

6

Referências bibliográficas**Fontes textuais**

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AUSLANDER, Philip. Intermediality. In: CHENG, Meiling; CODY, Gabrielle. **Reading contemporary performance**. London & New York: Routledge, 2016.

BAY-CHENG Sarah, KATTENBELT, Chel, LAVENDER, Andy & NELSON, Robin (ed.). **Mapping intermediality in performance**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010.

CARREIRA, André. O teatro de grupo como fala alternativa. In: MALUF, Sheila Diab; AQUINO, Ricardo Bigi de (orgs.). **Olhares sobre textos e encenações**. Maceió: EDUFAL, Salvador: EDUFBA, 2007.

_____. Ambiente, fluxo e dramaturgias da cidade: materiais do teatro de invasão. Revista **O Percevejo**. Vol 1. Fascículo 1. Rio de Janeiro: UNIRIO, jan- jun 2009.

_____. Teatro de grupo e a noção de teatro coletivo. In: **Anais do VI Congresso de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas** (Memória ABRACE XII). São Paulo, 2010.

_____. O teatro de grupo e a construção de modelos de trabalho do ator no Brasil nos anos 80-90. In: **Anais do IV Congresso de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas** (Memória ABRACE X). Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p. 75-76.

_____. Teatro de grupo: conceitos e busca de identidade. In: **Anais do III Congresso de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas** (Memória ABRACE VII). Florianópolis, 2003. p. 22 – 23.

CESARE, T. Nikki; SANFORD, Mariellen R. To avant or not to avant: questioning the experimental, the new, and the potential to shock in the new garde. In: **TDR**, vol. 54, no. 4. MIT Press, 2010. p. 7 – 10.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. Cartografia da cena contemporânea: matrizes teóricas e interculturalidade. In: **Revista Sala Preta**, no. 1. São Paulo: USP, 2001.

_____ **Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DA COSTA, José. **Teatro contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

_____. Teatro contemporâneo: presença dividida e sentido em deriva. In: **Revista Sala Preta**, no. 4. São Paulo: USP, 2004.

D'ARCY, Michael; NILGES, Mathias. **The contemporaneity of modernism: literature, media and culture**. New York: Routledge, 2016.

DIAZ, Enrique; OLINTO, Marcelo; CORDEIRO, Fabio. **Na companhia dos atores**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A sobrevivência dos vagalumes**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

_____. Construir la duración. In: POLANCO, Aurora Fernández (ed.). **Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX**. Madri: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2007. p. 183-193.

_____. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

_____. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

FÉRAL, Josette. Alienation theory in multi-media performance. **Theatre Journal**, vol. 39, no. 4. Johns Hopkins University Press 1987. p. 461-472.

_____. Theatricality: The Specificity of Theatrical Language. In: **SubStance**, Vol. 31, nos. 2 & 3. University of Wisconsin Press, 2002. p. 94-108.

_____. Performance and Theatricality: The Subject Demystified. In: **Modern Drama**, vol 25, no 1. University of Toronto Press, 1982. pp. 170-181.

_____. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. In: **Revista Sala Preta**, no. 8. São Paulo: USP, 2008.

FERNANDES, Silvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. Apontamentos sobre o texto teatral contemporâneo. In: **Revista Sala Preta**, no. 1. São Paulo: USP, 2001.

_____. A criação coletiva do teatro. In: **Revista Urdimento**, no. 2. Florianópolis: PPGT/UDESC, 1998.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo performativo**. Madrid: Abada, 2011.

_____. **The transformative power of performance: A new aesthetics**. Trad. Saskya Iria Jain. London, New York: Routledge, 2008. Kindle edition.

_____. **The routledge introduction to theatre and performance studies**. New York: Routledge, 2014.

_____. Realidade e ficção no teatro contemporâneo. Trad. Marcus Borja. In: **Revista Sala Preta**, v. 13, no. 2. São Paulo: USP, 2013. p. 14-32.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. Questionnaire on “The Contemporary”. In: **October**, no. 130. October Magazine Ltd. & Massachusetts Institute of Technology, 2009. p. 3 – 124

GALE, Maggie. Contemporary. In: **Contemporary Theatre Review**, vol 21, issue 1. Taylor & Francis, 2013. p. 15 – 18.

GROTOWSKI, Jerzy. **Hacia um teatro pobre**. Madri: Siglo XXI Editores, 2008.

GROYS, Boris. Comrades of time. In: **e-flux journal**, no. 11. Nova Iorque, dezembro de 2009.

_____. **On the new**. New York: Verso, 2014.

_____. O Universalismo fraco. In: **Serrote**, n. 9. São Paulo, novembro de 2011. p. 86-101.

HARDING, James. **The ghosts of the avant-garde(s): exorcising experimental theater and performance**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2016.

HEDDON, Deirdre; MILLING, Jane. **Devising performance: a critical history**. New York: Palgrave Macmillan, 2016.

ICLE, Gilberto. Vontade de presença, vontade de corpo: para pensar o teatro brasileiro contemporâneo. In: **Revista Sala Preta**, v. 13, no. 2. São Paulo: USP, 2013. p. 180-192.

KWON, Miwon. Questionnaire on “The Contemporary”. In: **October**, no. 130. October Magazine Ltd. & Massachusetts Institute of Technology, 2009. p. 13 – 15.

LEHMANN, Hans-Thies. Escritura política no texto teatral. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEPECKI, André. Introduction/Dance as a practice of contemporaneity. In: LEPECKI, André (ed.). **Dance**. London/Cambridge: Whitechapel Gallery/MIT Press, 2012.

LIMA, Mariangela Alves de. Quem faz o teatro. In: NOVAES, Adauto (org.). **Anos 70: ainda sob a tempestade**. Rio de Janeiro: Aeroplano: Senac Rio, 2004.

MACHADO, Arlindo. **Arte e Mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2010.

MEYER, Richard. **What was contemporary art?** Cambridge: The MIT Press, 2013.

OSBORNE, Peter. **Anywhere or not at all: philosophy of contemporary art**. London/New York: Verso, 2013.

OSÓRIO, Luiz Camillo. Arte contemporânea brasileira: multiplicidade poética e inserção internacional. In: SCHWARCZ, Lilia M; BOTELHO, André. **Agenda brasileira: temas de uma sociedade em mudança**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. Kindle edition.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. **A encenação contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. Theatre of the Real. In: **The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre**. New York: Routledge, 2016. Kindle edition.

PEIXOTO, Nelson Brissac (org.). **Intervenções urbanas: Arte/cidade**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. **Teatro e movimentos sociais**. In: **ArtCultura**, v. 7, no. 11. Jul – dez 2015. P. 117 – 135.

_____. Dessa vez foi mais leve: intensificação e diluição nas leituras de Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: **Range Rede – Revista de Literatura**, ano 4, no. 4. 1998. p. 7 – 16.

PICON-VALLIN, Béatrice. Teatro híbrido, estilizado e múltiplo: um enfoque pedagógico. In: **Revista Sala Preta**, no. 11. São Paulo: USP, 2011.

_____. A propósito do teatro de grupo: ensaio sobre os diferentes sentidos do conceito. In: SAADI, Fátima; GARCIA, Silvana (Org.). **Próximo ato: questões da teatralidade contemporânea**. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

RADOSAVLJEVIĆ, Duska. **Theatre-making: interplay between text and performance in the 21st century**. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

RESENDE, Beatriz. **Questões da ficção brasileira no século XXI**. Agosto de 2012. Disponível em: <http://www.beatrizresende.com.br/questoes-da-ficcao-brasileira-no-seculo-xxi/> Acesso em maio de 2016.

