

# Rachel Joffily Ribas

Atriz, cenógrafa e aderecista.

**“Fizemos espetáculo anarquista na ditadura. Na abertura política, fizemos uma coisa superintimista em teatros pequeninhos. Sempre abrimos portas, somos pioneiros.”**

Entrevista realizada por Fabio Maleronka Ferron no dia 30 de maio de 2010, em São Paulo.

Rachel Joffily Ribas

Rachel Joffily Ribas é atriz, cenógrafa e aderecista, criadora, junto com Marcos Caetano Ribas, do Grupo Contadores de Estórias, fundado em 1971 em Nova Iorque e desde 1981 radicado em Paraty, no estado do Rio de Janeiro. A trajetória do casal de artistas começou durante a ditadura militar, quando abandonaram o curso da Universidade de Brasília e foram estudar e morar nos Estados Unidos. Os dois uniram seus aprendizados de artes cênicas, dança, ilustração e folclore brasileiro e formaram o grupo.

“O primeiro espetáculo que criamos em Nova Iorque e que inaugurou o Grupo Contadores de Estórias foi uma história de folclore brasileiro”, lembra Rachel sobre a montagem *O Bode e a Onça* (1971). Desde então, o grupo ganhou experiência e maturidade artística. Participou de inúmeros festivais internacionais de teatro. “Trabalhamos sempre na contramão. O Yan Michalski, que era um crítico de teatro conhecido no Rio, definiu o Grupo Contadores de Estórias como um grupo que está sempre na contramão das tendências.”

Rachel é responsável pela programação visual de 25 espetáculos, entre eles *O Homem que Queria a Sabedoria* (1975) e *Memórias de um Tigre de Circo* (2008). Também é diretora-adjunta do Teatro Espaço, em Paraty, espaço cultural que o grupo utiliza para apresentar suas produções. “Todo mundo do grupo faz tudo: iluminação, bonecos, constroi, ensaia e trabalha na lojinha do teatro se precisar. Isso é um conceito nosso. A pessoa não pode ser só ator. Pelo menos nessa companhia não pode. Todo mundo é multiuso.”

## **Como você e Marcos Caetano Ribas fundaram o Grupo de Contadores de Estórias? Quando e como o grupo começou?**

O Grupo Contadores de Estórias começou em Nova Iorque, em 1971. Nós estávamos juntos e tínhamos saído da Universidade de Brasília para Nova Iorque. Nossa ideia era estudar. Eu queria fazer ilustração e ele, teatro. Realmente acabamos estudando isso. Fiz um curso na Parsons The New School for Design e o Marcos estudou teatro e dança na The Neighborhood Playhouse e em outros cursos avulsos. Ele trabalhou com o The Open Theater, que, junto com The Living Theater, formava os dois principais grupos de vanguarda de teatro da época. Com essa formação, começamos a trabalhar juntos. Usamos, primeiramente, máscaras e, depois, criamos os bonecos como nossos personagens. Tivemos uma vivência antes na Universidade de Brasília, quando saíamos para Goiás Velho e Pirenópolis com a ideia de ver a cultura popular. O primeiro espetáculo que criamos em Nova Iorque e que inaugurou o Grupo Contadores de Estórias foi uma história de folclore brasileiro. As máscaras eram feitas usando a papietagem, uma técnica antiga usada em Pirenópolis

e Goiás Velho com as Cavalhadas e a Festa do Divino. Então, apesar do grupo nascer em Nova Iorque, ele estava bem enraizado na cultura brasileira. O nascimento foi assim. Estamos trabalhando juntos desde essa época.

**Seu currículo traz várias definições sobre o seu trabalho: cenógrafa, aderecista, bonequeira. Como você se define?**

Com essas três definições mesmo. Bonequeira, cenógrafa e aderecista. Tenho formação de cenógrafa. Faço cenários em função do trabalho do Grupo Contadores de Estórias. E figurinos também. Tudo o que é visual em nosso trabalho eu tenho alguma participação. Agora, a coisa que eu acho que me destaca é o fato de que faço os bonecos que usamos no grupo. São bonecos especiais que fazem com que o grupo seja convidado para festivais no mundo inteiro. Eles têm força visual. Eu costuro e modelo, mas eles são um trabalho conjunto meu e do Marcos. Isso porque o Marcos é quem faz com que um objeto bem feito e bonito vire um objeto cênico. Ele ganha expressão.

