

## CONVERSA SOBRE O TEATRO Entrevista com Fauzi Arap

TALK ABOUT THEATRE  
Interview with Fauzi Arap

**Joana Ribeiro**



**Joana Ribeiro**

Professora Adjunta da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)  
Doutora em Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Trabalha no Departamento de Interpretação Teatral (CLA/UNIRIO). Bailarina, atriz e performer. Atualmente colabora com a cooperativa de coreógrafos independentes Rörelsen, de Malmö (Suécia).

**Joana Ribeiro**

Associate Professor at Federal University of the State of Rio de Janeiro (UNIRIO)

PhD in Theatre from the Federal University of the State of Rio de Janeiro (UNIRIO). It works at the Department of Theatrical Interpretation (CLA/UNIRIO). Dancer, actress and performer. Currently collaborates with the cooperative of independent choreographers Rörelsen, of Malmö (Sweden).



Fonte: <http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/fauzi-arap-uma-vida-dedicada-ao-palco-4rbz3kf60pvl51rqg3vvitzi>

Fauzi Arap nasceu em São Paulo (SP) em 1938. Diretor, autor e ator.

Apesar de ser formado em engenharia civil, sua trajetória profissional se consolidou no teatro. Iniciou como ator no fim dos anos 1950, no Teatro Oficina. Sua primeira direção foi a adaptação de *Perto do Coração Selvagem* em 1965, a partir da obra da escritora Clarice Lispector. Em 1967 dirige e interpreta, ao lado do ator Nelson Xavier, *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, de Plínio Marcos. No ano seguinte, dirige a atriz Tônia Carrero em *Navalha na Carne*, também de Plínio Marcos.

Em 1971, dirigiu o show *Rosa dos Ventos*, projetando nacionalmente o nome da cantora Maria Bethânia. A carreira como autor tem início com *Pano de Boca* (1975) na qual faz um balanço dos caminhos e descaminhos do teatro brasileiro nos anos 1960 e 1970.

Ao longo de sua carreira, Fauzi recebeu diversos prêmios, entre eles o prêmio Molière, o Shell e o da Associação Paulista de Críticos de Artes (APCA). Fauzi Arap, faleceu no dia 5 de dezembro de 2013 em São Paulo.

Fauzi Arap was born in São Paulo (SP) in 1938. Director, author and actor.

Despite being a degree in civil engineering, his professional career was consolidated in the theater. It begins as an actor at the the late 1950s, at the Teatro Oficina. His first direction was the adaptation of *Perto do Coração Selvagem* (*Near Wild at Heart*) in 1965, from the work of writer Clarice Lispector. In 1967 he directs and plays alongside the actor Nelson Xavier, *Dois Perdidos numa Noite Suja* (*Two Lost in a Dirty Night*) by Plinio Marcos. The following year, he directs the actress Tonia Carrero in *Navalha na Carne* (*Razor in the Flesh*), also from Plínio Marcos.

In 1971, he directed the show *Rosa dos Ventos* (*Rose of the Winds*), nationally projecting the name of the singer Maria Bethania. A career as author begins with *Pano de Boca* (1975) in which takes stock of paths and waywardness of Brazilian theater in the 1960s and 1970s.

Throughout his career, Fauzi has received numerous awards, among them the Molière Award, the Shell and the Paulista Association of Art Critics (APCA). Fauzi Arap, died on December 5, 2013 in São Paulo.

## CONVERSA SOBRE O TEATRO: Entrevista com Fauzi Arap

Joana Ribeiro

**Entrevista realizada no dia 18 de Agosto de 2004  
na cidade de São Paulo.**

### **Fauzi, a gente poderia começar com uma apresentação sobre a sua formação como ator/diretor e a questão do corpo?**

Eu comecei a fazer teatro quando estudei engenharia na escola politécnica de São Paulo [Poli]. Naquela época, ela ficava perto de onde hoje é a Oficina Cultural Três Rios, na antiga Faculdade de Odontologia. E tive um colega de classe que era de Araraquara, a mesma cidade do Zé Celso, e através dele fiquei sabendo do Teatro Oficina, ainda amador, do qual participavam: Zé Celso, Amir Hadad, Carlos Queiroz Teles, e uma série de pessoas.

### **Em que época foi isso?**

Por volta de 1958, o ano de fundação do Oficina. Eu me formei como engenheiro na faculdade em 1961, ano da estreia do Teatro Oficina como profissional na sede [atual], na Rua Jaceguai. E comecei a fazer alguns trabalhos com Zé Celso, amadores, a gente não tinha dinheiro... Eu era meio tímido, travado, mas bom ator, uma contradição. Quem acabou, mais tarde, me iniciando, [foi] o Oficina, em 1960, [quando] resolveu fazer uma co-produção com o Teatro de Arena, que já era profissional, com direção de Augusto Boal, texto do Benedito Ruy Barbosa, que se tornou um grande autor de novelas. O primeiro texto escrito por eles, chamado *Fogo Frio*<sup>1</sup>, tinha como elenco o Oficina, de forma amadora. Era uma produção híbrida, semiprofissional. O grupo recebia *royalties* pela montagem, e os atores a oportunidade de trabalhar. Eu ainda não tinha me formado em engenharia, e acabei entrando nessa peça. Porque nas primeiras experiências que tive como ator, no Oficina, eu não tinha sido muito feliz. Esse trabalho com o Boal marcou meu início como ator, e até uma afirmação minha. Ele tinha um método na linha do "Actors Studio", com improvisação, e acabei me revelando, apesar

1 Fogo Frio, de Benedito Ruy Barbosa. Direção de Augusto Boal, com Albertina Costa, Alzira Cunha, Antonio Carlos, Assunta Perez, Edmundo Mogadouro, Edzel Brito, Fauzi Arap, Francisco Mattos, Homero Capozzi, Jairo Arco e Flexa, Luiz Vergueiro, Lúcia Dutra, Maria Anita, Moracy do Val, Renato Borghi, Roberto Segrette e Ronaldo Daniel. Teatro de Arena, São Paulo, 1960.

de não fazer um grande papel, não tinha muito texto, mas é importante dizer que a encenação era no formato de arena completa. Mesmo o ator que não falava, era muito visto por pelo menos metade da plateia. Eu me afinei muito com o método do Boal ensaiar e trabalhar. Com o Boal aprendi, pela primeira vez, alguns rudimentos da expressão corporal em cena. Ele me ensinou pequenas receitas, que ele tinha aprendido nesse estágio nos Estados Unidos. O Boal é químico de formação. Ele foi lá com uma bolsa de química, mas estudou teatro, tínhamos uma cumplicidade pelo canal científico. Ele dava toques, por exemplo, que o assimétrico é teatral. Ele indicava que a prontidão do ator para participar da cena refletia no corpo. E dava pequenas orientações nesse sentido da simetria, que eu levava, às vezes, até o pé da letra, usando de forma assimétrica o figurino, vestindo uma manga de um paletó e a outra não, uma série de coisas que aprendi com ele, porque elas seriam expressivas da ação interior do personagem. **Ou seja, o comportamento físico enquanto reflexo da ação dramática interna.** E isso, em geral, se revelava por uma assimetria porque ele estaria prestes a deixar um lugar por outro, ou ouvindo sentado, mas na beira da cadeira, pronto para levantar. Com ele, aprendi a me colocar em cena, e isso não dava tempo para a timidez. Havia, por outro lado algo não tão diretamente ligada ao corpo, mas como ele fazia improvisação de texto, aproveitava muito daquilo para marcar a peça a partir dessas coordenadas estabelecidas, na geografia do espaço. Ele dizia, por exemplo, que a diagonal é conflitante, então, o protagonista e o antagonista da peça ocupavam, preferencialmente, certas posições. Meu personagem fazia o espelho do personagem da mãe da peça, mediadora entre os dois polos do conflito, e ficávamos, tanto eu quanto ela, em outros ângulos da cena, numa outra diagonal, mediando a diagonal principal. Através dele, tive os primeiros rudimentos de me colocar em cena, não só enquanto expressão corporal, mas no sentido de escolher o local, sempre, de dentro para fora, do conteúdo da cena. Foi o primeiro contato que tive com o Boal. Naquele tempo, por economia, não havia muita preparação corporal. Em São Paulo havia apenas meia dúzia de teatros, o TBC [Teatro Brasileiro de Comédia], o Arena, o Maria Della Costa, alguns teatros da prefeitura, pouquíssimos grupos, ir ao teatro era uma experiência misteriosa, estranha, porque as pessoas não costumavam ir, o teatro era muito rudimentar.