ROMÁN, David. **Performance in America: Contemporary U.S. Culture and the Performing Arts**. London and Durham: Duke University Press, 2005. Kindle Edition.

ROSS, Alex. The Naysayers: Walter Benjamin, Theodor Adorno, and the critique of pop culture. In: **The New Yorker**. 15 de setembro de 2014. Disponível em <http://www.newyorker.com/magazine/2014/09/15/naysayers>. Acesso em dezembro de 2015.

RUDA, Frank; VOELKER, Jan (ed.). **Art and contemporaneity**. Zurich: Diaphanes, 2015.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SAGASETA, Julia Elena. O teatro performático na cena conceitual. In: **Revista Urdimento**, no. 13. Florianópolis: PPGT/UEDESC, 2009.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: **Uma literatura nos trópicos: ensaio sobre dependência cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Fabiana Crispino. **Olhares em movimento: cidade e autoria no cinema de Pedro Almodóvar**. Tese (doutorado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Rio de Janeiro, 2012.

SCHECHNER, Richard. **Performed imaginaries**. New York: Routledge, 2015.

SIDIROPOULOU, Avra. **Authoring performance: the director in contemporary theatre**. New York: Palgrave Macmillan, 2011.

SYSSOYEVA, Kathryn Mederos; PROUDFIT, Scott (ed.). **Collective creation in contemporary performance**. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

SHEVTSOVA, Maria. **Robert Wilson** (Routledge Performance Practitioners). London, New York: Routledge, 2007. Kindle edition.

SMITH, Terry. Contemporary Art and Contemporaneity. In: **Critical Inquiry**, vol. 32, no. 4, Summer 2006, p. 681 – 707.

_____. Questionnaire on “The Contemporary”. In: **October**, no. 130. October Magazine Ltd. & Massachusetts Institute of Technology, 2009. p. 46 – 54.

_____. **Talking contemporary curating**. New York: Independent Curators International, 2015.

_____. The state of Art History: Contemporary Art. In: **The Art Bulletin**. College Art Association, Vol. 92, no. 4, Dezembro de 2010. p. 366 – 383.

_____. **Thinking contemporary curating**. New York: Independent Curators International, 2015.

_____. **What is contemporary art?** Chicago/London: University of Chicago Press, 2009.

SMITH, Terry; Mathur, Saloni. Contemporary Art: world currents in transition beyond globalization. In: **Contemporaneity**, Vol. 3, no. 1, 2014. Disponível em: <http://contemporaneity.pitt.edu>

SMITH, Terry; ENZWEZOR, Okwui; CONDEE, Nancy. **Antinomies of art and culture**. London: Duke University Press, 2008.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCHWARCZ, Lilia M; BOTELHO, André. **Agenda brasileira: temas de uma sociedade em mudança**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. Kindle edition.

STELZER, Andréa. **A dramaturgia do ator e a poética do real: um estudo de duas companhias – Théâtre du Soleil e Amok**. Tese (doutorado em Teatro). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2013.

_____. Salina: o ator etnógrafo na cena contemporânea. In: **Ouvir e ver**, v. 11, no. 2. Uberlândia, 2015. P. 514 – 523. Disponível em <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/issue/view/1283/showToc>.

TELLES, Narciso; PEREIRA, Victor Hugo Adler; LIGIÉRO, Zeca (orgs.). **Teatro e dança como experiência comunitária**. Rio de Janeiro: EdUERj, 2009.

TROTTA, Rosyane. Autoralidade, grupo e encenação. In: **Revista Sala Preta**, no. 6. São Paulo: USP, 2006.

WILLIAMS, Jeffrey. The Contemporist: an interview with Terry Smith. In: **symploke**, vol. 22, no. 1-2. University of Nebraska Press, 2014. p. 361 – 385.

WOYCICKI, Piotr. **Post-cinematic theatre and performance**. New York: Palgrave Macmillan, 2014.

Entrevistas

AUGUSTO, Cesar. Entrevista concedida a Carolina Montebelo Barcelos. Rio de Janeiro, julho de 2016.

FERNANDES, Thelmo. Entrevista concedida a Carolina Montebelo Barcelos. Rio de Janeiro, outubro de 2011.

OLINTO, Marcelo. Entrevista concedida a Carolina Montebelo Barcelos. Rio de Janeiro, julho de 2016.

RIBEIRO, Susana. Entrevista concedida a Carolina Montebelo Barcelos. Rio de Janeiro, julho de 2016.

SUGAHARA, Ivan. Entrevista concedida a Carolina Montebelo Barcelos. Rio de Janeiro, julho de 2016.

Peças de teatro

AUGUSTO, Cesar e Simon Will, dir. **LaborAtorial**. Peça teatral. Espaço SESC, Rio de Janeiro, novembro de 2013. Criação: Cia. dos Atores.

GARCIA, Bel e Susana Ribeiro, dir. **Conselho de classe**. Peça teatral. Espaço SESC, Rio de Janeiro, novembro de 2013. Criação: Cia. dos Atores.

SALDANHA, João, dir. **Como estou hoje**. Peça teatral. Espaço SESC, Rio de Janeiro, novembro de 2013. Criação: Cia. dos Atores.

SUGAHARA, Ivan, dir. **Amores**. Peça teatral. Sede das Cias, Rio de Janeiro, 2015. Criação: Os Dezequilibrados.

_____. **Beija-me como nos livros**. Peça teatral. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2015. Criação: Os Dezequilibrados.

_____. **Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir**. Peça teatral. Casa da Glória, Rio de Janeiro, junho de 2014. Criação: Os Dezequilibrados.

7

Anexos

7.1.

Entrevistas

Entrevista com Thelmo Fernandes

(Realizada em outubro de 2011, por email)

CB - Em debate ocorrido esse semana na PUC, o diretor teatral Fabio Ferreira citou uma definição da teórica e crítica Tania Brandão que entende grupo como uma marca forte do diretor/encenador e companhia com o foco no trabalho do ator e liberdade ao ator de se manifestar na concepção da peça. Joao Fonseca respondeu ao Fábio que, nesse sentido, os Fodidos teriam sido grupo sob a direção do Abujamra e companhia desde que ele assumiu. Pode-se dizer, então, que o trabalho dos Fodidos é colaborativo? De que forma os atores participam da concepção da peça (sugestões, improvisações...)? Vocês exercem outras funções dentro da companhia? Sei, apenas, que o Nello Marrese além de ator também faz cenários.

TF - Bom, creio que a definição do João foi bem pertinente. Quando Abujamra era nosso diretor geral ele definia o que iríamos fazer, era o nosso “Czar” como ele mesmo adorava falar e adorávamos, Abujamra foi e sempre será nosso mestre, poucos encenadores possuem a sabedoria e genialidade dele. Com o João, nos tornamos realmente uma companhia no sentido que nos reunimos e decidimos

tudo juntos sob sua direção artística. Durante o processo de ensaios sempre propomos muito quando estamos levantando as cenas, é a maneira que o João gosta de trabalhar e para nós é ótimo. Desde a época do Abu já nos desdobrávamos em outras funções. Além do Nello, hoje um cenógrafo e figurinista super reconhecido, temos vários profissionais que eram atores da cia. E hoje trabalham em várias áreas, por exemplo Daniela Sanchez e Eduardo Nobre, iluminadores que começaram como atores na cia.