**Conte mais sobre o processo de criação dos bonecos e a etapa seguinte de roteirização e de adaptação cênica.**

Todos os espetáculos do Grupo Contadores de Estórias são escritos, roteirizados e criados e dirigidos pelo Marcos. Ele tem uma visão muito clara de como aquilo será encenado. Um exemplo disso é quando trabalhávamos na década de 70 ao ar livre. Isso porque eram bonecos enormes. Na época, ele falou: “Vamos fazer isso ao ar livre, esses bonecos precisam ser grandes”. Aí eu fiz com um metro. E ele: “Não! Grande, grande! Cinco metros de altura!” A gente estava nas praças, competindo com os prédios, viadutos e árvores. Era preciso ser realmente grande. Sou uma artista, portanto, e ele é o diretor de arte. Fizemos bonecos imensos. A técnica da época era de papietagem. Fala-se papel machê, mas papel machê é uma massa de papel. Papietagem são tiras de papel sobrepostas com cola. Cobre-se um molde com papel. Ao tirar o molde, cria-se uma espécie de papelão. Brincamos que o material que fazemos os bonecos são a carne e o osso. A estrutura é de madeira, funciona como o osso para não deixar o corpo dobrar. A carne é feita uma espuma, a pele é malha, o rosto e as mãos são moldados em massa. É como se fossem atores pequenos. Se eu precisasse definir a linguagem teatral do Marcos, eu diria que é o máximo de emoção com o mínimo de gestos. É assim quando ele trabalha com atores, com bailarinos ou com bonecos. É bem minimalista. Os bonecos historicamente são caricaturas, ele é usado para ser uma caricatura do ser humano, é o grotesco. No nosso caso, a proposta é como se eles fossem gente, que tivessem movimentação quase humana.

**Muita gente usa o termo bonequeiro para quem manipula o boneco, mas parece que não é isso. Como se chama o manipulador do boneco?**

Titereiro. É o manipulador de bonecos. Quando eu me chamo de bonequeira, eu quero dizer que sou a fazedora do boneco. Na verdade, o tipo de boneco que a gente usa hoje em dia não tinha nem nome. Havia fantoche, boneco de vara, marionete, mas o que usamos não tinha nome. Foi inventado, como falei sobre os bonecos de cinco metros de altura. Na década de 80, o Marcos estava mergulhado na cultura dos índios brasileiros. Ele chegou até a aprender nheengatu. Queríamos montar espetáculos sobre índios brasileiros e estávamos em trânsito entre Nova Iorque e Brasil, em uma viagem por terra que fizemos. Então resolvemos criar um espetáculo que coubesse em uma mala. Criamos bonecos pequenos que expressavam a sensualidade do índio brasileiro como uma coisa muito orgânica. Os bonecos criados nessa época viraram uma marca registrada nossa. O que é mais associado ao nome do Grupo Contadores de Estórias são esses bonecos de 50 centímetros. É muito poético.

**Vocês montam muitas peças em silêncio, sem fala alguma. Como é o caso da montagem de *Chapeuzinho Vermelho*. Vocês trabalham um roteiro conhecido, por exemplo, e criam a imagem do boneco. Como é isso?**

