

# CHICO PELÚCIO

A entrevista com Chico Pelúcio, diretor do espetáculo *Um Trem Chamado Desejo*, encenado pelo Grupo Galpão de Belo Horizonte, Minas Gerais, foi realizada por Flávio Mainieri e Márcio Müller (bolsista PIBIC/CNPq), em setembro de 2001 no Teatro São Pedro, enquanto o grupo fazia aquecimento para o espetáculo a ser encenado à noite, durante o Porto Alegre Em Cena. A transcrição foi efetuada por Paola Oppitz (bolsista PIBIC/CNPq) e a revisão foi realizada por Flávio Mainieri, Paola Oppitz e Fernanda Pacini.

**CENA – Inicialmente, gostaríamos que tu contasses como foi a formação do grupo, como foi o encontro dessas pessoas para realizar esse trabalho e há quanto tempo existe o grupo.**

**CHICO PELÚCIO** – O grupo tem 19 anos, e completaremos 20 anos de formação no próximo ano. O grupo inicia em 1982. Dois diretores alemães do Teatro Livre de Munique passaram por Belo Horizonte, deram uma oficina e montaram uma peça de Brecht. Na oficina, passaram várias técnicas de trabalho de rua, desde perna-de-pau à intervenção sonora, utilização de instrumentos, enfim, algumas possibilidades. Paralelo à oficina, ocorreram várias intervenções teatrais em Belo Horizonte além da montagem da *A Alma Boa de Setsuan*. Vários atores de Belo Horizonte participaram da oficina. Os alemães foram embora. Alguns atores que passaram pela experiência e que já vinham pensando na possibilidade de desenvolver um projeto, uma pesquisa a médio, a longo prazo se juntaram para principalmente desenvolver a linguagem de rua. Contrariando o que Aderbal Freire Filho chama de **elenco de morte anunciada**: reúnem-se algumas pessoas, fazem um espetáculo e depois vão embora. Éramos jovens,

irreverentes, sem espaço no teatro oficial da cidade, nos poucos teatros que existiam não conseguíamos ganhar as concorrências, enfim, entrar em cartaz. Existia uma abertura política na época em que a popularização da cultura, a intervenção no espaço público instigava muito aquele bando de universitários que se juntou para desenvolver uma linguagem de rua e pensar possibilidades de um projeto a médio, a longo prazo. Ao longo desses dezenove anos, a questão da linguagem popular, do teatro de rua, de espaços não convencionais, foram uma constante no trabalho do Galpão. Não que seja só isso, mas a gente sempre volta a beber dessa água, até por necessidades artísticas, a gente já tem mergulhado em Nelson Rodrigues, por exemplo, uma tragédia rodrigueana: *Álbum de Família*. Montamos em 1988, 1989, com uma linguagem hermética, uma tragédia, palco, só palco. A gente vem revezando, desde então, palco-rua, sucessivamente, até por necessidade artística, de crescimento dos atores. É um grupo de atores e isso é uma informação interessante, nós somos atores e temos trabalhado com vários diretores convidados. Isso nos deu uma possibilidade de trocar experiência com diretores

diferentes. De certa forma isso vai acumulando um residual, digamos, inconsciente quase, na experiência e na informação de cada ator e do grupo como um todo. É um aspecto legal, mas também tem seus problemas. A falta de um diretor fixo tem alguns problemas. Com o acúmulo de experiência ou do envelhecimento nosso, a gente tem tentado abrir espaço para nós mesmos ou dirigir ou atuar na área de figurino, luz, etc. Então o Eduardo Moreira dirigiu o *Molière Imaginário*, e esse último trabalho *Um Trem Chamado Desejo* eu dirigi. Temos tentado desenvolver-nos nesse sentido. Sem dúvida o que segura, o que norteia, e cria a liga de sustentação entre nós ao longo desse tempo é o projeto artístico comum. É uma linguagem, uma possibilidade. É claro que vai somando depois a questão da estrutura, de produção, de segurança, de uma série de coisas, mas acho que o que está por trás disso é uma proposta artística comum a todos nós.