CB - A quem cabe a escolha de uma peça? Essa escolha é sempre do João Fonseca ou vocês dão sugestões? Como é feita essa escolha (é um tema que interessa primeiro ou o texto que mais agrada naquele momento)?

TF - Nós escolhemos a peça que vamos montar em conjunto, todos dão opiniões e defendem seus pontos de vista. Geralmente fazemos assim: combinamos um dia de reunião para leituras de novos textos. Se eu curto um texto e acho a “cara” da cia. Apresento para todos para fazermos uma leitura, depois cada um dá sua opinião. Claro que vários critérios são analisados: o momento da cia.; se é economicamente viável; a opinião super pertinente do João como diretor artístico e por aí vai, até decidirmos por um texto através do voto.

CB - O Pedro Brício escreveu *Comédia Russa* para os Fodidos. Como foi isso? Ele primeiro escreveu e depois vocês leram o texto ou ele escreveu a peça baseando-se no que vocês queriam?

TF - Sim. Comentamos certa vez com o Pedro que gostaríamos de fazer um texto inédito e que a “pegada” dele em outros espetáculos que assistimos nos interessou bastante. Ele então desenvolveu Comedia Russa e pensou os personagens a partir das características dos componentes dos Fodidos. Foi muito interessante e instigante, de cara curtimos o texto e vimos que ele funcionava muito quando fizemos uma leitura na Casa da Gávea, depois trocamos várias idéias até chegarmos no resultado final.

CB - Você é um ator versátil que também trabalha em outras mídias (cinema, televisão) e, além dos Fodidos, faz muitos trabalhos em peças de elenco. Quais as vantagens que você vê em trabalhar em uma companhia há tantos anos?

TF - Acho fundamental para meu trabalho fazer parte de uma Cia. Por mais que eu trabalhe em outras mídias e faça espetáculos em peças de elenco, a cia. é a minha casa, os atores já se conhecem pelo olhar, o trabalho com o João acontece super naturalmente. É uma simbiose maravilhosa pois este trabalho na cia. me move em meus outros trabalhos e vice-versa. As experiências são sempre válidas e sempre que absorvo uma coisa boa em algum processo de trabalho, imediatamente apresento esta experiência para a cia.

CB - Como citei no email, há poucos estudos sobre companhias teatrais cariocas, enquanto em SC, MG, PR, BA e, principalmente, em SP investiga-se muito esse tipo de trabalho. Por que você acha que isso acontece?

TF - Apesar de parecer clichê, creio que isto se deve muito à presença maciça e avassaladora da TV em nosso estado, esta proximidade que acaba criando uma relação nociva, a meu ver, ao teatro carioca.

CB - Com uma política cultural pífia, tenho a impressão que as companhias cariocas dependem do SESC e do FATE. É isso mesmo? Como vocês têm sobrevivido? Imagino que tenham ficado 3 anos sem montar peças por falta de patrocínio... E como a companhia se mantém ao longo dos anos? Vocês têm sede própria ou algum espaço fixo?

TF - Infelizmente a coisa é bem por aí. Sobrevivemos de editais. Não possuímos uma sede desde 2001 quando tivemos que sair do Teatro Dulcina onde tivemos uma experiência inesquecível de 6 anos, isto dificulta muito a nossa vida. Quando não temos patrocínio tentamos levantar uma peça de nosso repertório, geralmente

“Édipo Unplugged”, um espetáculo com um custo mais reduzido. Quando não conseguimos fazemos empréstimos ou “vaquinha” para sobreviver.

CB - Vocês já estão se mobilizando para a comemoração dos 20 anos dos Fodidos? Alguma nova montagem à vista?

TF - Sim, já fizemos uma linda comemoração no mês de agosto com o espetáculo “Uma Festa Privilegiada”. Foi um fim de semana mágico para nós, foi realmente como um sonho: estávamos de novo no Dulcina, nossa eterna casa, fazendo trechos de todos os espetáculos da cia. Pretendemos fazer uma nova montagem em 2012, ainda não decidimos o que, e voltar também com o espetáculo “Escravas do Amor”, pois 2012 seria o centenário de Nelson Rodrigues. A idéia seria também finalmente publicarmos o nosso tão sonhado livro com toda nossa história, porém por enquanto não temos um tostão.

Entrevista com Ivan Sugahara

(Realizada em julho de 2016, na casa do diretor)

CB – Vocês sempre trabalharam, desde o início da companhia, colaborativamente. Como se dá o início do projeto, parte de você, já que você sempre dirigiu as peças da companhia? Gostaria também que você ainda explique como os projetos iniciaram com relação mais especificamente com o *Fala Comigo* e o *Beija-me*.

IS - A maior parte geralmente parte de mim. Mas nem todos. Já houve propostas dos atores que foram adiante. O *Fala Comigo* tem uma história curiosa. Ele começou com um projeto da Ângela Câmara, que trabalha comigo praticamente desde o início da companhia, ela queria montar *Um Bonde Chamado Desejo*. Ela faria a Blanche, um personagem que é a cara dela. A gente fez o projeto, conversou com o Saulo Rodrigues para fazer o Stanley. Eu iria dirigir e sugeri que fizéssemos pela companhia. Falamos com o resto da companhia, todo mundo achou bacana e fizemos o projeto. Eu dei uma ideia, a gente tem essa pesquisa que

a gente desenvolve há muito tempo, e falei com eles que eu gostaria de fazer numa casa. Fizemos uma pesquisa, achamos que seria legal fazermos na Casa da Glória. Fizemos o projeto para lá, conseguimos os direitos e ganhamos o edital. Depois que conseguimos o edital tivemos um problema com os direitos da peça. Foi uma história imensa, nem vou entrar em detalhes, mas a gente depois não conseguiu mais os direitos autorais. Pensamos então em milhões de soluções e a que encontramos foi fazer uma outra peça de Tennessee Williams. A gente ia fazer o bonde com quatro atores... a solução então foi essa, fazer outro texto do Tennessee Williams mas mantendo parte do elenco, pelo menos os dois atores da companhia, já que os outros dois que fariam o Bonde eram convidados. Mantivemos o espaço e as características de uma pesquisa espacial e de cinema. Coisas que a gente já trabalha. Manteríamos uma boa base do projeto. Batalhamos junto a Prefeitura porque teria uma mudança no objeto, embora não fosse uma mudança tão drástica. Então fomos ler tudo de novo do Tennessee Williams para ver o que a gente ia fazer.

CB – Em relação ao *Fala Comigo*, como os atores colaboraram na criação estética?

IS - A ideia do *Fala Comigo* partiu de mim. Já tínhamos a ideia do amor, pois fizemos vários espetáculos com esse tema. Pensamos então em fazer a trilogia para comemorarmos os vinte anos da companhia. Portanto, levei o texto e concordamos em fazer um espetáculo itinerante. Mas quanto a criação do espetáculo, e até de revisão, criação dramaturgica, foi feita uma colaboração muito forte, não só dos dois atores, como também com os assistentes dessa montagem, o Samuel Toledo e a Lívia Paiva. Eles são mais jovens, devem ter uns dez anos a menos do que a gente, e eles têm a companhia deles, que é a Probástica Companhia de Teatro. A Lívia é uma grande amiga e uma parceira nossa também. Ela participou de toda a trilogia do amor, porque ela também fez a assistência de *Beija-me* e em *Amores* ela participou como atriz. Ela foi uma colaboração fundamental do processo.