Desde 1980 que a gente não usa texto. O Marcos cria espetáculos sem texto. Até é uma disparidade, porque o nome do grupo é Grupo Contadores de Estórias e isso confunde muito. Mas não trabalhamos para crianças e não usamos palavras. Então, por que é que o grupo chama Grupo Contadores de Estórias? É porque não é histórias com agá. É uma homenagem a Guimarães Rosa, a “estórias” se escreve com “e”. Pesquisamos histórias de tradição oral. São casos que aconteceram há muito tempo e são essenciais para a cultura. Foram contados tantas vezes que passam a ser joias de concisão. Entre outras coisas, o Marcos é admirador da arte japonesa. Haikai é o máximo de síntese em termos de poesia, não é? Quando usávamos bonecos grandes, ainda havia uma narrativa. Muitas vezes não havia diálogo, mas a história vinha em forma de palavras. Quando passamos para os bonecos pequenos, ele percebeu que não precisava da palavra. Podíamos contar a história, a sensação ou aquele pedaço de vida sem usar palavra nenhuma. *Chapeuzinho Vermelho*, que você citou, é uma concessão que ele fez pra mim. Passamos anos sem fazer nada para criança quando estávamos em Paraty. Muita gente ia ao teatro e falava: “Puxa, vocês não fazem nada pra criança”. Aí, eu falei: “Pô, vamos montar um espetáculo bem pequenininho assim. Vamos pegar o *Chapeuzinho Vermelho*”. Fiquei

enchendo a paciência dele. Fiz os bonecos todos e ele dirigiu. Apresentamos *Chapeuzinho Vermelho* e não falamos nenhuma palavra. Mesmo se a pessoa não conhecesse a história, ela ia entender tudo. Só que todo mundo conhece a história. As crianças assistem e não se dão conta de que não tinha diálogo. Às vezes, a criança fala assim: “Aquela hora que ela disse não sei o quê”. Mas a personagem não disse nada, ninguém falou nada. Foi só música e movimento.

**Também existe o conceito que vincula teatro de bonecos ao teatro infantil, o que, para vocês, não é verdade. Vocês trabalham com público adulto. Como é isso?**

Trabalhamos sempre na contramão. Não sei se as pessoas lembram, mas o Yan Michalski, que era um crítico de teatro conhecido no Rio, definiu o Grupo Contadores de Estórias como um grupo que está sempre na contramão das tendências. No tempo da ditadura, quando não podia haver aglomerados de gente na rua, estávamos fazendo espetáculos para milhares de pessoas ao ar livre. O espetáculo que foi o mais badalado na época foi *A Fabulosa Estória de Melão City* [direção de Marcos Caetano Ribas], baseada em uma lenda do Afe-ganistão. Era um espetáculo anarquista encenado nos piores anos da ditadura no Rio. Juntamos 4 mil pessoas nos parques. Quando veio a abertura política, estávamos fazendo uma coisa superintimista em teatros pequeninhos. Sempre abrimos portas, somos pioneiros. Somos aqueles que gastam suor e sangue para abrir um caminho. Depois, outros vão trilhar tranquilamente e ganhar uma grana. Como podíamos apresentar um espetáculo ao ar livre e sobreviver disso? Na época, a Funarte era o Serviço Nacional de Teatro. A política pública que existia era o aluguel de salas de espetáculo e de subvenção, mas tudo voltado para o modelo do teatro. E nós ficávamos pensando em fazer espetáculo ao ar livre. Conseguimos um patrocínio do Departamento de Parques e Jardins e passamos alguns anos mantendo uma companhia no Rio. Eram entre 10 e 14 pessoas, todos remunerados para fazer espetáculos nas praças. O teatro de bonecos para adulto estava nesse contexto. Carregávamos para todo lado um portfólio com críticas sobre nós no *The New York Times*, no *Le Monde* e outros veículos para vencer o preconceito. Mesmo hoje, quando ouço falar de teatro de bonecos, sei que existe uma grande chance de ser uma coisa infantil, primária ou tosca. Muita coisa é amadora. Precisamos, portanto, vencer barreiras de preconceito. Nós vencemos porque fizemos e insistimos. Os críticos iam ver e adoravam. Entramos em um circuito de turnês internacionais. Apresentávamos uma coisa diferente com aquilo. Era um espetáculo com duas pessoas, bem brasileiro, sem palavras. Aquilo podia via-

jar o mundo inteiro, porque era uma coisa surpreendente. Chegamos até um circuito de festivais de teatro, não só o circuito do teatro de bonecos. Entre eles, o Festival de Nancy e o Next Wave Festival. Também gostaria de fazer um parêntese nesse momento para dizer que não trabalhamos só com teatro de bonecos. Fizemos pelo menos 10 anos de dança contemporânea. Eram espetáculos sem bonecos. Penso que os bonecos existem e cumprem um propósito. Como se fosse um *zoom* que se faz na cena. Seja o bonecão na praça ou um boneco minúsculo, isso é como focar na cena. Também fizemos a mistura de bonecos com bailarinos e com atores.

