



Entrevista

## Entrevista com a atriz Tatiana Tiburcio, da peça *Salina*, do Amok Teatro

ANDREA STELZER

■ 526

Andrea Stelzer é Doutora em Artes Cênicas pela UNIRIO, Pós-doutora em literatura comparada e no PACC (Programa Avançado de Cultura Contemporânea) na UFRJ.

## ▪ RESUMO

A atriz Tatiana Tiburcio participou no dia 27 de março de 2015 de uma entrevista para transmitir sua experiência como atriz negra no Brasil e relatar sua participação na peça *Salina* do Amok Teatro, que ficou em cartaz no Teatro Sesc Copacabana. Inicialmente, a sugestão foi a de que Tatiana falasse livremente sobre a sua biografia, sua formação profissional, seu início na carreira como atriz, as dificuldades e oportunidades que surgiram, as suas inspirações, as tradições performativas que a influenciaram, os papéis que interpretou e que foram importantes para sua carreira, até a sua experiência no Amok Teatro e no espetáculo *Salina*. A atriz associa o treinamento com o Amok como um processo que se mistura com sua própria identidade. Ator e personagem se hibridizam como um encontro de dois: dentro e fora do jogo cênico.

## ▪ PALAVRAS-CHAVE

Amok Teatro, ritos, identidade, teatro negro.

## ▪ ABSTRACT

The actress Tatiana Tiburcio participated on March 27, 2015 of an interview to transmit her experience as a black actress in Brazil and report her participation in the play *Salina* of Amok Teatro, which was presented at the Theater SESC Copacabana. Initially, the suggestion was that Tatiana freely talk about her biography, her training, her early career as an actress, the difficulties and opportunities that have emerged, her inspirations, the performing traditions that influenced the roles she played and that were important to her career, until her experience in Amok Teatro and the play *Salina*. The actress associates training with Amok as a process that blends with her own identity. Actress and character hybridize as a meeting of two, inside and outside the scenic game.

527 ■

## ▪ KEY-WORDS

Amok Teatro, rituals, identity, black theater.

A atriz Tatiana Tiburcio participou no dia 27 de março de 2015 de uma entrevista para transmitir sua experiência como atriz negra no Brasil e relatar sua participação na peça *Salina* do Amok Teatro, que ficou em cartaz no Teatro Sesc Copacabana. Inicialmente, a sugestão foi a de que Tatiana falasse livremente sobre a sua biografia, sua formação profissional, seu início na carreira como atriz, as dificuldades e oportunidades que surgiram, as suas inspirações, as tradições performativas que a influenciaram, os papéis que interpretou e que foram importantes para sua carreira, até a sua experiência no Amok Teatro e no espetáculo *Salina*.

**Tatiana:** Eu me formei na Escola de Teatro Martins Pena, e o curioso foi que, quando eu entrei lá, a questão da identidade não permeava o meu trabalho. Antes de entrar para a escola, isso praticamente não existia. Você passa dois anos e meio dentro de uma instituição onde você não se enxerga e não se vê. Eu não li nenhum autor

negro, eu não soube de nenhum diretor negro, as referências eram muito eurocêntricas e embranquecidas. Para começar, ressalto que, quando eu falo de branco ou negro, não estou falando de tez de pele, mas de ideologia. Até porque não se pode ficar sem uma ideologia branca e uma ideologia negra por conta da miscigenação e da formação de uma identidade no Brasil. Então, dentro da Martins Pena, eu não tinha o meu trabalho direcionado para esse caminho, apesar de ter sido a minha referência que me forneceu uma base imprescindível para o que me tornei hoje. Mas, quando eu terminei a escola, conheci a Companhia de Teatro dos Comuns, uma companhia de teatro negro, na época dirigida pelo ator Milton Cobra, que, até o ano passado, foi presidente da Fundação Palmares. A Comuns abriu a minha cabeça, a minha arte para esse caminho que hoje eu estou seguindo. Ali eu descobri que eu não era só uma atriz, que eu era uma atriz negra, que era uma mulher negra antes de ser atriz e que todos esses elementos fazem diferença na sua composição, principalmente, quando você faz um teatro de construção de personagem que parte das suas referências. Então, compreender o sujeito que você é dentro do mundo que você ocupa é fundamental para esse teatro que eu encontrei na Comuns, onde fiquei por quatro anos. Assim como no Amok, apesar do Amok não ter a questão da identidade negra como norte, a questão do Amok são as identidades de um modo geral. A construção da personagem parte de um princípio primo-irmão porque é um personagem que nasce a partir de tudo o que você é.