CB – Foi um convite seu para ela participar do projeto?

IS – Sim, foi um convite meu a ela e ao Samuel. Mas a Livia assinou comigo a dramaturgia. A gente decupou o texto junto. A gente trabalhou com um processo de composições, dividindo o texto em cinco ou sete partes, unidades. Discutimos muito o que era cada unidade, o que estava em jogo, e fizemos um trabalho de composição que é basicamente um trabalho autoral. A gente trabalho dessa forma em *Beija-me* e em outros espetáculos nossos. Qual a ideia da composição? Temos a parte A, então todo mundo vai fazer uma composição da parte A. Então, por exemplo, o Saulo faz uma parte. Ele escala o elenco, ele pode só dirigir a composição dele, ou ele pode fazer com dois atores, com um ator, ele vai fazer do jeito que ele quiser. Porque, no caso do processo, a Livia e o Samuel também participaram como atores. Então o Saulo escala quem vai fazer, ele cria a dramaturgia, ele cria a cena, escolhe o espaço, a relação com o público. E o processo já foi, desde início, na Casa da Glória. Então a gente já foi experimentando espaços diferenciados nesse processo de composição. Era de um dia para o outro. Por exemplo, em um dia se definia que no dia seguinte alguém ficaria encarregado de fazer a parte A, com estímulos, com algumas regras. Todo mundo leva uma proposta, a gente chega, ensaia e depois apresenta para os outros. Foi um trabalho intenso, com muitas composições.

CB – E todas as composições eram em cima do texto?

IS – Si, em cima do texto, com outros textos que dialogassem. Às vezes usava o texto original, às vezes fazia uma mescla do texto original com outros.

CB – Isso que eu queria te perguntar, das referências, e não apenas textuais. Por exemplo, tem a referência dos quadros de Edward Hopper. Quais outras referências que vocês usaram?

IS – O Hopper foi uma referência muito importante que apareceu. Não me lembro exatamente como. Eu acho que eu levei em um primeiro momento. Ah, eu levei um outro texto do Cuenca, acho que chama *Quadro de Hopper em Madri*. Fiz

uma composição usando esse texto dele. Vimos outros textos dele, inclusive aquele que acabou sendo usado no espetáculo. Aí comecei a trazer imagens, e o Hopper foi uma referência muito forte. A gente trabalho também muito com o elemento da água, de diversas maneiras. Não só fisicamente, mas a ideia da água, sons, som de mar, de chuva, temos da piscina...

CB – Da chuva...

IS – Sim, tem também uma cena que a Ângela coloca a cabeça debaixo da pia. Tinha muita coisa de elemento da água. A ideia da chuva era muito para reforçar o aspecto de solidão deles, eles trancados em um quarto e chove sem parar lá fora. É uma imagem melancólica, a chuva traz uma certa melancolia.

CB – E os quadros do Hopper são muito marcados pela solidão.

IS – Isso, são dois personagens muito solitários, sem conseguirem se encontrar, dialogar. Enfim, crise de casal. Tem também a ideia do cinema, que é uma obsessão pra gente, mas a obsessão, no caso, é como a gente faz cinema em teatro.

CB – E vocês não usam só a referência do cinema como imagem, projeções, usam na própria dramaturgia, no corpo.

IS – É, não necessariamente em forma de projeção. Nesses dois espetáculos não tem projeção, embora a gente já tenha usado muita projeção, mas tem muita linguagem cinematográfica que está em um estudo sobre edição de cena, sobre diferentes pontos de vista de uma cena, tem teatralização de ferramentas, como a ideia do *rewind*, a própria ideia da voz em off. No *Beija-me*, por exemplo, tem cenas com diferentes pontos de vista.

CB – Aproveitando o gancho e passando agora para o *Beija-me*. A companhia tem como uma marca forte essa exploração de espaços não-convencionais como em

Fala Comigo, embora vocês também já tenham encenado em teatro com palco italiano. Quanto ao *Beija-me*, desde o início vocês já haviam decidido fazer a peça no CCBB, em palco italiano, e vocês não estavam interessados, naquele momento, em explorar outros espaços com aquela peça?

IS – Nesse espetáculo achei que era mais interessante o palco italiano sim. Achei que era o espaço mais apropriado. A peça falava de teatro, dos mitos. A ideia ali era falar de amor romântico, da idealização do outro, da romantização do outro, você vê o que você quer ver. Então tem um certo ilusionismo do palco italiano, que está ligado à própria ideia da perspectiva, na pintura, no cinema. Tem quadro que você entra dentro dele. Tem uma ideia de projeção que é muito forte, a ideia do amor romântico, a ideia do teatro do palco italiano, uma ideia de simulacro. Então eu achava que a ideia do palco italiano era apropriada.

CB – E como foi a construção da escrita cênica, teve um texto?

IS – Dentro dessa pesquisa do amor, o *Beija-me* parte dessa ideia da gente investigar a origem e a história do sentimento amoroso. Teve um livro principal que foi o que a gente mais usou, o *Livro do Amor*, da Regina Navarro Lins, que todo mundo leu, discutiu cada capítulo. O livro começa lá na pré-história, fizemos improvisações, todo mundo de quatro, como macaco, depois bacanaís romanos. Mas chegou um momento que eu falei: Isso é uma loucura, impossível fazer a história do amor, é muita coisa, tudo muito amplo. Senão a gente ia enlouquecer, não ia dar conta, não ia ficar bom isso. Então teve uma readequação do projeto. Porque a ideia inicial era a história do sentimento amoroso, mudamos quando surgiu a ideia do amor romântico. Hoje em dia quando falamos amor estamos pensando geralmente no amor romântico, uma ideia específica de amor, ocidental, que se consolidou há duzentos anos. A ideia de amor romântico começa a ser fomentada na Idade Média, com o amor cortês e todo o desdobramento disso até chegar no romantismo alemão, consolidação de um determinado modo de amar, muito forte até hoje. Aí surgiu a ideia da gente falar dos muitos para contar o amor romântico. Esse foi um caminho, porque há um mundo de possibilidades. Eu trouxe essa proposta dos quatro mitos específicos, representando quatro

momentos históricos, a Idade Média, a Renascença, o Iluminismo e o Romantismo. Fomos estudar os mitos. Por exemplo, Romeu e Julieta foi o primeiro que a gente trabalhou. É o mais fácil porque temos uma peça, temos uma versão definitiva daquele mito. É um mito anterior a Shakespeare, outros escreveram sobre essa história antes dele. Mas, de fato, teve uma consolidação ali, e a gente já havia trabalhado com essa peça antes com *Quero ser Romeu e Julieta*. Eu escolhi quatro ou cinco cenas emblemáticas da peça e levei uma adaptação que eu fiz. Porque a peça tinha essa proposta de trabalharmos sem texto, de fazermos tudo em gromelô, que a gente já queria pesquisar. Isso também está relacionado com a ideia de projeção, você ouve o que você quer ouvir, tem voz em off.