**Como funciona a mistura dos bonecos com bailarinos, por exemplo?**

Para a plateia, o que acontece é esse exercício de *zoom*. Isso aproxima e afasta. Uma apresentação com movimentação e música já é dança, não é? O boneco já está dançando mesmo quando faz um movimento corriqueiro e banal. Uma velhinha que coça o pé durante uma música, por exemplo, funciona como uma coreografia. Muitas vezes há uma sequência de movimento feita por um boneco e por um bailarino. Outras vezes a cena é um contraponto. Em outro espetáculo, fizemos com que os bonecos fossem como uma vírgula na história. Havia uma coreografia com bailarinos e, antes da próxima cena, havia um boneco, como uma vírgula, uma pequena quebra. Tudo no mesmo espaço, sempre. A luz ficava no palco inteiro enquanto as pessoas dançavam. Aí uma luz ficava focada em um canto onde foi feita uma sequência com boneco.

**Fale também sobre a experiência de gerir o teatro. Como é isso?**

Bom, criamos o grupo em 1971. Dez anos depois, mudamos para Paraty. Tínhamos morado fora do Brasil várias vezes e fomos a Paraty fazer uma apresentação em um festival de teatro de rua. E achamos que lá era um lugar onde gostaríamos de morar. Na mesma época, entramos em um circuito de turnês internacionais. Morávamos em Paraty e trabalhávamos fora do Brasil. Com o dinheiro dessas turnês, compramos uma casa no centro histórico. Morávamos em um sobrado no centro histórico e tínhamos um espaço para nosso ateliê. Mas a gente não tinha onde ensaiar e se apresentar. Depois, compramos um espaço com o objetivo de montar os espetáculos. Começamos a apresentar a peça para os amigos neste espaço, antes de levá-la para São Paulo e Rio de Janeiro. Usávamos esse espaço para isso. Mas não imaginávamos que a gente podia se apresentar em Paraty, uma cidade pequena. Acabamos apresentando outras coisas: grupos de música, de dança, eventos. O teatro virou um centro cultural, mas não achávamos que podíamos apresentar nossos espetáculos.

Até que resolvemos experimentar e apresentamos uma peça. Deu certo. Paraty tem uma coisa muito engraçada: a cada semana, tem um público novo, é uma plateia móvel, que passa pela cidade. Temos, por exemplo, um espetáculo que está em cartaz há 14 anos com duas apresentações por semana. Sempre há público e garantimos a sustentabilidade do teatro.

### **Que espetáculo que é esse?**

*Em Concerto [direção de Marcos Caetano Ribas].*

### **Paraty tem turismo cultural com o Festival de Jazz e a Festa Literária Internacional de Paraty. Como é essa relação? As pessoas vão e voltam para a programação cultural da cidade? Existe um boca em boca em torno do teatro de vocês?**

É um teatro bastante conhecido. Isso é resultado dessa continuidade do trabalho de temporadas que fizemos. Era uma maneira de manter a companhia azeitada. Fomos descobrindo que isso era viável economicamente. A cidade também percebeu que era legal ter a gente lá como uma opção de atividade cultural à noite. As pousadas passaram a recomendar o teatro, passamos a frequentar os jornais e os guias turísticos. Virou uma atração imperdível. Claro que muita gente vê mais de uma vez. Há quem chegue lá e diga que está vendo o espetáculo pela quarta vez. Somos uma das caras de Paraty. A cultura local da cidade é muito forte, ficou preservada porque a cidade ficou isolada bastante tempo. É um cenário maravilhoso, muitas festas religiosas acontecem ainda por lá. O bairro histórico tombado atraiu artistas. Logo, fazemos parte desse ecossistema. A Liz Calder foi a Paraty e ficou se perguntando se daria certo montar um festival literário internacional na cidade. Ela olhava em volta e via que a cidade tinha esse perfil cultural. Isso é importante de se dar conta. Quem não é da área de teatro não se dá conta da conquista de um teatro funcionar o ano inteiro em uma cidade do tamanho de Paraty. Muitas vezes você vai a um teatro em São Paulo e não encontra esse movimento. Se fizermos temporadas longas em outros lugares, não temos tanto público como lá. Esse espetáculo já está chegando a 100 mil espectadores.