**CENA – E a formação dos membros do grupo? Vocês passaram por uma escola de teatro, vocês têm uma formação formal, digamos, acadêmica?**

**CP** – Na sua grande maioria, nós nos formamos dentro do próprio grupo, trabalhando. Cada pessoa trazia uma certa experiência, o único que passou formalmente por uma escola, que foi o Teatro Universitário na Universidade Federal de Minas Gerais, foi o Toninho (Antônio Edson). Todos fizemos cursos esporádicos, depois de o grupo estar formado fizemos muitas oficinas, muitos encontros, muitos cursos, mas nenhuma formação acadêmica. A formação se deu através desses trabalhos, com diretores, com oficinas, vendo muita coisa. Foi assim que mais ou menos nos formamos, apesar de muitos integrantes do grupo já terem experiências anteriores. Alguns vieram da dan-

ça, do balé, têm uma formação de corpo calcada muito na dança. Outros já vinham trabalhando com outros grupos, em outras montagens e que foram somando essas experiências ao grupo.

**CENA – Como o grupo sobreviveu nos anos de formação?**

**CP** – Na verdade, a questão de sobrevivência do grupo aconteceu não no início, mas a partir do quarto ou quinto ano é que percebemos que podíamos nos dedicar 24 horas ao grupo, o que se deu de uma forma muito interessante, pois já tínhamos feito teatro na rua, no palco, e montamos uma outra peça de rua, que pelo fato de poder ocupar qualquer espaço, esse espetáculo revelou-se como uma possibilidade de sobreviver, porque abriu um mercado que não era o oficial de bilheteria, de anunciar, esperar... A gente abriu um mercado de trabalho nas escolas, na prefeitura, associações de bairro, aniversários, festivais, enfim, todo tipo de evento em que éramos chamados para apresentar. Isso propiciou a sobrevivência de cada um, foi aí que começamos a abrir mão de patrocínio materno e paterno para se dedicar e tocar a vida só com o grupo, e hoje todos nós praticamente nos dedicamos só ao grupo, ao teatro. Muitos fazem alguns trabalhos esporádicos, mas a prioridade é o grupo.

**CENA – Vocês têm alguma subvenção oficial ou não?**

**CP** – Não. A única coisa com que contamos do poder público são as leis. A verdade é essa. Hoje, a cultura está relegada às leis de incentivo e ao mercado. Temos dois patrocínios. Em 1992, quando já tínhamos uns doze anos de vida, tivemos o primeiro patrocínio significativo, que foi de um banco do estado de Minas Gerais, o Banco de

Crédito Real de Minas Gerais. Um banco de capital misto, que fez o primeiro patrocínio e nos possibilitou pela primeira vez ter um salário fixo, uma ajuda de custo, produção regular para espetáculo, um planejamento financeiro, adequando nossos projetos a esse planejamento. De 1994 em diante, percebemos que não conseguiríamos mais viver sem patrocínio, pois a equipe cresceu, o grupo aumentou, a demanda também. Passamos por uma fase em que as leis estavam começando a se concretizar e foi muito difícil porque o banco foi privatizado e passamos para a Telemig. Durante um tempo tivemos o patrocínio da Telemig Celular e da Petrobrás, hoje temos o patrocínio da Petrobrás, o que nos possibilita sobreviver, ter um custo básico pago. Temos que fazer espetáculos, vender espetáculos para complementação salarial, complementação dos projetos e também temos um centro cultural, que é uma pequena escola chamada Galpão Cine Horto. Trata-se de um cinema antigo que reformamos e fizemos um teatro de 200 lugares, um cinema de 70 lugares e três salas de ensaio, mais uma oficina de marcenaria. O centro cultural também desenvolve durante o ano todo vários projetos, vários cursos, temporadas de espetáculo... Tudo também mantido pelo patrocínio.

*CENA – No espaço cultural o grupo monta espetáculos para um palco tradicional? Nos fale na relação que vocês fazem muito bem entre a linguagem do espetáculo de rua — ou uma forma popular de espetáculo — e uma linguagem de um teatro mais tradicional, para palco italiano.*

CP – Talvez uma das poucas coisas que conseguimos definir quando está começando uma montagem é se o espetáculo vai ser de palco ou de rua. Muitas vezes definimos o diretor e já sabemos a opção. Quando a gente pensa em rua, não

sabemos de início se o espetáculo vai ser viabilizado no palco, pensamos numa linguagem de rua e como chegar a esse espectador de rua, que é heterogêneo, dispersivo, enfim, a rua determina realmente uma linguagem. Não se pode desconsiderar isso. A gente pensa para rua e inclusive os últimos espetáculos que a gente montou foram adaptados e funcionaram no palco.