CB – Então a ideia de fazer a peça em gromelô já foi pensada desde o início do projeto?

IS – Sim, desde o início, era uma das premissas, uma das coisas que a gente queria pesquisar junto com a história do amor, e de ser uma linguagem muito corporal, muito vocal. Tinha uma coisa muito expressiva, muito vocal, corporal. Havia um outro critério também que era o das cenas que não se resolvessem com a palavra, que a gente conseguisse resolver pela ação, que a ação desse conta daquilo que acontecesse na cena, da dramaturgia da cena. Por exemplo, na cena do balcão, foi um problema. A gente levou muito tempo pra conseguir resolver aquela cena porque ela não podia ficar de fora, pois é a cena de amor mais famosa de todos os tempo, mas é uma cena em que toda ela se resolve na palavra. Ela lá em cima, ele aqui embaixo, e ficam falando, basicamente isso. Tem coisas lindíssimas, mas realmente é uma cena que só se resolve pela palavra. Isso é totalmente diferente da cena do baile, pois ela tem uma coreografia, eles se veem de longe, se paqueram, dão um beijo. Tem a partitura das mãos que está descrita no texto. A cena da morte, que aliás nem tem o gromelô no final, você não precisa da palavra. A cena do balcão então foi um problema, tinha que estar, a gente demorou muito para resolver como se faz aquilo, como se transforma em ação, em uma ação expressiva. Então levei quatro cenas, a cena do baile, do balcão, da cotovia, quando eles acordam e vão fugir, e a cena final, da morte. Fizemos composições em cima dessas cenas. Isso com todas as cenas, o que foi mais

difícil, porque no caso do *Tristão e Isolda* não existe uma escrita definitiva do mito. Tem várias pessoas que escreveram, todas na minha opinião muito ruins, digo, os textos teatrais que eu encontrei. Com certeza eu não li tudo, mas o que eu consegui pesquisar, são peças muito ruins.

CB – E tem a ópera de Wagner.

IS – Sim, maravilhosa, a gente usa uma parte da ópera. E tem os romances que descrevem o mito, mas poucos diálogos. Tem filmes, mas também muito ruins. A gente criou então uma dramaturgia, em português, escolhi quatro cenas, muito representativas do mito e fizemos uma colagem. No caso do Don Juan também existem várias versões. A gente usou um pouquinho mais do Molière, mas talvez não. Tem uma outra, me esqueci o nome do autor...

CB – Ballester?

IS – Não me lembro, é de um espanhol, anterior a do Molière. A gente pegou umas quatro versões de peças de teatro sobre o Don Juan e fizemos uma coisa nossa. A do Shakespeare é do Shakespeare, com uma tradução que eu fiz. Eu tive essa preocupação com a palavra. Eu não sei se você sabe disso, mas a gente fez tudo em português, tudo foi feito em português primeiro, eles decoraram todo o texto em português primeiro. Porque era muito importante eles saberem exatamente o que estavam falando. Acho que a potência está aí, nesse processo. Depois a gente traduziu para gromelô, mas é o mesmo texto toda noite, não tem invenção, *embromation* de gromelô.

CB – Porque grande parte de espetáculos que usam gromelô se baseiam no improviso.

IS – Por isso eu nem sei se o que a gente faz é *stricto sensu* gromelô. Porque o gromelô é muito forte com o Dario Fo, e o dele é uma espécie de *embromation*.

Aliás, o embromation é uma palavra ruim porque é depreciativa, mas é uma coisa de improviso, você vai criando na hora a sonoridade. A gente criou uma língua.

CB – Tem o *Drácula*, do Antunes, que usa gromelô.

IS – Ele usa o fonemol, é o termo que ele usa, mas é gromelô. A gente inventou uma língua baseada no português. Eu queria que os atores soubessem exatamente o que eles estavam falando. Então quando a gente traduziu, eles sabiam exatamente o que estavam falando e tinham uma propriedade do texto, o que era bom. No caso do *Werther* é o único que não é um mito, é uma história inventada pelo Goethe, tem alguns diálogos no romance, a gente fez uma adaptação, escolheu as cenas, fez muita composição em cima dessas cenas. Teve um trabalho que foi fundamental nesse espetáculo que foi a colaboração da Duda Maia e do Ricardo Góes, que fizeram a direção de movimento e direção vocal. Eles trabalharam muito forte mesmo, muito no sentido colaborativo. A gente vê isso nos resultados.

CB – Eu queria saber o porquê dos atores se chamando pelos seus próprios nomes?

IS – A única coisa que não é o gromelô é isso; é basicamente para trazer para a gente. A gente teve essa ideia de dramaturgia, de ter uma trama contemporânea, do real, entre aspas, e o tempo inteiro esse vínculo dos mitos com o que a gente vive porque, na verdade, a gente vive a mesma coisa. É essa ideia de que a nossa forma de amar foi pautada por esses mitos, por essa construção romântica, e a gente é refém disso, nas nossas vidas, no nosso modo de amar, para o bem e para o mal. Só em relação às línguas, a loucura foi o que a gente fez foi inventar não uma, mas cinco línguas. Tinha a língua baseada no português, inglês, para *Tristão e Isolda*, alemão, para *Werther*, francês, para o *Don Juan* e italiano, para *Romeu e Julieta*. A gente criou essas línguas, no caso, o Ricardo, com fonemas de cada língua e ensinou aos atores a falarem essas línguas. Alemão, por exemplo, foi o mais difícil, pois ninguém falava alemão ali. Inglês, francês e italiano já estão

mais no nosso imaginário por conta da musicalidade. Mas mesmo assim foi uma loucura. Deixa-me lembrar de uma fala aqui (Ivan, nesse momento, fala uma frase da peça, mostrando a dificuldade de se falar corretamente tal frase na língua que criaram e como elas corrigidas).

CB – E foram todos vocês que fizeram esse texto em gromelô, ou “traduziram” esse texto que vocês criaram em português para as novas línguas?

IS – Sim, fomos nós, mas coordenados pelo Ricardo, o diretor vocal. Eu expliquei a ele o que eu queria e ele é uma pessoa estudiosa da voz, então a gente fez junto o trabalho, encontramos uma lógica de trabalho. É uma língua quase como um duplo teatral do Artaud. Ela tem uma sonoridade em português, a sonoridade do alemão.

CB – Mudando muito o foco agora, você se identifica como diretor, principalmente como diretor de *Os Dezequilibrados*, com algum dos conceitos de teatro contemporâneo como pós-dramático, performativo, pós-cinemático?

IS – Sim, a gente estuda essas coisas, elas influenciam nosso trabalho, mas a gente não se pauta por isso. Quando que o livro do Lehmann foi publicado?

CB – A primeira publicação foi em 2000.

IS – Pois é, eu li muito depois disso, e a gente já tinha iniciado nossos trabalhos. Mas esses conceitos não vêm pra gente *a priori*. Mentira dizer que tudo a gente inventou, claro que não. A gente começou a trabalhar aos vinte, vinte e poucos anos, tínhamos nossas referências, o que cada um de nós tinha visto, tinha vivido e estudado. Mas tem muita coisa empírica na nossa experiência, A ideia da pesquisa do espaço..., tem algumas coisas que são muito fortes na nossa pesquisa e trajetória, a relação com o cinema, a ideia do espaço que, na verdade, está ligada à questão da relação com o público, e a ideia da colaboração. A ideia da pesquisa do espaço surgiu por acaso, a gente gostou e seguiu fazendo.