## **Já havia a Escola de Arte Dramática?**

Havia a Escola de Arte Dramática, que dava certo apoio, mas a quantidade de público

era minúscula. O Arena formou o público dele, o TBC tinha o publicozinho dele, bem pequeno, que não dava para uma temporada muito maior do que um mês ou dois. Mas, justamente na época que comecei, tive a sorte de pegar um período de crescimento avassalador. Começou o Oficina, cheguei a participar dos centros, houve também o Movimento Popular de Cultura, o CPC/Centro Popular de Cultura, a UNE, alguns grupos do Rio vinham e se apresentavam aqui. Teatro do Estudante, que eu fazia dentro da Poli, cheguei a dirigir uma peça na filosofia, escrever peças de forma coletiva. Tudo isso escapa um pouco ao corpo, mas comecei numa época feliz, porque no espaço de poucos anos da década de 1960 houve um desenvolvimento muito grande do teatro, numa forma de pesquisa, ou seja, começamos estudando Stanislavski profundamente, passamos para Brecht, Grotowski. Quando chegou a década 1970, em poucos anos houve no Rio um movimento chamado “Teatro de Invenção”<sup>2</sup>. Havia uma cobrança até implícita, recíproca entre os grupos, entre os diretores, para que se fizesse uma pequena revolução estética a cada montagem. Era um reflexo talvez, da repressão política que embutiu as pessoas, e fez com que elas comesçassem a querer, mergulhando para dentro, ir além... e também na pesquisa de forma. O Amir Haddad montou vários espetáculos no Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro...

### **Era o grupo “Comunidade”<sup>3</sup>?**

Isso mesmo, tinha o Paulo Afonso Grisolli<sup>4</sup>, vários diretores importantes da época experimentavam, não tem a ver com o corpo, mas tem a ver com o espaço, colocar o público de forma original, uma fila aqui, outra lá, uma arquibancada lá. Sempre tentando subverter a relação inercial palco e plateia. Mas, com relação ao corpo, praticamente a minha iniciação foi ligada ao Boal, que me serviu para o resto da vida, e anos mais tarde, numa das últimas conversas que tive com Klauss Vianna, quando ele participou do meu projeto no Arena, na década de 1980, um dia ele estava orientando um ator e eu comentei qualquer coisa, mas ele falou: “Você, quando entra em cena, você se coloca”. E percebi que isso estava naquela origem do Boal, era uma postura de quem participa, não fica extrovertendo demais essa participação, implica nos pés não estarem estáticos, um ao lado do outro, mas um ligeiramente na frente do outro, indicando um

2 Teatro de Invenção – Movimento teatral carioca encabeçado por Paulo Afonso Grisolli, João Rui Medeiros e Amir Haddad, que tem seu expoente em 1968, com o grupo A Comunidade, no Museu de Arte Moderna.

3 Grupo A Comunidade (1968/1970) – Entre seus fundadores figuram Paulo Afonso Grisolli, Amir Haddad, Tite de Lemos e Marcos Flaksman.

4 Paulo Afonso Grisolli (1934-2004) – Produtor, Diretor e Autor. Fundou e dirigiu, entre outros, o grupo Mambembe (1963-1964); o Teatro de Repertório (1965) e o grupo a Comunidade (1968-1969). Foi diretor do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Rio de Janeiro (1975-1979).

possível movimento para fazer alguma coisa, ligada à ação da peça, e assim por diante. Foi uma pergunta que eu fiz a ele, de natureza mais teórica, tentando compreender, e ele falou: “Fauzi, você faz por intuição, você pisa em cena, você se coloca”. Então, percebi que, recapitulando, talvez pela minha timidez, e por uma dificuldade física, que travou a minha possibilidade de fazer esporte [...] e esse caminho do Boal serviu para uma desinibição, não era a força física, era o jeito. Talvez se tivesse encontrado na adolescência, um tipo de professor na linha do Klauss, porque a ginástica que se fazia no ginásio era sempre aquela sueca, violenta, saía de maca.



Encenação “Pequenos Burgueses” Fonte: <http://184.107.78.53/noticia/diretor-e-dramaturgo-fauzi-arap-deixa-o-teatro-brasileiro>

## **E antes do contato com o Boal, no Oficina, com o quê você falou que ficava incomodado?**

Ficava incomodado, por exemplo: participei da primeira direção do Zé Celso, como grupo amador, com vinte e dois anos fazia um velho escritor, de cabelinho grisalho. E o Zé Celso dirigia um pouco de fora para dentro, digamos, mexe a mão, deixa de mexer a mão. E, nesse sentido, essa direção de fora para dentro me deixava muito incomodado, dentro dessa linha de trabalho eu não era bom ator, travava. Tive até experiências

curiosas, porque o Amir Haddad era o diretor oficial dessas montagens do grupo Oficina nessa época, e o Zé Celso foi autor das primeiras peças que o Oficina montou. O Zé Celso começou a engatinhar na direção, numa peça<sup>5</sup> em que trabalhei ao lado de um colega de classe e mais duas atrizes, [uma era] a Albertina Costa, que foi a primeira mulher do Boal. Mas a direção do Zé Celso era um pouco na base da intuição e na base da cópia da forma. Nesse canal eu travava, mas no canal do Boal que era estudando o conteúdo do espetáculo, do personagem, apoiando a construção do próprio espetáculo na improvisação, eu me revelei um bom ator. O próprio Zé Celso me redescobriu, porque ele não chegava a gostar de mim antes.

## **E como foi o primeiro contato com o Klaus Vianna?**

O meu primeiro encontro com o Klaus foi através da Angel Vianna. Em 1965 fui para o Rio de Janeiro com *Pequenos Burgueses*<sup>6</sup>, do grupo Oficina. A peça fez um enorme sucesso, e o meu personagem o bêbado dos *Pequenos Burgueses*, também. E havia no Rio de Janeiro o Estúdio Raquel Levi, onde a Angel e madame Morineau lecionavam. E os alunos do Estúdio Raquel Levi fizeram um abaixo-assinado para que eu substituísse a madame Morineau, que precisava se afastar. Eu acabei ficando lá por um ano, e me tornei amigo da Angel, fui visitá-la algumas vezes e conheci o Klaus. E vim a reencontrá-lo, isso foi em 1965, dois anos depois, quando fui dirigir *Navalha na Carne*<sup>7</sup>. Porque até então era apenas ator, e tinha me tornado professor por uma temporada. E no ano da *Navalha na Carne*<sup>8</sup> montei *Dois Perdidos numa Noite Suja*<sup>9</sup>, ao lado do Néelson Xavier, numa codireção, coprodução, “cotudo”, era uma peça com dois atores. A pedido do próprio Plínio Marcos, o que até conto no livro<sup>10</sup>, nesse mesmo ano surgiu a oportunidade de dirigir a *Navalha*. A Tônia me convidou para dirigir, o Néelson Xavier para participar como ator, e Emiliano Queiroz era o terceiro ator. Eram os três e eu, e ela sugeriu, que gostaria de fazer um trabalho corporal todos os dias

5 Geni no Pomar, de Charles Thomas. Direção José Celso Martinez Corrêa. Com Albertina Costa, Antonio Dinardo e Fauzi Arap. São Paulo, 1958.

6 Pequenos Burgueses, de Máximo Gorki. Direção José Celso Martinez Corrêa. Com Ary Coslov, Abrahão Farc, Beatriz Segall, Betty Faria, Cecil Thiré, Cecília Rabelo, Célia Helena, Cláudio Marzo, Esther Góes, Ety Fraser, Eugênio Kusnet, Fauzi Arap, Ítala Nandi, Nilda Maria, Othon Bastos, Raul Cortez, Renato Borghi, entre outros. São Paulo, 1963.