### **Como é a relação de vocês com o público da cidade de Paraty? Não só com os turistas, mas com o público da cidade.**

Apresentamos o espetáculo às quartas e aos sábados. Temos uma política de distribuição gratuita de convites às quartas-feiras para as pessoas que pedem. Também convidamos todo mundo ligado ao setor de turismo, todos que

trabalham em hotéis, pousadas e restaurantes. Aliás, cada habitante de Paraty é um guia turístico. O turista não vai à agência. Se ele está jantando, ele acaba perguntando o que se pode fazer à noite. Quanto mais gente sabe do teatro, melhor pra gente. Também temos um projeto chamado Escolas no Teatro Espaço. Estamos no quinto ano de trabalho e em uma luta por patrocínio. O começo teve uma verba do programa Monumenta, da Unesco e do Ministério da Cultura. Quase cinco mil crianças e jovens foram ao teatro com esse recurso. Em todos os nossos projetos, sempre inventamos maneiras de incluir as escolas públicas de Paraty. É bom lembrar que Paraty é um município pobre, apesar de ser sofisticado. As crianças das escolas públicas são de famílias de baixa renda e é muito legal vê-las indo ao teatro. Paraty não tem cinema e não possui atividades culturais para os jovens. Nosso trabalho é para que essas crianças vejam uma atividade cultural da cidade e aquilo não é só para turista. Porque em Paraty acontece muito isso. A Flip e o Festival de Jazz são para turistas. Tudo o que está relacionado ao glamour da cidade, a população local entende como sendo coisa para os outros. O nosso projeto busca mudar essa mentalidade.

### **O teatro então se viabiliza sozinho. O patrocínio é para alguns projetos, certo?**

Isso. O teatro não depende de patrocínio para a sobrevivência. Somos 10 pessoas que vivem desse trabalho. Pagamos nossas contas e conseguimos a sobrevivência. Precisamos de patrocínio pontual para montar um espetáculo, por exemplo. E também porque não sobra dinheiro para fazer uma reforma ou comprar equipamento novo. Mas, pelo menos quando precisamos buscar patrocinador, pensamos em muitas opções. Não ficamos concentrados só em um que, por algum motivo, deixará de financiar a cultura e nos deixará órfãos. Aliás, foi o que aconteceu com a Petrobras há algum tempo, quando ela deixou de financiar algumas companhias de dança.

### **A experiência internacional de vocês os colocaram em contato também com certa tradição mundial de bonecos. Como é isso?**

Existe mesmo essa tradição. O teatro de bonecos japonês, o bunraku, é o anterior ao kabuki, o teatro com pessoas. O teatro com atores se inspirou no teatro de bonecos. No mundo inteiro, já existia essa tradição. Ao mesmo tempo, nós estávamos querendo resolver uma questão nossa. Era uma coisa que não tinha nome, que ninguém usava. No Brasil, por exemplo, muitas companhias usam e chamam manipulação direta, mas não tinha nome. Quando começamos no Brasil, não havia ninguém fazendo teatro de bonecos para adul-

tos, não tinha ninguém fazendo manipulação direta.

**Não havia outros grupos, como o Giramundo, já trabalhando?**

O Giramundo tem uma tradição de teatro de bonecos. Eles fazem marionetes e bonecos de vara. Eles fazem muito bem, são bonecos maravilhosos. É diferente. Não é que os nossos bonecos sejam melhores do que os do Giramundo. Não. São maneiras diferentes de trabalhar. É como compararmos, por exemplo, a escolha por bailarinos ou atores em determinada montagem. O bailarino tem o uso do corpo muito mais rico do que o do ator. E como a gente não está falando, não usa palavras, é muito melhor que seja feito por um bailarino do que por um ator. Com o boneco também. Eles respondem a uma necessidade.