CB – Que foi a peça de vocês no apartamento da Ângela.

IS – É, a gente estava ensaiando lá, não tinha dinheiro, um monte de moleques, a gente ensaiava nas nossas casas, não tinha dinheiro para pagar sala de ensaio. Ensaiávamos um tempo na minha casa, na casa da Ângela. Depois de muito tempo de ensaio, jovens, sem patrocínio, a gente ficava lá ensaiando, ensaiando, pesquisando. Dez meses eram muito tempo de ensaio, então eu falei: “Gente, tá pronto!”. Não tinha nada, não tinha teatro, péssimos produtores, começando a vida. Mas tinha uma peça pronta já, com cenário, figurino. A gente estava esperando a resposta de pautas, mas pensamos logo em começar no apartamento, em ir experimentando. Nesse caso, tem que colocar o público pra dentro, senão a coisa morre. Começamos fazendo isso. E, na verdade, foi um toque da Celina Sodré, que foi uma pessoa muito importante pra todos nós, com quem todo mundo estudou.

CB – Ela que falou que o barato da peça era ser em um apartamento.

IS – Exatamente. Ela falou: “A melhor coisa da peça é que é feita em um apartamento”. Havia muitos problemas naquela peça, mas ser em um apartamento era o que salvava! Aí a gente reelaborou a partir do espetáculo e começamos a pesquisar isso.

CB – Você disse que a companhia não se pauta nesses conceitos de teatro, mas eles estão presentes no trabalho de vocês, embora acho que não devemos procurar encaixar o que vocês fazem em um determinado conceito.

IS – É. A gente fez Teoria do Teatro na UNIRIO. Outras coisas também foram muito fortes para mim. Eu fui assistente do Gerald, e em aulas da Ângela Materno, na UNIRIO, tivemos que estudar aquele livro da Silvia Fernandes sobre ele. E isso foi muito importante porque eu trabalhei com ele, fiz assistência dele no *Ventriloquist* e na *Tragédia Rave*. Então tem uma ideia de teatro ali, que é bem

anos 80, bem pós-moderna, que está em mim. Agora, o quanto eu levei isso para a cena, não sei nem dizer, nunca parei para pensar. Mas quando eu paro para me lembrar das coisas que me marcaram, que eu estudei, essas foram minhas referências. O Gerald é, com certeza, uma grande influência porque eu trabalhei com ele e tem esse livro da Silvia Fernandes sobre ele que acho fantástico. Há três diretores que eu fui assistente, e a minha escola de direção foi essa, nunca estudei direção. Me formei como ator na CAL, me formei como teórico na UNIRIO e nunca quis estudar direção porque eu não acredito muito nisso. Pelo menos no que se estuda no departamento de Direção na UNIRIO, não concordo muito com aquilo. Acho direção muito pessoal.

CB – Então suas referências de direção em Teatro são Gerald, Celina..

IS – Com a Celina, e fiz assistência dela, é muito forte a pesquisa dela, com Grotowski, Peter Brooke, Barba, Stanislavski. Muito mais de Grotowski, por mais que a companhia dela – não sei se ainda tem esse nome – seja *Estúdio Stanislavski*, a referência mais forte dela é Grotowski. Então eu estudei muito isso tudo, e muito de nós também. Então é muito forte a ideia da partitura psicofísica, é uma coisa que está no nosso trabalho. A gente não fala mais nisso, como fazia antes. Em *Quarto de Crime e Castigo* a peça era toda partiturada, levava uma hora vinte e três minutos e cinco segundos todos os dias. Hoje a gente pode até falar “aquela partitura”, mas não fica esmiuçando conceitos assim. Tem uma coisa que acho que é bacana no nosso trabalho é a ausência de método. Não há um método. Há pesquisas, linhas de pesquisas que são recorrentes, e que não necessariamente está em todos os espetáculos que a gente faz. Às vezes pode aparecer ou não. A gente montou amores, por exemplo. Pegou o texto e fez ele como está, sem criar uma dramaturgia colaborativa. Temos uma pesquisa de espaço mas há aqueles em que a gente faz em palco italiano. Então a gente não fica preso, escravizado por essas linhas de pesquisa. São coisas que aparecem e que são de interesse nosso naquele momento. Agora, não temos um método de trabalho. Eu acho interessante que em cada espetáculo você tem que inventar uma maneira de fazer aquilo. Isso eu acho mais interessante. Porque tem grupos que têm um método de trabalho, o que não é melhor nem pior. No nosso caso, talvez tenha um lado ruim que é que a

gente se aprofunde menos, a gente está o tempo inteiro se reinventando. Isso aparece um pouco na cara dos nossos espetáculos, coisas muito distintas umas das outras. Mas é o nosso jeito, é o que a gente gosta de fazer. Se a gente tem um texto, ou um não texto, se tem um espaço, ou um tema, pensamos como vai ser esse processo, o que vamos criar aqui. A gente nunca tinha feito nada em gromelô, mas inventou uma maneira de abordar aquilo, de criar uma língua. E eu acho isso muito instigante. Acho que a gente consegue produzir formas mesmo. Por que qual a diferença da repetição de si mesmo e da linguagem?

Entrevista com Susana Ribeiro

(Realizada em julho de 2016, na casa da diretora)

CB - Como aconteceu o projeto do *Ethos Carioca*?

SR - A gente tinha ainda patrocínio da Petrobrás, em 2012, um contrato com a Petrobrás que a gente tinha que apresentar um espetáculo inédito, além da manutenção da sede, e tudo. E era justamente uma fase em que nós da companhia estávamos já patinando com a questão de manutenção da sede, mas a gente queria e tinha feito antes um projeto de módulos separados que tinha sido o *Autopeças*, que era uma forma de manter todo mundo junto, mas com uma certa independência, porque já estava muito difícil de juntar as agendas e até os interesses. Então o *Ethos*, na verdade, era um pouco isso, era um tema que fosse comum para todo mundo também poder sair com as suas ideias e depois formatar os seus espetáculos. A gente tinha essa grana da Petrobrás para fazer. E aí a gente chegou à conclusão de que a gente queria falar sobre *ethos carioca*, muito sobre o comportamento específico da cidade, de um lugar nosso, aqui, que falasse um pouco também da gente, e que fosse comum para todo mundo, e ao mesmo tempo uma certa malandragem porque é um tema bastante abrangente.

CB - E a ideia também era comemorar os 25 anos da companhia...

SR - Sim, o *Autopeças* are a comemoração de 20 anos da companhia e o *Ethos*, 25.

CB - Então vocês partiram da ideia de falar do Rio de Janeiro, e como o projeto foi desmembrado em três peças?