7 Navalha na Carne - de Plínio Marcos. Peça naturalista em um ato sobre a degradação de três personagens: a prostituta Neusa Sueli, o cafetão Vado e o faxineiro/ homossexual Veludo. Um triângulo autodestrutivo, que vive enfrentamentos físicos, morais e psicológicos, em ritmo acelerado.

8 Navalha na Carne, direção de Fauzi Arap. Com Tônia Carrero, Néelson Xavier e Emiliano Queiroz. Teatro Maison de France, Rio de Janeiro, 1967.

9 Dois Perdidos numa Noite Suja, de Plínio Marcos. Direção de Fauzi Arap. Com Fauzi Arap e Néelson Xavier. Rio de Janeiro, 1967.

10 ARAP, Fauzi. Mares nostrum: sonhos, viagens e outros caminhos. São Paulo: SENAC, 1998.

antes do ensaio. Não lembro direito como surgiu o nome do Klauss Vianna, talvez através do Carlos Kroeber<sup>11</sup>, que era mineiro, ou a Tônia já o conhecia. E o resultado realmente foi estupendo. Na época não me dei conta porque esse ensaio foi muito feliz, com cenário, trabalho corporal, interpretação, tudo acasalando de forma completa. A peça é curta, o que nos assustava porque o público costumava ver espetáculos de duas horas e meia ou três horas, e o espetáculo dava uns cinquenta minutos. Mas o público recebeu muitíssimo bem, e o fato dela ser curta possibilitou um grande trabalho artesanal. A Tônia perto da estreia, falou: “Nunca mais você vai conseguir dirigir uma peça na sua vida com tantos detalhes”. E na peça eu rascunhava ao lado dos atores, às vezes incentivado pela coragem física deles, e apoiado na técnica do Klauss, para sugerir uma violência física, raras vezes vista no palco<sup>12</sup>. Porque, por exemplo, o Xavier sacudia o Emiliano Queiroz pelos cabelos. Isso você não pode obrigar um ator que não quer, o Emiliano Queiroz tinha, deve ter até hoje, cabelos muito fortes. Eu falava assim: “Emiliano, não te machuca?”. Ele: “Não, eu seguro a mão do Xavier”. O Klauss trabalhava com eles, e, olhando de fora, era de uma violência que parecia que ia matar o outro. Havia uma cena, cuja sequência de fotos saiu na primeira página do jornal *Última Hora*, do Samuel Wainer. Era uma sequência de agressão do Néelson Xavier sobre a Tônia, dando pontapés nela, que parecia briga de rua. E, o jornal ousou publicar na primeira página.

## Como se registrasse o próprio movimento?

A sequência registrava o movimento. A parceria com o Klauss completava, num *insight* que tive na época, uma dinâmica sonora da dor com o movimento físico. Por exemplo, se o Xavier torcia o braço da Tônia, havia uma dinâmica vocal, ela fazia: “ai, ai, ai, ai!”<sup>13</sup>. Ninguém estava vendo o braço, mas a voz ajudava a enxergar o braço sendo torcido cada vez mais. O que nos facilitou, foi um enorme tempo que tivemos de ensaio, comparativamente ao tamanho da peça. Teve dois ou três meses de ensaio para uma peça de cinquenta minutos. A gente pôde fazer um trabalho realmente primoroso. E a sorte colaborou para que as pessoas envolvidas se dessem tão bem. Finalmente a Tônia, que sempre fazia peças muito glamourosas, estava estupenda no papel e

11 Carlos Kroeber/Carlão (1934-1999) – Um dos fundadores do Teatro Experimental (TE), em Belo Horizonte/MG, onde encenou textos de vanguarda, como: *A Voz Humana*, de Jean Cocteau (1956), *A Cantora Careca*, de Eugène Ionesco (1959) e *Fim de Jogo*, de Samuel Beckett (1959). Foi incorporado à Companhia Tônia-Celi-Autran, em 1960. Assinou a direção de produção de *Navalha na Carne*, em 1967, no Rio de Janeiro.

12 Segundo Fauzi Arap: “Isso [foi] comentado pelas pessoas que viram [a peça]”.

13 Fauzi aumenta o tom da voz a cada “ai”.

ganhou o Prêmio Molière com a peça. Mas o ensaio pré-geral foi assistido pela Bárbara Heliadora e pela Djenane Machado, que eram amigas da Tônia. A Tônia reclamava comigo no camarim, é uma curiosidade, que não tem a ver diretamente com o corpo, mas tem a ver com o figurino: “Fauzi, já estou horrorosa, o que você quer?”. Ela entrou em cena, todo mundo falou: “Marylin [Monroe]!”. Ela estava deslumbrante! Por causa das amigas dela elogiarem o espetáculo, confirmarem a excelência do trabalho dela, ela, no dia seguinte, decidiu se enfeiar, botou um enchimento no peito, o que prendeu a roupa, prendeu o cabelo de uma forma não glamourosa... Porque é difícil enfeiar a Tônia! Ela conseguiu uma imagem totalmente diferente. É próxima da coisa corporal, a relação com os figurinos. O que aprendi com o Boal é que, muitas vezes, não havia nenhum preparador corporal para o ensaio. Mas o Boal dizia assim: “Em geral o figurino indica a postura do ator”. Se você se habitua... adorei essa abordagem do Boal ainda como superação da timidez, porque se você não tem escola, não aprendeu a andar com esse figurino, um figurino clássico, por exemplo. Mas se falo assim: “Não, tenho que descobrir a forma humana de usar esse figurino”. A abordagem do Boal naquele tempo, que hoje o Boal é muito conhecido pelo Teatro do Oprimido, mas na época ele chegou de volta de uma viagem ao exterior, trazendo um tipo de conhecimento de trabalho realista, de dramaturgia, centrado no ator. **Então, no meu encontro com o Klauss houve um reencontro com essas coisas, porque as soluções do Klauss, em geral, eram tão simples quanto as do Boal, nesse sentido de descobrir o óbvio, de descobrir a coisa mais simples.** Dois anos depois de 1967, apareceu um autor mineiro, o Zé Vicente de Paula, conhecido por José Vicente, autor de *Santidade*, *O Assalto*, e *Hoje é dia de rock*. Ele me mostrou uma peça chamada *Santidade*. Como tinha me tornado diretor muito recentemente, e o ator ainda falava forte, o texto era tão belo que fiquei muito tentado a fazer. E o Carlos Kroeber possivelmente dirigiria a peça. Na época existia no Rio um *crooner* da noite lendário, chamado Murilinho de Almeida, que o Carlos Kroeber inventou de lançar como ator na peça, para fazer uma bicha, dona de uma boutique chique. Enfim, ele pretendia lançar esse rapaz e o Antonio Bivar participaria como ator, eu faria como ator, Carlos Kroeber dirigiria e o Klauss faria a preparação corporal. E cheguei a ter aulas, como ator, com o Klauss por poucos dias porque a peça foi censuradíssima pelo Costa e Silva. Ela foi exibida como o tipo de peça que nunca seria liberada. Isso num daqueles horários de presidente, que todas as televisões exibem, acho que foi a primeira vez que um Presidente da República apareceu com um texto de teatro na mão. Era impossível. Tanto é que outras peças,

que não foram tão explicitamente citadas, e estavam censuradas, acabaram liberadas como *Cordélia Brasil* [de Antônio Bivar], com muitas negociações. Mas a nossa ficou queimadíssima, e nesses ensaios, onde eu seria dirigido pelo Carlos Kroeber, o Klauss faria a preparação corporal. A Tônia até tinha se proposto a produzir a peça. Com o sucesso da *Navalha* a Tônia ficou muito próxima de todos nós, e ficou encantada com o José Vicente, e começamos esse ensaio, que logo abortou. Mas, você perguntou, antes de ligar o gravador, se eu já tinha tido aula com o Klauss diretamente, como ator, mas eu tive por duas semanas.



