mas tenho a impressão que na França tudo acontece em Paris. Minha experiência morando lá é que eu via coisas do mundo inteiro. Eles têm outra idéia de cultura, até porque tem uma tradição de ir ao teatro, eles têm que produzir, as pessoas compram os ingressos com muito tempo de antecedência, é diferente da gente, somos muito amadores. Na primeira vez que fui para a França, anos 80, foi na época do Jack Lang, era impressionante como tinha coisa. Foi o boom da dança na França, porque tinha muita grana pra subvenção, residência, etc. Além disso tem o projeto de descentralização da cultura que funciona muito bem por lá. Tem os centros de cultura, como em Aubervilliers, Bobigny, isto é, tem pelo menos um teatro importante em cada banlieue (subúrbio). E eles têm que fomentar uma produção. E além disso, tem a questão geográfica que contribui para atingir esta eficácia. A França é quase do tamanho do RS, isso muda tudo, já te dá uma outra dimensão: o que atinge, como atinge... é mais eficaz.

Peter Brook diz que o papel do público é uma coisa muito estranha, pois está ali e não está. A gente faz para eles, mas faz de conta de que não está fazendo para eles. Queria que você comentasse um pouco sobre o papel do público nas peças que você tem feito, ou assistido.

Philippe Gaulier me disse algo uma vez que me marcou para sempre: “o ator tem que pegar o espectador pela mão e trazê-lo junto com ele”. Para mim é a definição mais clara do papel do ator em relação ao público. Permitir que ele entre na viagem. É preciso ter a generosidade de pegá-lo pela mão e trazê-lo junto comigo. Para mim, é isso. Aí eu ganho. Se eu consigo fazer isso, eu ganho o público e o espetáculo acontece. Tem gente que consegue entrar em espetáculos que eu particularmente não consigo, onde eu não vejo nada. O grande lance é trazer o espectador para junto do espetáculo, para que ele não fique de fora daquele imaginário. E as pessoas do público querem se encontrar, senão elas não iriam ao teatro. Acho que está na gente isso do encontro. Para irmos juntos a outro universo. É prazeroso. E o fato de ser ao vivo é mais difícil de fazer, você não engana, não pode enganar, e também não pode entediar o cara. O Brook que fala do tédio, que não se pode entediar o espectador. Claro que não: entediou, acabou.