E quando montamos palco, é palco. Claro que o diretor, nessas empreitadas, pensa também nessa vertente. Essa transição da rua para o palco, quando se trata de comédia, tem um facilitador. Na rua tudo é muito aberto, muito direto, o ator deve estar atento à inexistência da quarta parede, ou seja, tem que estar atento para eventualidades que acontecem. Quando você traz isso para o palco, traz um frescor que a rua tem, desse ator que está em cena e está presente naquele momento real, não no ficcional. O momento real é aquele em que se está na rua e tudo pode acontecer. Então isso dá um estado de presença para o ator que irradia para o espectador. E quase sempre quando fazemos essa transferência da rua para o palco, o ator traz um pouco desse estado que facilita a comunicação, facilita a comédia, facilita essa relação ator-espectador.

*CENA – Ainda pensando em cima disso, me parece que vocês imprimem uma certa brasilidade nos espetáculos que fazem. E nesse espetáculo que estão mostrando aqui Um Trem Chamado Desejo a questão da brasilidade, de uma linguagem teatral brasileira, se é que existe, parece estar muito relacionada com a inspiração do teatro de rua, e que vocês se apropriam muito bem disso quando trazem para o palco essa inspiração de um veio popular.*

CP – Nós nunca teorizamos sobre isso. Não é

uma informação que já tenhamos processado intelectualmente, isso da brasilidade. O Gabriel Vilela, que nos dirigiu em *Romeu e Julieta* e *A rua da amargura*, depois que assistiu esse espetáculo *Um Trem Chamado Desejo* disse que o que mais gostou foi a brasilidade do humor e da interpretação. Se for para traduzir, acredito que de certa forma, essa experiência popular de rua deixa o ator impregnado de algumas informações e esse espetáculo especificamente teve um processo de trabalho muito coletivo no sentido de que os atores, na sua grande maioria, criaram os seus próprios personagens. O texto foi passado de improvisações exaustivas e reelaborado o tempo todo e quando se está em um processo de criação se sabe que para chegar a algum lugar interessante se tem que perder o pudor e passar pelos clichês. Passando por isso, chega-se em algo que corresponde à sua formação cultural, à sua cultura, à sua vivência. Quando se chega nisso de uma forma espontânea e sincera, chega-se também numa tradução do que é o grupo, do que é cada um de nós dentro do grupo e de como a gente vê essa realidade que a gente trabalha em *Um Trem Chamado Desejo*. Talvez isso tenha trazido essa coisa da brasilidade, um humor mais identificável pelo espectador.

**CENA – E a relação de vocês com o texto escrito? O grupo já trabalhou com Nelson Rodrigues, Shakespeare, Molière... Então de que forma vocês se relacionam com o texto no processo de criação do espetáculo?**

CP – Em relação ao texto, por exemplo, em *Álbum de Família* que foi em 89, a gente trabalhava a linguagem de rua com um apelo muito forte a uma linguagem visual, a uma linguagem sonora, com percussões, com técnicas de circo... Foi um mo-

mento em que a gente percebeu que precisava trabalhar o texto, um bom texto. Até hoje a gente acredita que tem muita necessidade de trabalhar um bom texto. E o *Álbum de Família* veio muito nesse sentido, de mergulhar onde somos frágeis, onde não sabemos, onde precisamos crescer. A partir daí, cada processo foi um processo específico. Com o Gabriel Vilela, por exemplo, tivemos um processo com o *Romeu e Julieta* muito interessante, onde num determinado momento da montagem, até por uma definição do Peter Brook, que fala que *Romeu e Julieta* é uma tragédia da precipitação, resolvemos achar a precipitação no texto, em como dizer o texto. Ele esticava uma barra em cima de uma pinguela e a gente ia para cima se equilibrar e dar o texto, fazendo todos os diálogos se equilibrando nessa corda bamba. À medida em que a gente ia se sentindo confortável, ele ia dificultando, diminuindo a barra, tapando o olho, colocando objetos para que o texto aparecesse com esse frescor ou com essa ansiedade da precipitação. Mesmo na montagem não tendo a pinguela, ele esteticamente manteve os atores desequilibrados o tempo todo. *A Rua da Amargura* foi um texto clássico de circo, e o Cacá [Carvalho] também teve um processo com *Partido*, que foi o nosso penúltimo espetáculo, em que ele trabalhou muito a ação; o texto chegou praticamente nos últimos dias antes da estréia, pronto, acabado. E com o Abreu [Luis Alberto – dramaturgia de *Um Trem...*] a gente foi criando o texto junto, improvisávamos as situações. Pensamos num roteiro e montamos um *workshop* com a idéia do roteiro que ia até a metade da história. O Abreu assistiu, fez um roteiro amarrando início, meio e fim do espetáculo. A gente pega uma cena, improvisa em cima dela, chega num esboço da cena, com diálogos, com texto montado e ele assiste e retrabalha em cima disso. A