Tônia Carrero, Nelson Xavier e Emiliano Queiroz em 'Navalha na Carne'. Foto: Carlos Moscovicks. Em: <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/arquivos/2010/05/depoimentos-tonia-carrero-galeria-foto02.jpg>

## Você se lembra de algo?

Não lembro, eu não era bom não! Mas ele era muito delicado e foi muito o começo, e não deu tempo porque logo a peça foi censurada. Mas isso tem um pouco a ver com a trajetória do Klauss, mesmo à distância que eu acompanhei, porque no *Hoje é Dia de Rock*<sup>14</sup> em que o Klauss chegou a trabalhar como ator, e onde ele fez toda a preparação corporal, ele veio a reencontrar o Zé Vicente. E eu apresentei o Zé Vicente ao Klauss, e apresentei também ao Teatro de Ipanema, e depois eles se encontraram e fizeram *Hoje*

14 Hoje é dia de rock, de José Vicente. Direção de Rubens Corrêa. Com Rubens Corrêa, Isabel Ribeiro, Ivan de Albuquerque, Nildo Parente, Klauss Vianna, entre outros. Rio de Janeiro, Teatro Ipanema, 1971.

é *Dia de Rock*. E de alguma forma, por tabela, estou presente nessa história.

## **E foram dois a três meses de ensaio, voltando na cronologia.**

É, tenho a impressão. Eu lembro que houve até, no meio do ensaio, um tipo de férias. Como adiou muito, a Tônia tinha uma viagem, e deu uma paradinha no meio, foi ensaio confortável, não foi àquela correria. A Tônia é uma excelente produtora. Na época não sabia valorizar o quanto. Mas ela pegava o melhor produtor executivo, que não era uma figura tão conhecida, o teatro era semi-amador. Em geral, todo mundo fazia tudo, ia metendo as caras. E ela tinha uma estrutura mais profissional, ela sabia planejar uma produção, para que desse certo, e realmente, aliada ao fato da peça não ser comprida, paralelamente ao fato de o teatro não estar disponível, tudo colaborou para que fosse um ensaio muito confortável.

## **Eram ensaios diários, para Navalha?**

Eram ensaios diários, acho que com um ou dois dias de folga. Começávamos, o Klauss pegava antes, e tinha o trabalho com ele, em que não me metia, às vezes assistia, às vezes não. Chegava depois e pegávamos juntos.

## **Ele pegava quanto tempo antes?**

Tipo assim: pegava a cena que eu tinha marcado do Emiliano sacudido pelos cabelos, aí o Klauss trabalhava. A marcação da peça que eu fiz era bem interessante, do ponto de vista de exploração do espaço. A cenógrafa, a Sarah Feres, até me perguntou: "Fauzi, vou botar a cama no meio da cena, você acha que tem problema?". Eu falei: "Não". Mas falei no chute, não era experiente. Não houve problema, mas o trabalho corporal, posso citar dois detalhes, um envolvendo a cama, que é o seguinte: uma hora o Néelson Xavier perseguia o Emiliano, e sem que isso resultasse uma caricatura, o Emiliano se escondia embaixo da cama, depois o Néelson Xavier puxava ele de debaixo, ele se segurava no pé da cama, e eu mudava a cama de lugar durante o espetáculo, para que a cama, plasticamente, expressasse a transformação, aquela virada do avesso que estava acontecendo naquele pequeno quarto. Isso envolvia indiretamente a participação do Klauss. Assim como envolvia indiretamente a participação do Klauss, uma marcação que fiz, me valendo também da duração pequena do espetáculo, pois podia explorar e espichar as cenas. Numa cena em que o Néelson Xavier oferece maconha para o

Veludo, por exemplo, eu fazia uma cena quase silenciosa, onde a dança física deles... Eu marquei o grosso dessa cena e o Klauss deu o acabamento. E havia entre nós uma harmonia, era impressionante como a coisa fluía bem. Marquei do Xavier pegar o cigarro e abaixar até a altura do sexo, para que o Emiliano se abaixasse. Isso que era sem texto, virava quase que um trabalho de expressão corporal, um balé sem música. E depois, eles ficavam dando risada, brincando, o Emiliano tentando pegar o cigarro na mão do Xavier, de joelhos, seguindo o Xavier, a Tônia sentada sobre a cama, olhando e assistindo. Era uma coisa muito cinematográfica. Eu sei dizer que talvez o grosso da cena eu tenha criado, e o acabamento estupendo que a cena teve foi feito pelo Klauss. Então, havia um acasalamento entre a exploração espacial da peça, e corporal dos atores nos traços grossos de minha parte, e o Klauss completando lindamente, nesse sentido da expressão do conteúdo da peça.

## **Trabalhando na movimentação e na gestualidade, além da própria exploração do espaço?**

Estas cenas onde eu dava essas linhas grossas, depois eram às vezes ensaiadas com o Klauss, com a minha presença, ou não. E como o exemplo que eu dei dos cabelos, em que ele falava assim: “Não, Emiliano, você segura aqui no pulso do Xavier, aí você controla o quanto ele vai puxar o seu cabelo”. Era uma cena muito violenta, uma coisa horrível, no ensaio eu queria tirar a marca. Ela só foi possível porque o Emiliano, que era o grande sacrificado, falava: “Não, não está doendo, pode fazer!”. E realmente resultou muito bem.

## **É porque lendo o texto, as rubricas, elas indicam a violência, mas elas não indicam como fazer os gestos...**

A marcação do espetáculo, insisto que foi por causa do tempo que tivemos, e como a gente queria espichar a peça também, o Xavier estava na cama, ele levantava, espreguiçava, que ele está lá e ela ainda não chegou, ele passeava pela cena. A gente inventou de colocar um bilboquê em cena, acho que o cenário sugeria uma coisa antiga, e seria um objeto que se referia aquele passado... De repente pedi um, botamos em cena, Xavier brincava com isso, ele passeava pela cena...

## **Tinha a música no início?**

Tinha uma música da Clementina de Jesus no começo, e no fim, à capela, em que ela cantava: “tava durumindo, cangoma me chamou...”, conhece? “Disse: se levanta povo, cativoiro já acabou”. E ela casava muito bem com o cenário, e havia na montagem original, não sei se depois foi tirado, a minha voz gravada com o texto de uma psicóloga, [Carmem da] Silva<sup>15</sup>. Falava da escravidão racial da mulher. A palavra escravidão puxava a Clementina, o espaço, que parecia um espaço da época da escravidão. E fiz uma proposta aos atores: “Olha, não vou pegar o lado folclórico da *Navalha*, quero o cafetão que tem do Xavier, a bicha do Emiliano, e a prostituta que tem na Tônia, vamos fazer três arquétipos: a mulher, o homem, o homossexual e esse duelo entre quatro paredes”. E driblamos uma coisa folclórica que a peça poderia ter, deu muito certo.

### **Você comentou que vocês iam ao mangue, na região da Lapa?**

Não, não era na Lapa... O mangue, que me lembro era naquela avenida em frente à Central do Brasil, a Presidente Vargas. Bem atrás tem uma região que é o mangue. A Lapa era um bairro boêmio, mais de sambistas, e o mangue era a zona de baixo meretrício, como já existiu em São Paulo, e em todas as cidades do interior. Mas em São Paulo e no Rio, que eram cidades grandes, lugares onde a atmosfera era tão pesada, era impressionante, ruim. E o Emiliano Queiroz tinha um grande amigo, que era ator, mas era policial também, e tinha algumas relações nessa área. E ele nos levou até lá e a Sarah Feres, a cenógrafa, foi com a gente...



Fauzi Arap e Tônia Carrero (1998). Foto de Gabriel de Paiva/Agência o Globo

15 Carmem da Silva – (1919-1985). Cf. Texto no programa da peça *Navalha na Carne*. Revista do Teatro Maison de France, Editora Jockey Diário Ltda, 1967, p. 18.

## **O Klauss foi também?**

O Klauss não foi, nem a Tônia, acho que foi a Sarah, o Emiliano, e o Néelson Xavier. Era uma pesquisa mais cenográfica. E a Sarah descobriu uma casa, onde alguns tabiques dividiam meia janela para cada quartinho de receber freguês. E ela colocou no cenário, essa meia janela. Então, nosso cenário tinha uma porta, sugeria uma casona, mas tinha um tabiquezinho que indicava que aquela pessoa dispunha de meia janela, não de janela inteira, para existir, para respirar.