■ 528

**Andrea:** Quais peças que você fez na Cia dos Comuns?

**T:** Construímos três espetáculos que foram: *Roda do Mundo*, *Candasses* e *Silêncios*. *Candasses* (2003) foi um espetáculo revolucionário, a estreia foi no Gláucio Gil e rodamos por vários teatros no Rio de Janeiro, sempre casa cheia em todas as apresentações. Havia uma preocupação com a formação de plateia, então, fomos às associações de moradores para trazer os 53% da população negra, majoritariamente pobre, para dentro de um espaço que, para a maioria dessas pessoas, era inacessível, ou por falta de dinheiro ou pelo aspecto cultural mesmo. Isso foi revolucionário. Nós conseguimos dois dias de apresentação no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e lotamos os dois dias com 2.400 lugares. Então, é político e é transformador porque é possível transformar politicamente através da arte. Os três espetáculos foram dirigidos

pelo Marcio Meirelles, também diretor do teatro Bando na Bahia, e geraram encontros sobre a *performance* negra. A gente conseguiu através do Bando e da Comuns unir grupos de teatro negro de cada estado deste país, em Salvador. Então, criamos um Polo, onde nos reunimos durante uma semana para discutir as políticas de apoio culturais que promovessem a sensibilidade, a troca de experiências sobre o que cada um estava fazendo e de como cada um buscava esta identidade não só na estética, mas, principalmente, no reflexo social. O Polo foi muito importante para abrir as portas para os editais voltados para a produção de artistas negros, fruto desse encontro em que trouxemos representantes do Ministério da Cultura, entre outros importantes órgãos do setor cultural. Foi grande, intenso e importante artística e politicamente. Eu fiquei na Comuns por quatro anos, depois saí, mas continuei atuando dentro dos fóruns, e a gente costuma brincar que, uma vez Comuns, eternamente Comuns. Hoje eu ainda sou Comuns e continuo contribuindo. A Comuns ainda existe, e o ultimo espetáculo foi *Silêncios*, depois ficou só nos fóruns, até que parou, porque o Cobrinha foi para a presidência da Palmares, porque era mais importante para ele estar neste lugar de governo. Mas agora que ele saiu, acredito que a companhia vá retomar seus espetáculos.

529 ■

**A:** Você também fez alguns trabalhos para TV?

**T:** Quando saí da Companhia dos Comuns, eu fiz o primeiro trabalho na TV Globo que foi *Sinhá Moça*, o *remake* da primeira novela, e eu costumo dizer que sou muito afortunada, porque o lugar do negro na televisão é muito estereotipado, a gente lida com estereótipos o tempo todo, e o lugar do negro é o do serviçal e, quando ele sai desta figura, é para um lugar tão sem contexto que fica lá, uma figura isolada sem história, sem enredo e não se torna natural. Então, eu dei a sorte de, quase todas as vezes em que participei, fiquei fora deste estereótipo ou, quando dentro do estereótipo, reagindo em relação a ele. Por exemplo, em *Sinhá Moça*, eu fui uma escrava, não tinha como não ser, mas eu era a escrava que batia de frente com a Sinhá, que não entendia porque o rei do quilombo, o libertador, escolheu justamente ela para casar. Então, havia cenas muito interessantes desse embate meu com ela. Há uma cena em que o meu filho quer sair com ela do Quilombo, e é uma cena em que