última parte do espetáculo, ele fez o texto sozinho. O Abreu trabalha com isso – é um grande dramaturgo o Abreu – e tem esse processo que ele vem desenvolvendo que chama colaborativo, em que as coisas acontecem simultaneamente, e ele defende que esse processo, quando o texto chega no seu formato final, já passou por tanta experimentação que já chega mastigado na boca do ator. O ator já sabe o que está falando e porque está falando. Então foi um processo muito legal.

Nós temos um núcleo de dramaturgia na nossa escola e outro de direção, quem está coordenando a direção é o Aderbal Freire Filho, que está nos ajudando a montar esse núcleo. O Aderbal, que já estava meio desesperado no último encontro, falou *olha gente, acho que seria muito bom que uma hora vocês assumissem o texto tal como ele é, que se pegue um texto bom já previamente escrito e se trabalhe*. É uma experiência que talvez seja necessária. Ficar passando pelas ações primeiro... Acredito que todo ator, e todo diretor também, já que nesse caso trata-se de uma oficina de direção, deveria trabalhar essencialmente o texto.

**CENA – E em relação à criação de cenários e figurinos, existe um cenógrafo, um figurinista ou é um trabalho de equipe?**

**CP –** Nos últimos dois espetáculos *Um Trem Chamado Desejo* e *Partido*, nós trabalhamos com o Medina, que fez cenário e figurino. Normalmente a gente convida figurinista, cenógrafo, isso fica muito em função do diretor. Trabalhando com o Cacá [Carvalho, diretor de *Partido*], fica-se naturalmente submetido ao que o diretor quer, pois não adianta ter um cenógrafo que não fala a mesma linguagem daquele diretor. Por isso temos um núcleo de atores e montamos o resto em função da direção. Temos um núcleo mais fixo que trabalha

voz e música com a gente, que é a Babaia, Hernani Maletto e Fernando Musi. Também temos uma equipe de iluminação composta por dois técnicos que já trabalham com a gente, que são Alexandre Galvão e Vladimir Medeiros, que já vêm criando ao longo dos últimos espetáculos.

**CENA – Quando vocês montaram *Um Trem Chamado Desejo*, o cenário concebido para o espetáculo funciona muito bem no palco italiano e funcionaria também na rua. Houve essa preocupação?**

**CP –** Sim, ele funciona. Mas não fazemos esse espetáculo na rua, mas em ginásio coberto. Temos um projeto e com ele viajado muito pelo interior de Minas. Quando estávamos montando o espetáculo, me preocupei muito em pensar uma estrutura que viabilizasse a realização do espetáculo em espaços não convencionais. Mesmo porque já temos um público no interior de Minas, e gostaríamos de manter essa relação até como possibilidade de mercado de trabalho. Não me preocupei muito em sair de um teatro que possuísse todas as condições técnicas para um ginásio coberto. Não pensamos para a rua, e acho difícil fazer na rua esse espetáculo, apesar de ser possível, de ter condições muito teatrais. Ele foi pensado para espaços não convencionais, fechados e que não tenham uma estrutura. Nós quase temos que levar uma estrutura de palco, levamos uma estrutura frontal com os boxes em que a gente pendura uma iluminação frontal e o som. O resto está todo lá na estrutura do espetáculo.