## **Fauzi, você se lembra de algum termo técnico que o Klauss usava nessa época, referente ao corpo, como “apoios”, “oposição”, “resistência”?**

Na época não me envolvia com o trabalho mais técnico dele com atores. Muitos anos depois ele me convidou para um trabalho<sup>16</sup> aqui em São Paulo, no Centro Cultural, onde acompanhei mais de perto, todas as aulas do começo até o fim. Era um grupo de pessoas muito heterogêneo, e muitos deles não eram aspirantes ao profissionalismo. E o Klauss me convidou para fazer um espetáculo. Eu desconfio, depois que o tempo passou, eu estava um pouco afastado das coisas, e talvez ele tivesse atribuído a mim alguma depressão e tenha querido me colocar na roda. Mas, estranhamente, esses termos lembro sempre ditos por outras pessoas, nunca pelo Klauss, não sei te explicar por quê. Para mim, sempre a coisa dele parecia que era sem palavras, não tinha o termo técnico. Fiz esse trabalho no Centro Cultural São Paulo início da década de 1980, e alguns anos mais tarde, em 1986 fiz um projeto de reocupação do Arena, em que ele foi um dos pilares. Mas ele trabalhava e tinha uma assistente, que trabalhava mais do que ele, ele ia às vezes só.

## **Você lembra o nome dela?**

Eu lembro que tinha duas que revezavam. Elas eram muito gentis, e trabalhavam na linha do Klauss. Ele, por não ter muito tempo, não ia sempre, mas essa forma de convivência entre eu e ele, seja na *Navalha*, ou seja depois dele não ir sempre, ou eu não ir sempre, havia entre nós uma facilidade de diálogo sem palavras, apoiado na essência. Ele entendia o que eu queria, de primeira, sem nenhum termo técnico ele já tentava fazer, resolver. Lembro-me de um trabalho de um dos atores, um ótimo ator, mas ele tinha uma mania estranha de parar com os dois joelhos colados. Uma posição

16 A “Oficina de Corpo”, Centro Cultural São Paulo, tema “O que seria um Musical Brasileiro”, 1984.

horrorosa, quase para toda peça, é uma coisa um pouco assim<sup>17</sup>. Eu lembro que foi feito com ele um trabalho específico de limpar esse vício, e acho que melhorou. “Apoio” eu já ouvi, mas não lembro tão cristalinamente de ter ouvido do Klaus expressões mais técnicas.

## **Tem outra montagem, Risco e Paixão<sup>18</sup>, em 1988, em que ele trabalhou, não?**

Ele trabalhou porque fazia um trabalho com todas as peças, com todos os atores. Aliás, [foi] a Noemi Marinho, que protagonizou essa peça, grande atriz. Ela se lançou como autora nesse projeto e escreveu *Fulaninha e Dona Coisa*<sup>19</sup>, que depois foi montada no Rio de Janeiro pela Louise Cardoso e a Aracy Balabanian, com direção do Nanini [em 1990]. A Noemi virou uma fanática do Klaus. Na primeira peça que montamos, *Às Margens da Ipiranga*<sup>20</sup>, o Klaus estava presente, ele estava presente em todas as peças. Esse projeto ficou dois anos no Arena, de julho de 1986 a julho de 1988, se não me engano.

## **Era um projeto de reocupação do Arena?**

Era um projeto de ocupação do Arena<sup>21</sup>, nos moldes que é feito até hoje, onde eles dão para um grupo. Porque o Arena estava muito caído, ninguém ia mais, e a direção da FUNARTE me convidou para implantar um projeto para levantar o local. O Belchior fez show, a Sueli Costa. Levamos música popular, e nos inspiramos nos moldes do velho teatro de Arena. Havia um seminário de dramaturgia, coordenado pelo Chico de Assis. Os três “papas” do projeto, por assim dizer, eram o Klaus, o Chico e eu, tínhamos um pró-labore, que não era muito dinheiro. Porque éramos os mais veteranos, que ministravam os cursos do corpo, ou de dramaturgia, ou de interpretação no meu caso. E montamos duas peças minhas, *Às Margens da Ipiranga* e *Risco e Paixão*, e *Fulaninha e Dona Coisa*. O *Risco e Paixão* foi dirigida pelo Francisco Medeiros.

17 Fauzi se levanta flexionando as pernas e aproximando os joelhos.

18 *Risco e Paixão*, de Fauzi Arap. Direção de Francisco Medeiros e Fauzi Arap. Com Noemi Marinho, Claudia Mello e Eric Nowinski, entre outros. Teatro de Arena (Projeto de recuperação do Arena), São Paulo, 1988.

19 *Fulaninha e Dona Coisa*, de Noemi Marinho. Direção de Eric Nowinski. Com Claudia Mello, Martha Mellinger e Antonio Andrade. Teatro de Arena (Projeto de recuperação do Arena), São Paulo, 1988.

20 *Às Margens da Ipiranga*, de Fauzi Arap. Direção de Fauzi Arap. Com Claudia Mello, Tim Urbinatti e Martha Mellinger, entre outros. Teatro de Arena (Projeto de recuperação do Arena), São Paulo, 1988.

21 “T.A.R.Ô, Rosa dos Ventos” (1987-1989) - Projeto de ocupação do Teatro de Arena Eugênio Kusnet, coordenado por Fauzi Arap. Grupo polivalente com integrantes que exerciam, em alternância, as funções de dramaturgia, direção e interpretação, entre outras funções técnicas. O projeto contou com shows de música popular, seminário de dramaturgia, leituras, cursos de interpretação e técnicas corporais.

## **E Às Margens da Ipiranga, quem dirigiu?**

Eu mesmo dirigi *Às Margens da Ipiranga*. E *Fulaninha e Dona Coisa* quem dirigiu foi o Eric Nowinski, com supervisão minha e do Klauss. Até porque a peça virou um grande sucesso, mas a gente não antecipava porque era um exercício de dramaturgia da Noemi e a gente resolveu montá-lo. Todos os atores foram desafiados a escrever, para serem montados ou não. Eram encenados, mesmo que fosse com o papel na mão, mas com marcação, com trilha sonora, havia uma mini-encenação de cada texto produzido no laboratório do Chico. E os que davam melhor resultado acabavam plenamente encenados, como *Fulaninha e Dona Coisa*.

## **E o Klauss participava desses processos, com assistentes?**

O Klauss participava, me lembro dele me ajudando no *Às Margens da Ipiranga*, falando: “Cláudia Mello, faz isso! Faz aquilo!”. As pessoas eram apaixonadas pelo Klauss, a Noemi logo virou primeira da classe. E o que eu ia comentar é que ela também não estava no elenco de *Às Margens da Ipiranga*, que foi a primeira peça montada. Ela ficava mais dedicada ao Klauss... Mesmo na aula mais ortodoxa do Klauss ela era muito presente. E o Klauss comparecia de forma descontinuada nas aulas, ou seja, ele ia um dia, outro dia ia a assistente, mas, numa primeira fase, ele ia sempre, porque havia aquela idolatria dos atores por ele. Acho que depois outros compromissos o obrigaram a repartir com duas assistentes, que eu tinha conhecido no meu estágio com ele no Centro Cultural São Paulo Vergueiro.

## **E, esses foram os últimos contatos com ele?**

Teve esse trabalho no Arena. Depois teve o livro do Klauss<sup>22</sup>... Eu acho que mais nada, acho que fiquei mais por São Paulo e ele também. Qual foi o ano em que o Klauss faleceu?

## **[Ele faleceu em] 1992, e veio para São Paulo no início da década de 1980.**

O Klauss teve uns ameaços de enfarte, e lembro de visitá-lo no hospital. Me lembro de uns últimos diálogos com ele, no final da década de 1980, no quarto do hospital, mas ele inteiro, atribuindo a ameaça de enfarte mais à uma coisa periférica, de uma certa desilusão com algumas coisas.