SR - A gente na verdade, antes disso, estava meio que tateando temas sobre esse assunto quando, em paralelo, o Jô Bilac, que faz parte da Companhia Independente de Teatro, junto com o Vinícius Arneiro, o Paulo Verlings, a Carolina Ismel e a Julia Marini. O Vinícius Arneiro tinha trabalhado com a gente, tinha feito assistência de direção e de produção com a companhia em alguns projetos nossos, inclusive no *Autopeças*. Então a gente estava muito próximo. E o Jô é uma pessoa próxima. A gente acompanhava um pouco o trabalho da Companhia Independente, até porque eles eram uma geração abaixo da nossa, a gente era muito referência também. Mas o Jô já vinha escrevendo desde os seus 20 anos, o Jô é uma loucura. E ele queria, tinha muita vontade de trabalhar com a gente, e a gente já muito de olho nele. E ele, Jô, queria falar sobre o pequeno poder, ele estava com alguns assuntos na cabeça. Era o pequeno poder, a questão da educação, que para ele era muito forte, estava mobilizando muito ele, e ele queria fazer um texto realista, muito entre aspas. Ele vinha de *Savana Glacial*, ele vinha de desconstruções muito fortes, muito contundentes na dramaturgia. Aí ele queria fazer um texto com uma certa fluência, com psicologia.

CB - E ele queria escrever esse texto para vocês?

SR - Ele queria escrever esse texto para a gente. E aí eu levei essa ideia para a companhia e a gente ainda muito sem saber e definir nossos desejos, levamos isso e algumas pessoas falaram: “Ah, educação, não sei se é meio pesado.” “Ah, não para onde a gente vai?”. A gente estava muito sem saber para que lado a gente ia, e com muita dificuldade de criar de novo um elenco, porque a gente já não é um elenco, já não era um elenco há muito tempo, de conseguir juntar todo mundo.

CB - Esse todo mundo a que você se refere é você, era a Bel, ...

SR - Nessa época o Kike já estava anunciando oficialmente que ia sair, então ele não fazia parte desse projeto do *Ethos*.

CB - A Drica já havia saído?

SR - A Drica já tinha saído. Mas Kike e Drica nessas reuniões também estavam um pouco fazendo essa transição desses 25 anos para ver quem a gente era, como a gente se reconfigurava, em que condições, tudo bastante convulsionado já. A gente já estava em um momento que pensava “Vamos fechar?”, estávamos sem dinheiro, o patrocínio da Petrobrás acabando, era o último patrocínio e a gente sabia que era difícil renovar. Estava muito complicado. Ninguém conseguia ocupar a sede, cada um fazendo trabalhos fora, e ao mesmo tempo uma história de companhia.

CB - Mas até esse momento a sede era só de vocês e o patrocínio da Petrobrás era só para vocês?

SR - Só, erámos nós responsáveis por manter aquilo. E com Bel Garcia, César Augusto, Marcelo Olinto gerenciando administrativamente aquilo. Mais de perto Bel encabeçando esse gerenciamento, então muito presente ali na sede, muito ligada ao funcionamento da companhia, no sentido prático. Então nessa época em que estávamos conversando mais artisticamente, a Bel, o César e o Olinto talvez fossem os que estivessem mais próximos do núcleo de produção, de realização. Eu, Marcelo Valle e Gustavo Gasparani ali circulando em torno, mas com projetos fora, fazendo coisas fora, dirigindo, e querendo também jogar mais para fora. Kike e Drica saindo e fazendo essa transição. E aí teve uma reunião meio difícil, mas que quase determinante que a gente falou: “Quem está dentro e quem está fora?” Aí eu falei, “eu estou fora”. O César e o Olinto falaram que estavam dentro, Kike e Drica falaram “Estamos fora”, Gustavo também falou “Estou fora”,

Marcelo Valle, “estou fora”, Bel falou “Eu estou dentro e eu encabeço. Eu vou liderar esse projeto”. Todo mundo aplaudiu e disse que dava o apoio que ela precisasse. Porque, afinal de contas, a gente tinha que prestar isso para a Petrobrás. A gente tinha essa responsabilidade. Mas ela estava afim. E aí por uma coincidência triste do destino ela adoeceu acho que alguns meses depois ela teve o tumor.

CB - Já no ensaio?

SR - Não, antes de começar o projeto. Então ela criou o projeto, que acabou virando uma conversa com o Jô, que acabou virando esse projeto do Jô. E ela falou, “já que eu tenho Cesar e Olinto comigo eu vou querer trabalhar só com atores homens. Ela tinha esse desejo. E ela tinha trabalhado com o Thierry e com o Leonardo Neto no *Apropriação*, no *Autopeças*, que já eram atores com quem ela tinha tido uma relação muito forte. Ela começou então a pensar em chamar o Thierry e o Leo.

CB - E até esse momento o projeto era só *Conselho de classe*?

SR - Até esse momento o projeto era um projeto com o Jô que não tinha nome, que tinha virado o *Ethos Carioca*. Era um projeto só para a gente fazer, com todo o dinheiro para ela produzir e dirigir com esses atores, Olinto e César, dizendo “Eu topo”. E os outros dizendo “Bom, então ótimo, está encaminhado, a gente vai lá aplaudir de pé quando estrear. E ficamos por perto porque a gente acaba se acompanhando, mas sem decisão nenhuma sobre a coisa. Mas aí ela o tumor e ela teve um susto. Levamos todos um susto, nos unimos todos em torno dela e aí eu perguntei para ela: “O que você precisa para fazer esse trabalho, se é que você quer fazer esse trabalho?”. Ela disse: “Eu quero”. Ela entrou em tratamento de quimioterapia logo em seguida, mas ela disse “Eu quero fazer, mas eu posso não ter condições de dirigir isso sozinha, então eu quero que você dirija comigo. E aí eu entrei de volta na história, na conversa com o Jô. Então aí sim, demos um nome para a peça, chamamos o Leo e o Thierry, que ela queria, chamamos a

Raquel André que tinha feito a assistência dela no *Matamoros*, que era uma outra peça que ela tinha dirigido fora, com quem ela já tinha uma interlocução legal. Raquel André veio então para fazer a nossa assistência. E assim a gente conseguiu ficar junto. Começamos a ensaiar, ela em pleno tratamento, mas todos muito unidos em torno desse tratamento, entendendo o trabalho como uma forma de canalizar tudo isso. Então foi muito bonito porque a gente tomou uma decisão afetiva acima de tudo.

CB - Vocês começaram o ensaio com o texto do Jô já escrito ou vocês também participaram da escrita dele?

SR - Participamos totalmente. Ele não tinha nada. Quando a gente se encontrou num primeiro dia de ensaio... Só para pensar cronologicamente. Eu não lembro quando isso se desdobrou em *Laboratorial* e *Como estou hoje*, aí os meninos podem te dizer melhor. Mas eu acho que o Marcelo Valle falou “Eu quero um projeto ligado a uma pesquisa que eu já iniciei com o César. E o Olinto falou “Eu gostaria de fazer um monólogo”. Eu acho que nesse momento essas três coisas nasceram juntas.

CB - Então a escrita do Jô se deu junto com vocês?

SR - Sim. Porque aí a gente tinha um tema. Quando a gente foi encontrar com o Jô..., foi muito legal, porque quando eu e a Bel fechamos a direção, estávamos muito parecidas com o que a gente queria, como diretoras, era muito convergente. Eu queria trabalhar peça realista, eu queria trabalhar atuação realista, psicológica, e ela também. O Jô queria escrever com essa pegada também. A questão da educação mobilizou a gente também. E o Jô pediu consultoria a Clea Ferreira, uma amiga dele, uma professora. Ela entende porque trabalha com gerenciamento de crises no ensino público no Brasil afora. Ele vai em escolas públicas que estão em crise com corpo docente, com questões administrativas, e ela participa das conversas, desses encontros. Ela deu essa assessoria ao Jô de dizer quem são os arquétipos desse mundo, quem são as figuras que se repetem um pouco nesse

universo do professor brasileiro. E escreveu quatro perfis. E questionou o Jô pelo fato do texto estar falando de cinco professores homens, quando, na verdade, o corpo docente é majoritariamente feminino, é de um universo muito feminino. Ele levou essa questão pra gente. Então quando a gente começou os ensaios a gente tinha esses tipos, que já eram os professores, professor de Educação Física, de Matemática e Ciências Exatas, o professor de Artes, geralmente de Música, Artes e Teatro, o professor de Português e Literatura. Tinham algumas coisas delineadas, um *briefing*.