**CENA – Vocês apresentaram *Romeu e Julieta* no *Globe Theater*. Como foi a experiência?**

**CP –** Foi muito legal. Foi no ano passado no festival que chama *Globe to Globe*, que se desenvolve durante o verão, e fomos a terceira ou quar-

ta companhia convidada para se apresentar no festival, que acontece em julho. Fizemos dezesseis apresentações para um público essencialmente inglês, lotado quase sempre, emocionante. O mais curioso é que o palco elizabetano é uma mistura do palco italiano com a rua. Tem a concentração que um teatro fechado proporciona e tem a espontaneidade que a rua oferece. As pessoas assistem ao espetáculo grudadas no palco, te olhando, comendo, bebendo. Teve o caso de um casal que foi comemorar o casamento assistindo a peça, a noiva, vestida de noiva, a mãe da noiva bêbada desmaiou no meio do espetáculo. Há um frescor, foi uma experiência incrível. Poder ver o espectador, como na rua, de dia, sem luz artificial. Tivemos ótimas críticas, cinco ou seis críticas do espetáculo e todas elas muito boas. E alguns prazeres, tipo: havia uma montagem de *A Tempestade* que acontecia antes do nosso, das três às seis da tarde, quem protagonizava era a Vanessa Redgrave, então a gente se encontrava, se cruzava, enfim, bobagens que são muito gostosas de serem vividas e contadas.

#### **CENA – E o espetáculo era legendado?**

**CP** – Não. Em português. As pessoas entendiam. Isso é uma coisa legal do teatro, estabelecer algum tipo de comunicação que faz com que o espetáculo tenha essa força universal. Quantos espetáculos eu já vi em outra língua que eu não entendo e, de repente, está estabelecido um contato. Eu vi um espetáculo do Peter Brook em Madri, que era falado em francês e legendado em espanhol. Eu não falo nada de francês e comecei a ler a legenda em espanhol, mas, no meio do espetáculo, eu percebi que não lia mais a legenda e que estava entendendo tudo.

**CENA** – *Gostaríamos de saber a respeito do filme que vocês projetam em Um Trem Chamado Desejo. O filme é feito com atores da televisão. Os comentários dos atores da trupe são muito interessantes. Em relação ao cinema feito em Porto Alegre, nota-se que a primeira preocupação para a composição do elenco é convidar um ator reconhecido nacionalmente, e o talento local fica reduzido à figuração, ou então não aparece. Pela colocação de vocês no espetáculo, percebe-se que em Minas acontece também esse fenômeno, que acreditamos muito característico de um país-cidade periférico, um país que tenta afirmar-se.*

**CP** – Acredito que esse é um fenômeno do Brasil inteiro, do mundo inteiro. Chamamos basicamente os atores que são nossos amigos e contamos um pouco a nossa história. Se tem algo de autobiográfico na peça é essa história do Galpão com o cinema. Já fizemos vários longas e raramente aparecemos de fato, ou foi cortado na edição ou foi desfocado. Então a gente brinca um pouco com essa nossa história. Essa visão é um pouco de falta de oportunidade, ou talvez de risco. A idéia básica ali foi de chamar o mais conhecido, que tem mais experiência. É uma brincadeira onde a gente se dá o direito de se auto-ironizar.

**CENA** – *Em Belo Horizonte existem outros grupos como o de vocês ou é como aqui em que o diretor convida atores para montar um espetáculo e fazer uma temporada?*

**CP** – Diferente do Rio de Janeiro e de São Paulo e muito parecido talvez com Porto Alegre e Curitiba, Belo Horizonte é um ótimo hospedeiro para grupos. Talvez pelo fato de estar longe do assédio da TV, é um bom lugar para se trabalhar em grupos. Existem alguns grupos em BH que traba-

lham já há algum tempo, e eu acredito que essa é a única forma de se sobreviver de teatro, com uma proposta a médio e longo prazo que te possibilite não só a questão artística, como a questão de produção. Em Belo Horizonte há muitos grupos. Politicamente é tudo meio dividido lá. Alguns estão um pouco atrelados à Prefeitura, outros não. Os grupos têm tentado

produzir sem muito apoio público, de verbas oficiais. São grupos que já vêm trabalhando há alguns anos e que são significativos na produção teatral de BH. Até mesmo o teatro comercial acaba formando uma estrutura de produção, ou uma estrutura de elenco. Mas é uma cidade que luta ainda por um mercado a ser estabelecido.