22 VIANNA, Klauss e CARVALHO, Marco Antônio de. A dança. São Paulo: Siciliano, 1990. 1ª ed.

## E você trabalhou com outros preparadores depois, Fauzi?

Confesso que fora o Klauss... No Rio trabalhei com Angel [Vianna] e com você<sup>23</sup>, mas, em geral, isso fica a critério da peça e dos atores. Quando os atores querem... Porque hoje em dia, existe uma falta de dinheiro e de tempo de fazer algo como na época da *Navalha*. No caso do Arena, como era um projeto mais ambicioso, mais amplo, eu chamei. Mas, depois disso... Por exemplo, montei com Walmor Chagas uma peça no teatro Ziembinski, na Tijuca. E uma das atrizes era também bailarina, fazia uma preparação deles, trabalhei com ela. Trabalhei com a Myriam Muniz aqui em São Paulo, numa peça<sup>24</sup> de dois atores, mas não tinha preparação corporal. Foi uma peça importante, uma ponte, porque ela acabou fazendo *Porca Miséria*<sup>25</sup>, um grande sucesso, do Marcos Caruso e da Jandira Martini, [para a qual] ela foi convidada quando estava fazendo essa peça. Isso foi no início da década de 1990, lembro do trabalho com o Walmor e do trabalho com a Myriam.

## E os shows em que você trabalhou?

Nos shows<sup>26</sup>, com a Bethânia cheguei a cogitar algumas vezes de chamar o Klauss, para trabalhar com a gente, mas ela sempre se mostrou mais ou menos rebelde. Rebelde, no seguinte sentido, hoje em dia a gente ensaia os shows numa sala pequena, cheia de músicos, ela sentada, cantando baixo, só lidando com os arranjos, estudando o roteiro. Não existe ensaio, nem corrido, existe um corridinho, um roteiro para ver o arranjo musical. Os shows se tornaram muito musical, e ela tem uma expressão corporal inata, muito boa. Adoraria pegar isso e explorar teatralmente, mas a estrutura econômica que cerca o show musical, apesar de aparentemente milionária, demanda muitos custos porque os músicos cobram por hora, é outro mundo. Então, nunca tive essa chance, embora, algumas vezes, na década de 1980, final da década de 1970, tenha proposto à Bethânia.

## Você trabalhou com a Angel também?

23 O Mundo é um moinho. Texto e direção de Fauzi Arap. Com Claudio Cavalcanti, Caio Blat, Maria Ribeiro, Paulo Giardini e Christiana Kalache. Rio de Janeiro, 2003. Preparação Corporal: Angel Vianna. Assistência de Preparação Corporal: Joana Ribeiro. Assistente de Direção e Coordenação Geral: Vera Fajardo.

24 A História Acabou, texto e direção de Fauzi Arap. São Paulo, 1991. Produção Tarô dos Ventos.

25 Porca Miséria, de Jandira Martini e Marcos Caruso. Direção Gianni Ratto. Com Carlos Mariano, Chico Martins, Eliana Rocha, Jandira Martini, Myriam Muniz, entre outros. São Paulo, 1993.

26 Fauzi Arap dirigiu inúmeros shows com a cantora Maria Bethânia, como: Rosa dos Ventos (1971); A Cena Muda (1974); Pássaro da Manhã (1977); Maria Bethânia (1979); Estranha Forma de Vida (1981).

Eu tenho a impressão que não trabalhei com a Angel, era mais amigo dela do que do Klauss, mas depois vim para São Paulo e a Angel ficou no Rio, e acabei trabalhando com o Klauss. Na verdade, falando sinceramente, se tivesse partido de mim a ideia de chamar, talvez chamasse a Angel. Acho que possivelmente o Carlão [Carlos Kroeber] chamou o Klauss. E acabei trabalhando com o Klauss, e a Angel fui reencontrar agora.

**E você poderia comentar a questão que você falou no seu livro, sobre a década de 1970 ser a década do corpo, [destacando o] lugar que o corpo ocupou nas montagens? No seu livro você identifica o [sucesso da peça] Hair, como um movimento do corpo em cena...**

Lembrei de um espetáculo que nem falo no livro, *O Rito do Amor Selvagem*<sup>27</sup>. Foi um espetáculo histórico, porque foi feito pelo José Agrippino de Paula, autor daquele romance *Panamérica*, relançado recentemente com um prefácio do Caetano Veloso. A Maria Esther Stokler, casada com ele, chega a aparecer no filme do Caetano e ela trabalhava com o corpo. No filme do Caetano Veloso, *Cinema Falado*, tem alguns planos onde ela aparece fazendo Tai Chi, e movimentos corporais. Ela, e o Zé Agrippino, montaram no Theatro São Pedro, na década de 1960, *O Rito do Amor Selvagem*. Que era um espetáculo muito apoiado no corpo, do qual participou o Stênio Garcia, que ainda não era famoso... Quando fui ator, ensaiei com Antunes Filho *Vereda da Salvação*<sup>28</sup>, e não cheguei a estreiar. Antunes tinha inventado essa coisa de trabalhar com o corpo, mas eu não me afinava. Tinha umas coisas que ele pedia que não consigo fazer, se dependesse delas não teria sido ator. Por exemplo, tinha que por um copo d'água na mão e descer até o chão, uma coisa meio circense, eu ficava perplexo. Tinha um tipo de exercício, que era capinar com um pedaço de pau na mão, e simular que estava plantando feijão... Tenho certeza que o Klauss faria isso por uma abordagem de estudar uma postura torta por causa do plantio, mas ele estudaria e me ensinaria a fazer aquilo tecnicamente, para sugerir, na minha postura, aquela coisa de ligação com a terra. É lá às vezes a gente fazia meia hora de capinar com um pedaço de pau na mão, sendo que na peça não havia nenhuma cena de capinar. E como era um lugar poeirento de São Paulo, barulhento, em cima do TBC, numa época em que tinha bonde ainda. Eu lembro

27 O Rito do Amor Selvagem, autoria e direção de José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler (Coreografia). Com Carlos Martins, Clarice Piovesan, Danielle Palumbo, Edson Cavalcante, Eudes Carvalho, Fernando Benini, Flávio Porto, Godot Aguiar, Jairo Salvini, José Ramalho, Miriam Goldfeder, Oiá Guereci, Sônia Goldfeder e Stênio Garcia. Theatro São Pedro, São Paulo, 1969.

28 Vereda da Salvação, de Jorge Andrade. Direção Antunes Filho. Com Raul Cortez, Cleyde Yáconis, Aracy Balabanian, Stênio Garcia, Lélia Abramo, Ruth Souza, entre outros. São Paulo, Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), 1964.

que íamos ficando verde de fazer o exercício, acho que era um jeito de deixar a gente caído, e a peça era de umas pessoas maltrapilhas e famintas. [RISOS]. Você perguntou se eu trabalhei com outras pessoas, aflorou na minha memória essas outras coisas. Falei do corpo até na década de 1960, de um trabalho importante, que foi *O Rito do Amor Selvagem*, um espetáculo onde o peso era o teatro-dança, por assim dizer. Não existia essa expressão na época, mas o peso do teatral e do texto era tão forte quanto o peso da dança e da expressão corporal. Um espetáculo histórico, as pessoas adoram. Agora, o *Hair*, eu comento, que foi ensaiado no mesmo teatro onde eu fiz *O Assalto* em São Paulo.



Nelson Xavier aperta o nariz de Fauzi Arap nos bastidores da peça "Dois Perdidos numa Noite Suja" em 1967. Fonte: Arquivo O Globo.