praticamente não há falas, ele sorri para ela, eu pego ele e coloco atrás de mim dizendo não, e que ela vá e siga seu caminho. E não é só isso, está cheio de referências ali. A Leda Maria Martins tem um livro muito interessante *A cena em sombras*, onde ela faz um apanhado da construção do sujeito negro dentro da arte e de como a arte auxilia a construção deste indivíduo desde 1853 até a década de 1890. Leda cria três figuras que, a seu ver, se repetem até hoje: o negro pernicioso, aquele que reage, que é a minha personagem em *Sinhá*. Ele é pernicioso porque é vilanizado para que não haja identificação com a revolta, com o que bate de frente, então, ele é vilanizado. Mas, ele precisa existir porque toda obra realista parte do real e, no real, esse elemento existe. Mas como colocá-lo sem perder o meu domínio sobre ele? De forma a vilanizar. Há o escravo fiel que serve para ressaltar as benesses do sujeito branco. Em *Sinhá Moça*, tinha a personagem da Zezé Motta que era a bá, que cuidava dela, e ela tem um drama: o senhor pegou o seu filho quando nasceu e nunca disse o que fez com ele, se ele morreu ou se vendeu, e ela passa a novela inteira procurando. No final, ela descobre que seu filho é o escravo que estava ali do lado dela o tempo todo, e só o sinhozinho sabia e, quando ele consegue a alforria, ele diz para a mãe: “Agora vamos ficar juntos, vamos recuperar o tempo que a gente perdeu”, mas ela responde que não porque tem que cuidar do filho da sinhazinha. Tudo é colocado de uma forma muito romântica, e a gente aceita como natural, e o pior é que isso se reproduz. Eu estou usando a referência racial, mas isso acontece com os palestinos e judeus, acontece dentro da perspectiva do mundo dos grupos menos favorecidos. Há também o escravo caricatural, que é a nega maluca, que o Grande Otelo fazia com toda a sua genialidade, mas, naquela construção, ridicularizam as nossas feições, o cabelão, o bocão, há um deboche e uma ironia da nossa estética. Então, depois de *Sinhá*, fiz outras participações até chegar *Suburbia*, que foi um presente. Uma minissérie dirigida por Luiz Fernando de Carvalho junto com Paulo Lins, de *Cidade de Deus*, um dos autores mais vendidos na Feira do livro em Paris junto com Ana Maria Gonçalves, que escreveu *Um defeito de cor*. Eu fui fazer o teste para *Suburbia* por indicação da atriz Ruth de Souza, que levou meu material, e da assistente de direção da peça *Julia*, da diretora Cristiane Jatahi, que também me indicou. Eu fiz o teste e passei e fui fazer a Amelinha. Eu digo que foi um presente porque o Luiz é muito sensível às nossas questões e teve o cuidado de nos ouvir, de saber o que a gente queria dizer como artista negro e como

sujeito negro e, tudo isso, você vê refletido em *Suburbia*. Você vê a história do *funk* na época em que era um ato político, quando as letras tinham uma outra referência diferente desta sexualizada que se vê hoje. Essa experiência foi ótima porque nos vimos representados de forma digna e grandiosa, dentro do nosso tempo, com uma estética muito particular, que é a do Luiz, então, a gente via os dois mundos: brancos e negros se encontrando de uma forma incrível, equilibrada, homogênea e respeitosa. O Luiz tem uma estética muito própria, como visto nas minisséries *Hoje é dia de Maria*, *A pedra do reino*, com uma coisa barroca, muito peculiar e teatral, que veio ao nosso encontro, por exemplo, quando ele trouxe o jongo e leu a partir dos nossos olhos. Eu acho que foi uma preparação mais sensível para a minha chegada no Amok. Antes de *Suburbia*, eu já tinha desenvolvido um projeto de leitura dramatizada que surgiu da necessidade de se ver representado dentro da dramaturgia. Você estuda na escola: Tchecov, Shakespeare, Nelson Rodrigues, e cadê a gente lá? E aí você pega um texto naturalista e realista e pergunta: será que eu não estou na realidade? Tem que ter um texto que fale de mim, que me mostre. Então, a Ruth, o Milton Gonçalves, Aroldo Costa, Fabricio de Oliveira e Mauricio Gonçalves, todos compraram a minha ideia, e a gente montou esse projeto de leitura dramatizada para buscar os autores e profissionais negros do continente americano, que têm uma tradução diferente do africano. Encontramos vários autores, como Adriane Kenedy, surrealista negra da década de 1970, dos EUA, e outros autores maravilhosos. Vimos o Milton Gonçalves, com toda sua generosidade, lendo com uma atriz que tinha acabado de entrar na escola de teatro. Eu fiquei só coordenando e foi lindo poder proporcionar isso, eu sentia falta desta representatividade e agora estava dando oportunidade para profissionais de dentro e de fora da cena, do encontro de gerações diferentes, para trocar e aprender. Esse projeto aconteceu por três anos (2007, 2008, 2010), na Caixa Cultural, na Uerj e no Laura Alvim. Com isso, a minha identidade artística foi cada vez se firmando mais. Quando acabou o *Subúrbia*, eu entrei num casulo por questões particulares e fiquei quietinha durante um ano. Uma amiga me chamou para um processo seletivo da Amok que, para mim, era um nome conhecido do qual já tinha ouvido falar, mas não tinha visto nenhum espetáculo deles. Eu estava desanimada, mas juntei o meu currículo e mandei. Eles me chamaram para aquele primeiro grupo