**Quando vocês vão para fora do Brasil, sentem o retorno de que aquilo é visto como uma manifestação típica do Brasil? O público reconhece isso?**

Os espetáculos são muito regionais e muito universais. Não se trata de um personagem do Nordeste. Tratamos de temas: envelhecimento, erotismo, tensão. Acho que eles têm uma aparência brasileira, mas não necessariamente. No primeiro espetáculo nessa escala que citei, o *Mansamente*, havia os bonecos como índios brasileiros e o cenário era floresta.

**Como é o processo de ensino ou de formação de vocês?**

Estávamos falando do Projeto Escolas. Mas faço um parêntese pequeno sobre isso. Dentro do universo de 4.500 crianças e jovens que fizeram oficinas ou cursos conosco, penso que se houver um que pense assim, que aquilo ele pode fazer, já vale a pena. Toda a produção vale a pena. A ideia, o trabalho e a dedicação valeram a pena. De outro lado, sempre ensinamos as pessoas que vieram trabalhar com a gente, porque a sempre fizemos coisas que não eram convencionais. Por mais treinamento que o ator tivesse ou um bailarino, ele ia ter que aprender uma técnica nova. Formamos várias pessoas assim. Não somos muito ligados a cursos, fizemos alguns recentemente em Paraty. Eu estou aprendendo a ensinar o que faço também. Vou fazendo, não crio um método. Mas, voltando, sempre ensinamos as pessoas da companhia. Todo mundo do grupo faz tudo: iluminação, boneco, constroi, ensaia e trabalha na lojinha do teatro se precisar. Isso é um conceito nosso. A pessoa não pode ser só ator. Pelo menos nessa companhia não pode. Todo mundo é multiuso.

**Entre os bonecos que vocês fizeram, alguns devem ter marcado época. Fale de alguns desses personagens para o leitor imaginar o trabalho de vocês.**

Eu escolheria três. Um é o rei dessa história do Afeganistão, o Rei Melão, fei-

to na década de 70. É um rei de cinco metros de altura, ele não fazia nada, não falava. A voz era feita por atores de fora e ele simplesmente vinha, era carregado por quatro atores, como se fosse levado em uma liteira. A cara desse rei é o símbolo do grupo, virou uma espécie de ícone de nossa história. Foi na década de 80 que fizemos esses bonecos pequenos. O espetáculo mais marcante foi o primeiro. Chamava-se *Mansamente*, tinha bonecos indígenas. Na última cena da história do casal de índios, eles transavam. Era uma transa muito poética, superbonita, doce, mansamente. Logo, eu diria que esse casal de índios é o símbolo desse formato de teatro com os bonecos pequenos. O terceiro é um espetáculo que foi feito, se não me engano, na década de 90, na fase em que trabalhamos mais com dança. Foi *Rodin, Rodin*. Era um espetáculo com bailarinos e com alguns bonecos, baseado nas esculturas e nos desenhos de Rodin. Foi lindo. E por causa desse espetáculo a gente acabou fazendo aqui, em São Paulo, uma performance, um evento, que chamava Museu Rodin Vivo, quando a exposição dele estava na Pinacoteca. O pessoal do Museu Rodin de Paris pediu e eles sugeriram que o SESC patrocinasse uma montagem dirigida pelo Marcos. Ele fez um Museu Rodin Vivo no Jardim do Museu do Ipiranga. Foram 42 intérpretes, bonito, era como se estivesse andando no museu e as estátuas eram coreografadas. Os bailarinos faziam coreografias passando por todas as esculturas do Rodin. Essa experiência de poder fazer uma superprodução em São Paulo foi bem interessante.

Para assistir essa entrevista em vídeo:

<http://www.producaocultural.org.br/slider/rachel-joffily-ribas/>