**Você comentou sobre um ator<sup>29</sup> no seu livro, quando você falou do corpo na época, para chegar no corpo de um ator que o Zé Celso denominava como o que seria o protótipo do ator. O que alguns ligavam com a questão da censura, e você relaciona ao movimento hippie.**

O trabalho corporal a que eu me refiro na década de 1970, me parece que era mais anárquica, vinculada às drogas e a "não palavra". Não havia, por exemplo, uma coisa quase científica, e sábia, como a do trabalho do Klauss com relação ao corpo. Faço referência a esse ator, no qual me inspirei para escrever a minha primeira peça, *O Pano de Boca* [1975], em que levanto uma hipótese, *en passant*, ele tinha a língua ligeiramente presa. E o Zé Celso começou a endeusá-lo, um pouco de mais na minha

<sup>29</sup> "Samuca, um jovem ator carioca, recém-formado pela escola da Praia do Flamengo." (ARAP, Fauzi. Mares nostrum: sonhos, viagens e outros caminhos. São Paulo: SENAC, 1998, p. 203).

opinião, e ele também se drogava, e isso se tornou uma tragédia na vida dele, ele nem continuou a carreira, deu uma pirada braba... E, fora isso, não sei se ousou dizer agora, *a posteriori*, que talvez essa questão da censura fez a coisa pender para o corpo, mas não era isso não. A questão do corpo a que me refiro é que havia uma tentativa de dissolução do limite entre o próprio ator e o seu personagem, e isso acabava invadindo uma coisa física, que implicava numa unicidade, ou seja, não tem mais divisão entre eu e ele, numa linha quase artaudiana, talvez influenciada pela vinda do *Living [Theatre]* para o Brasil, onde eles não conversavam muito, tinha toda uma coisa esotérica, mística, eles punham incenso, eles ficavam quietos, eles eram juizes do bem e do mal, eles puxavam fumo. E até essa postura deles bagunçou muito a cabeça das pessoas. Mas, não sei se estou sabendo situar fora isso, se é o caso específico desse ator, que me marcou profundamente, porque como tinha vivido anos antes, como conto no livro, uma certa marginalização dentro do Oficina. Talvez tenha me projetado um pouco nele, embora comigo tivesse sido o avesso, quer dizer, não era por conta de trabalho corporal. Mas o Zé Celso começou a valorizar muito esse trabalho corporal, que coincidiu com o primeiro espetáculo onde ele entrou em cena como ator, que foi *Gracias, Señor*, em 1970. Ele entrava, e era quase o corifeu de tudo, um *trailer* de um tipo de espetáculo que ele faz hoje, em que quase sempre ele entra como o narrador principal do espetáculo.



Peça Pano de Boca (1975)

<http://184.107.78.53/noticia/diretor-e-dramaturgo-fauzi-arap-deixa-o-teatro-brasileiro>

## **Você poderia, para encerrar, fazer uma comparação dessa década com o teatro hoje? Do ponto de vista da linguagem corporal.**

Voltando um pouco ao começo, a primeira década profissional que vivi foi uma década muito singular para o bem ou para o mal, a gente não se demorou em nada, ou seja, começamos a estudar Stanislavski, o Zé Celso montou *Pequenos Burgueses*, que era uma obra prima, no sentido de exploração do realismo. E ele já começou a montar Brecht, eu estou pegando o Zé Celso como um arquétipo daquele momento. No meu caso pessoal, pelo fato de ter saído como ator do Arena e do Oficina, o meu núcleo passou a ser os dramaturgos. Conheci o Zé Vicente, o [Antônio] Bivar, o Plínio Marcos, comecei a fazer shows de música e a partir para outro lado. A comparação que faço do tempo que comecei, da década de 1960 para hoje, é que havia uma coisa comunitária da classe teatral, no máximo havia uma meia dúzia de espetáculos em cartaz. Todo mundo assistia tudo que era do outro, era muito mais provinciano, o que possibilitou esse crescimento, e hoje tem quase que um apocalipse à nossa volta. Tem coisas de todos os tipos, boas, ruins, muitas vezes alguns elementos de pesquisa são mitificados e valorizados como coisa em si, o que me desagradava. Acho que espetáculo é espetáculo, temos que estar preparado, a *grosso modo*, para furar a casca grossa do espectador médio. Porque se apenas as pessoas mais experimentadas fizessem espetáculo de pesquisa para ir um pouco além, poderia compreender. Mas muitas pessoas jovens já elegem experimentação como caminho, como forma de adiar um estudo e um aprofundamento. Vejo hoje, mais ou menos um caos, algo muito desbaratado, e antigamente havia fatias do teatro, caracterizadas pela sua ideologia. Por exemplo, a ideologia do TBC era mais a estética, a do Arena era uma revolução política, e a do Oficina ficava a meio caminho entre uma e outra. E, algumas pessoas, como eu, num caminho mais individual, foi dando cabeçada e inventando um grupo de indivíduos. Foi desconfortável, no meu caso, ficar órfão de Oficina e de Arena, de onde saí como ator, mas possibilitou que nascesse o diretor, o diretor de show, e o autor. Possibilitou que conhecesse pessoas como a Angel, que não tinha ideologia, que não estava engajada, e o Klaus. Que não estavam engajados naquilo dentro do que o teatro estava um pouco segmentado! Tinha a política, a não política, a política mais à esquerda, mais à direita, um engajamento mais político. E as cabeçadas, pessoalmente que dei, me aproximaram de pessoas originais, criativas, de Zé Vicente à Klaus Vianna, Angel, e pude crescer de um jeito particular. E hoje em dia, não sei se é o tempo, se é a idade, acho mais difícil

radiografar e compreender a realidade, percebendo que ela tem um caráter democrático, de muita gente trabalhando. Mas percebo também que somos escravos de organismos, sejam eles governamentais, ou do tipo patronais, como SESI ou SESC, que a minha geração, teria pudor e vergonha de ser apadrinhado dessa forma para poder criar. E hoje em dia só é possível fazer um espetáculo, minimamente profissional, com um tipo de apoio econômico dessa forma, subordinando datas e inspiração a esses parâmetros econômicos. Nesse canal, não tenho visto esses trabalhos corporais do Rio de Janeiro. Tem a companhia do Enrique Diaz, com quem andei convivendo. Ele fez uma adaptação minha, na *Paixão, Segundo G.H.*<sup>30</sup>, com a Mariana Lima, que foi bastante elogiada em São Paulo, ficou um espetáculo muito interessante. Era um teatro muito físico, e isso me espantou, porque a Clarice [Lispector] é uma literatura densa, potente. Mas a gente chegou a um termo médio, foi um trabalho recente, que envolve muito o corpo, a Mariana trabalha lindamente com o corpo. Mas, fora o Quique, tem outra companhia que fez um espetáculo recentemente<sup>31</sup>, acho que tem uma filha do Chico Buarque nele.

**A Intrépida Trupe é uma companhia de [novo] circo, tem mais de quinze anos, com pessoas que saíram da Escola Nacional de Circo. A Intrépida colocou a palavra, o texto, faz pouco tempo, porque eles começaram com esquetes de circo e de dança basicamente.**

Uma coisa que sinto falta, hoje em dia, é uma hipótese de trabalho, uma linha, uma ideologia mínima, mesmo que não política, como uma hipótese de trabalho científica, que pudesse nortear uma linha contínua de ação. Uma coisa que se pode falar do trabalho do Klauss e da Angel, é que de repente a gente vê que tem uma coisa redonda, que ela nasceu, ela não é gratuita, ela não é pesquisa arbitrária, ela é uma pesquisa real, é conhecimento. E, hoje em dia, nesse panorama caótico do teatro, deixando de separar corpo ou não corpo, olho e às vezes não entendo o quê a pessoa está procurando. E me angustia, até porque quando você sabe o que alguém está procurando, minimamente, você consegue criticar de forma positiva. Mas, da forma que está, o máximo que você pode fazer é dizer se gostou, [RISOS] se não gostou, e ter um contato mais raso na relação com esse grupo, ou essa outra linha de pesquisa.

30 A *Paixão, Segundo G.H.*, de Clarice Lispector, adaptação de Fauzi Arap. Direção Enrique Diaz. Assistente de direção Fabio Cordeiro. Coreografia Daniela Visco. Com Mariana Lima. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

31 *Sonhos de Einstein*, de Alan Lightman. Direção Cláudio Baltar. Com Augusto Ferrari, Carolina Dariano, Flávia Costa, Guilherme Lazari, Juliana Medela, Leonardo Senna, Luciana Belchior, Luisa Buarque, Paulo Mazzoni, Renato Linhares e Vanda Jacques. Rio de Janeiro, Intrépida Trupe, 2003.