com mais de 100 pessoas, e eu fui com a ideia de me encontrar de novo e de achar o meu fio que tinha se perdido, estava preocupada com o reencontro comigo mesma e ainda não com as técnicas. Eu comecei a trabalhar com o Amok nas oficinas, e foi uma coisa absurda porque aí sim eu tive consciência do que era a linguagem do Amok, o trabalho com os estados brutos, a precisão do movimento, o desenho do gesto não cotidiano. Eu já tinha visto outras pessoas trabalhando nessa linha, como Meyerhold e Peter Brook, buscando o gestual, mas era tão desconectado de um sensível, era tão físico que não me falava nada, e eu tinha até uma antipatia. Eu dizia que era performático demais, mas, de repente, eu vi essa *performance*, esse físico e esse gestual preciso aliado a um sensível e funcionando a partir desse sensível, o que, para mim, era o mais importante e que a gente traduz como verdade cênica. Eu não tenho como fazer uma cena de dor se não entendo o que é a dor desse personagem naquele contexto, dentro da situação e de uma série de coisas que vão particularizar essa dor e dar o movimento e o gestual da dor. É um encontro de coisas que não é isolada nem tampouco rasa e vai ao encontro do teatro negro lá origem dos *griots*, (contadores de histórias), da referência afro-brasileira como no mundo Banto, por exemplo, que é o maior tronco linguístico africano e que teve maior influência no Brasil. A visão do mundo Banto diz que tudo está interligado, não existe mundo material e imaterial de forma separada, tudo está conectado. Por isso, teatro é uma palavra ocidentalizada porque, na África, o teatro é o dia a dia, a política, a colheita, a forma como se relaciona com o outro, e os *griots* são isso: ao mesmo tempo em que estão contando uma história, estão ensinando às crianças e à comunidade. Eu vejo um teatro ocidental na Amok com técnicas do oriente mais do que do ocidente, mas eles são ocidentais, sujeitos brancos, franceses, com um discurso, uma técnica e uma estética totalmente oriental, namorando com o continente africano. Foi um encontro perfeito porque quando a gente fala do teatro negro a gente pensa numa cultura muito típica com muito tambor, mas eu sou uma atriz negra ocidental, eu estou neste continente, eu tenho estas referências que eu tenho que unir e eu achei um lugar onde eu consegui unir esses dois mundos. O trabalho com os estados brutos nada mais é do que um diálogo direto com o rito africano.

■ 532

**A:** Você também tem uma ligação com a dança? A diretora Ana Teixeira me disse que você ajudou a montar as coreografias da peça, qual é a sua ligação com a dança africana?