**Para finalizar, Fauzi, gostaria de perguntar quando você reconheceu essa função do preparador? Você voltou um pouco atrás, falou do Boal, do TBC, como você vê essa trajetória do preparador corporal?**

No caso do Boal, o próprio diretor às vezes supria o ator com alguma informação mínima, no sentido de que ele se expressasse plasticamente de forma correta, adequada ao texto. Mas, em geral, as peças do TBC eram ensaiadas num prazo de tempo muito curto, o teatro nas décadas de 1950 e 1960 estava muito incipiente. Vínhamos de um teatro tipo Procópio Ferreira, Alda Garrido, que era o "teatro do grande ator com os coadjuvantes". Talvez não tivesse mais [a figura do] ponto, mas o texto é que prevalecia, não tinha "corpo", tinha o cenário e eles iam fazendo. Com o TBC, houve um refinamento estético, mas o teatro não era uma profissão, não havia condição, por exemplo, no TBC, o [Franco] Zampari trazia diretores italianos, para ensaiar com algum requinte aqueles atores recém começando, e havia algum um tipo de preparação corporal um pouco periférica. Na EAD [Escola de Arte Dramática] imagino que talvez - não fiz EAD - mas imagino que eles tivessem aulas de postura para texto clássico, mas não era integrada. A preparação física, corporal, de uma forma mais orgânica, vinculada ao teatro, talvez tenha nascido junto com o Klauss, e com outros que tenham investido nessa direção. Mas tenho impressão que dessa forma simples, concisa, orgânica, convergente para a própria arte de representar, talvez tenha sido com o Klauss. E não ficar algo de: tem a dança, tem o trabalho corporal e tem... O próprio Oficina e o próprio Arena, pelo que me lembro, não tinham um preparador corporal nos primeiros anos. Isso atribuo à pobreza, à falta de recursos, no máximo tinha um diretor e a gente se virava, metia as caras.

**Talvez não se achasse que fosse importante. Não se sentisse falta dessa figura, porque o próprio diretor era uma figura relativamente forte, não era?**

É verdade, você está completando lindamente. O diretor até, inicialmente, não era a estrela máxima do espetáculo. Nos primeiros anos do TBC, vieram os diretores italianos, mas aflorou a Cacilda [Becker] como estrela, Maria Della Costa, Sérgio Cardoso, grandes nomes daquela época. E no Arena e no Oficina havia a valorização do teatro de grupo, a própria ideologia marxista que prevalecia, no Oficina menos, no Arena mais. O que fazia com que esse engajamento físico, dentro de uma possível revolução, fosse mais urgente, e onde a pobreza, a miséria, e a carência de recursos fossem vistas como uma qualidade

inerente, importante para pensar corretamente a realidade, uma identificação com o homem do povo, com o operário. Me lembro da Marilena Ansaldi fazendo uma viagem para a Rússia. O trabalho da Marilena Ansaldi, em São Paulo, no canal de teatro-dança, foi importante, marcou uma época. Ela fez inúmeros espetáculos adaptando livros, tipo *Escuta, Zé!*<sup>32</sup> Eu cheguei quase a trabalhar com ela uma vez num dos espetáculos, acho que o [José] Possi [Neto]<sup>33</sup> dirigiu. O Possi, por exemplo, valoriza o corpo. Agora, por outro lado, hoje, é interessante registrar, que há três semanas, fui ver a *Ópera do Malandro*<sup>34</sup>, aqui em São Paulo, uma montagem do Rio de Janeiro. E fiquei realmente encantado com a preparação vocal, física dos atores, e com o espetáculo. E me deu a impressão de um espetáculo da Broadway, não traduzido. Em São Paulo, atualmente, no Teatro Abril, eles montam aquelas cópias, aqueles carbonos da montagem. Mas o fato de ser a peça do Chico Buarque, com aquelas músicas brasileiras e, no plano técnico, aqueles atores cantando, representando e se movimentando tão bem, fiquei realmente encantado. Acho que o Klauss, além de tudo, participou da *Roda Viva*<sup>35</sup>, do Zé Celso, que foi um marco. E me lembro de uma assistente do Klauss, com quem trabalhei inúmeras vezes, acho que é de Minas, a Jura Otero<sup>36</sup>... Ela foi casada com o Paulo César Pereio, e a gente foi amigo. E ela foi minha assistente de direção numa das peças que montei, acho que era *O Assalto*<sup>37</sup>, onde ela quase fazia às vezes do Klauss. Não dando a aula, porque a gente ensaiou em vinte e oito dias, não dava tempo de nada, dava tempo de decorar o texto, marcar, escolher que cenário ia ter, era uma correria. Mas, se não me engano, é uma pessoa ligada ao corpo que conheci através do Klauss, e foi uma pessoa com quem trabalhei.

32 *Escuta, Zé!* Texto de Marilena Ansaldi, inspirada no livro *Escuta, Zé Ninguém!*, de Wilhelm Reich. Coreografia Marilena Ansaldi. Direção Celso Nunes. Com Marilena Ansaldi, Rodrigo Santiago, Bernadette Figueiredo, João Maurício, Thales Pan Chacon, Zenaide. São Paulo, Teatro de Dança Galpão (Teatro Ruth Escobar), 1977.

33 *Um Sopro de Vida*, de Clarice Lispector, concepção Marilena Ansaldi. Direção José Possi Neto. Coreografia Víctor Navarro. Com Marilena Ansaldi. São Paulo, 1979.

34 *A Ópera do Malandro*, de Chico Buarque. Direção Charles Möeller. Direção Musical Claudio Botelho. Com Alexandre Schumacher, Soraya Ravenle, Mauro Mendonça/ Nuno Leal Maia, Lucinha Lins/ Selma Reis, Claudio Tovar/ Thelmo Fernandes, Alessandra Maestrini, Sandro Christopher/ Fernando Eiras, entre outros. Fez temporada em São Paulo no Tom Brasil Nações Unidas, de 22 de julho a 22 de agosto de 2004.

35 *Roda-Viva*, de Chico Buarque de Hollanda, direção de José Celso Martinez Corrêa. Com Marieta Severo, Paulo César Peréio, Antonio Pedro, Heleno Prestes, entre outros. Coreógrafo Klauss Vianna. Teatro Princesa Isabel, Rio de Janeiro, 1968.

36 Jura Otero – Atriz/bailarina, coreógrafa e preparadora corporal. Integrou o Ballet Minas Gerais e o Ballet Klauss Vianna, em Belo Horizonte, na década de 50 e 60. No Rio de Janeiro, atuou em montagens como *A Ópera de Três Vinténs*, direção de José Renato (1967). Foi assistente do coreógrafo Klauss Vianna em *Roda-Viva* (1968) e atuou no coro. Coreografou o filme *A Moreninha* (1970), de Glauco Mirko Laurelli e atuou em *Bang Bang* (cinema marginal), de Andrea Tonacci (1971).

37 *O Assalto*, de José Vicente. Direção Fauzi Arap. Com Ivan de Albuquerque, José Wilker, Luiz Serra e Rubens Corrêa. Rio de Janeiro, Teatro Ipanema, 1969.

**De certa forma você anunciou uma pergunta [final], que é quando você pensa no Klauss hoje, ao que te remete de imediato...**

Eu acho o tipo de conhecimento do Klauss - e incluo o da Angel - é uma palavra que é a sabedoria, mestre. Porque é uma forma simples, que encerra praticamente tudo, que tem uma coisa inteira, redonda, encontrada, e que não dita regra. É simples, de repente, é um ovo de Colombo, o bê-á-bá, muito simples, e ao mesmo tempo muito complexa, muito inteira e completa.

*[Neste momento Fauzi Arap autoriza Joana Ribeiro a utilizar sua entrevista].*



Fauzi Arap fala observado por José Wilker, Glauce Rocha, Clarice Lispector e Dirce Migliaccio, no ensaio de *Perto do Coração Selvagem*, obra da escritora que foi transformada em peça em 1965. Acervo: Foto Carlos/ Cedoc/ FUNARTE