**T:** Como eu disse, a minha formação em Banto me mostrou que tudo está interligado, eu não tenho como ser uma atriz se eu não danço se eu não canto, se eu não trago todas essas referências juntas. Essa união eu aprendi na Comuns, então, eu não sou bailarina de formação, mas, dentro da companhia, a gente tinha um trabalho de cinco horas diárias, onde três horas eram trabalho de corpo. A gente tinha aula de dança afro, alongamento e outros treinamentos físicos para aguentar o que a gente fazia, então, essa formação me deu respaldo para hoje fazer a coreografia do *Salina* porque trabalha com as danças de matriz africana. O trabalho com os cantos surgiu dentro da Amok que busca trazer o canto junto. Todas as músicas surgiram do ator. A Amok tem uma prática em que se pega um instrumento e começa a tocar, e todos se reúnem em torno daquele instrumento, e deixam vir o que pode surgir daquilo, de uma ressonância, de uma escala que cria uma melodia, que o outro chega e completa, e outro coloca mais um pouco, e vira um coro coletivo. O canto é construído coletivamente, e é um exercício também, a gente chega, toca, canta e se organiza, o que também é uma prática do rito.

533 ■

**A:** É incrível a sua presença na cena, quando você entra a gente percebe a sua energia você poderia falar disso?

**T:** A presença tem a ver com você estar no estado certo, quando você aciona o estado, a sua presença acontece, é também um trabalho de energia. Eu costumo dizer que o trabalho do ator é um encontro de dois: de você e do personagem, de quando você está dentro ou fora do jogo. E, quando nós estamos fora de cena, nós estamos no círculo e somos o divisor do rito com a plateia. Você fica neste entre dois fisicamente e internamente e o estado O ajuda a buscar fisicamente o que e onde o seu corpo aciona a emoção daquele personagem, no meu caso, a raiva. O que, no meu corpo, primeiro mexe, quando eu sinto raiva, é diferente para cada um. Passamos um ano trabalhando com os estados e entendendo como cada estado nos afeta para poder acionar isso para entrar em cena pronta.

**A:** O diretor não interfere nisso?

**T:** A interferência é mais em nos guiar do que castrar, assim como quando você vê alguém que vai dar de cara na parede e diz: “Não é para cá, por aí não”. Mas você pode seguir por qualquer lugar. O diretor não vai dizer o caminho, então isso faz com que a gente possa entrar em cena com essa presença. A gente segura a cena porque o nosso olhar não está no público, mas, na cena, e eu trago quem está olhando para mim para onde eu estou olhando, e todos os olhares convergem para cena. Então, quando a gente está do lado de fora do círculo, a gente mantém a vibração com o que está acontecendo ali, sempre conectado de alguma forma e, em algum nível, com a cena. Isso é um diferencial do Amok: o ator atuante que constrói a própria cena. Toda a cena é construída a partir desse impulso e dessa vontade de fazer, então, eu vou para cena sem saber o que vai ser, os estados é que vão determinar o que eu faço, porque assim é na vida. Você tem um ataque de raiva e não sabe aonde vai parar, tudo é o momento, essa essência é a centelha de tudo. A gente vai para cena “nu”, mas carregado de todas as ferramentas do treinamento, você não fica vendido, e isso é um diferencial, o ator não é jogado em cena, antes de ir para ali você teve tanta base que fica pronto para jogar. O Stephane fala isso toda a vez que a gente entra em cena: “Vamos jogar, vamos brincar?” E é um jogo coletivo.

■ 534

**A:** Você pensa no que você quer dizer nos próximos trabalhos como atriz negra?

**T:** Eu quero dizer como atriz negra que a gente é. Que nós somos, não um coletivo, como o japa, o negão, mas um indivíduo e, como tal, temos as nossas diferenças. Eu só sou porque existiram outros antes de mim, essa é a visão do Banto: eu só sou um porque somos todos. Mas é preciso ser um, e falta isso. A gente tem o todo, e agora tenho que ser um, não um estereótipo. O que a gente vê em *Salina* são rainhas príncipes, mulheres, homens, força, verdade, fraqueza, perdão, e nós somos tudo isso também, somos essa ancestralidade de realeza, assim como também fomos escravos, somos empregada e motorista, como os brancos também. O que eu quero dizer como atriz negra é que eu sou, e é este tipo de trabalho que espero continuar fazendo.