CB - Perfis, não diálogos?

SR - Perfis. E ele levou isso pra gente e a gente achou engraçado. E ele falou: “Eu vou escrever uma primeira cena, vou propor. Eu quero que a peça construa um diálogo com pontos de vista complementares, eu não quero dar razão pra ninguém, eu quero que a coisa circule, onde todos têm razão, ou ninguém tem, eu quero que seja afetivo, que seja íntimo. A gente tinha esses parâmetros. Com essa história da Clea falar “Poxa, mas não tem mulher nessa história? Estranho”. A gente ficou com essa pulga atrás da orelha. Aí foi legal. A gente estava com os atores em uma mesa, com o Jô, acho que a gente já tinha a primeira cena, mas eram homens, ou ele escreveu para mulheres?. Agora não lembro se ele já escreveu essa primeira cena para mulheres. Não, eu acho que ele escreveu e ainda estava essa história com os homens, porque eram atores. Aí eu e Bel começamos a bater essa conversa. A gente pensou: “colocamos essa mulher?” Pensamos, “ah, vamos colocar essa mulher de fora, é a única que não aparece, mas está sempre lá. Ah, é a diretora Vivian, essa figura, na verdade, é a mais poderosa na hierarquia da escola, é o suficiente, será? A, é a servente que a gente nunca vê, mas todo mundo fala dela o tempo todo. Ah, não, tem uma mulher, a gente põe uma pessoa vestida de mulher, ah, todos vestidos de mulher”. Até que a Bel chegou num conceito final: “São mulheres, mas são homens”. Ficamos conversando sobre isso durante um ou dois ensaios, encontros longos, alguns entenderam isso rápido, outros não: “Mas e aí, uns se comportam, se vestem, vão no banheiro feminino ou no masculino?” Até entender... Mas mesmo esse conceito tem falhas.

CB - Mas engraçado ao ouvir isso porque de todas as vezes que assisti *Conselho de classe* pensei se tratar de uma intenção brechtiana, de colocar um certo distanciamento daqueles atores em relação aos personagens, um desejo de trabalhar com o realismo, mas com um distanciamento crítico.

SR - Tinha, desde o início da conversa com Bel a gente queria trabalhar com o psicologismo, trabalhar o detalhe na atuação naturalista, a gente quer trabalhar o detalhe das ações com o texto, mas a gente quer e precisa de alguma coisa que nos leve para um outro plano. Porque isso é uma marca registrada da gente, a nossa história como diretora, como atriz, como companhia, a gente gosta do lugar do simbólico sempre. E a Bel tinha na cabeça um enxame de moscas: “Eu sempre vejo um enxame de moscas. Uma hora uma invasão surreal de moscas. Eu falei: “Ah, interessante”. Então tinha. Eu pensei em um vento, uma ventania, eu gostava dessa ideia também. Nós duas estávamos batendo com essa ideia. E levamos isso para o Jô: “A gente quer alguma coisa que saia do chão.”. O Jô ficou com isso na cabeça. Mas a questão mesmo foi a demanda da Clea. A Clea que puxou essa história de serem homens e não mulheres. E quando a Bel falou: “São mulheres, mas são homens fazendo, porque a educação não tem gênero, porque a gente está falando justamente disso, que é independente do gênero”, essa foi um pouco a defesa da Bel. Isso se desdobrou em muitas outras coisas. Aí o Jô percebeu que ele não precisa escrever para isso, bastava ele escrever para mulheres, como mulheres, o universo era feminino, os atores não precisavam ser como mulheres. Bastavam eles se chamarem umas às outras com nomes femininos e, ao mesmo tempo, incorporar algumas atitudes que são do universo feminino, mas as atitudes, mais do que o comportamento e o trejeito. A postura feminina diante do diálogo, do discurso, fazer essa distinção.

CB - Mas tinham alguns detalhes ali, sutis, mas desse universo feminino, como o Cesar Augusto passando creme nas mãos..

SR - É, passando creme, as meninas, a Mabel e a Edilamar tendo ataque de choro, coisa de mulher. A gente foi vendo que determinadas ações e determinadas...

Porque na verdade, o que elas viviam, o que elas tinham de vida comum por serem mulheres, estava lá presente, falar de filho, falar de avó, bolsas, cafezinho que leva, cuidado de levar um biscoitinho, coisas do mundo feminino. Mas eles ficavam muito preocupados em não dar pinta, em não desmunhecar, porque eles queriam, ao mesmo tempo, ser homens, eles queriam que isso ficasse na imaginação do público. Então foi um lugar bem interessante de trabalhar.

CB - Isso é ótimo e, sendo homens, houve um distanciamento.

SR - Acabou dando, sim, deu um distanciamento, deu uma tarefa para a plateia, que eu acho bem interessante, de complementar aquela figura, você ver aquela mulher, aquela personagem, na sua imaginação, você forma a mulher que você quer. E ainda tem uma outra coisa que o César falava que era interessante, que, no fundo, é sim uma perspectiva masculina sobre o universo feminino, dentro desse tema da educação. E os homens são, como diz a maioria das professoras, os que estão ocupando os cargos de poder e de decisão nesse mundo. E as mulheres.

CB - As professoras que assistem e participam do debate?

SR - Sim. Então é interessante também, tem aí um lugar que você fala: “Ué, engraçado, é um depoimento, não deixa de ser um depoimento masculino sobre o universo feminino, ainda que não se faça nenhum comentário sobre isso”.

CB - Então o texto foi sendo construído ao longo dos ensaios?

SR - Totalmente, parecia novela, a gente recebia uma cena por semana, praticamente, às vezes uma cena a cada dez dias. A gente teve dois meses e meio de ensaio, o Jô levou essa primeira cena já muito legal, e aí a gente começou por ela. Ficamos passando ela. Aí o que eu fiz com uns atores que eu acho que foi muito feliz foi criar um universo para essas personagens. Porque a gente trabalhou uma pesquisa iconográfica para a peça. Então eu pedi..., acho que a gente escalonou rápido, acho que a gente fez a escalação rápido, quem era quem, eu, Jô

e Bel fechamos, para cada já ter o seu e correr atrás. Aí a gente começou a trabalhar em cima de uma ou duas cenas no máximo que a gente tinha, ele foi entregando em ordem cronológica, os perfis, uma pesquisa que cada um fez. Foi ótimo, eles traziam informações como “minha comida preferida”, “foto do marido”, “foto da família”, “o carro que tem”. Eu pedi gênese, bem voltando aos primórdios, eu quero saber pai e mãe, quantos anos cada um tem.

CB - Construção de todo o *background* do personagem...

SR - Todo o *background*. E criava muita improvisação com eles, deles em situações outras. O Olinto, por exemplo, acho que a Paloma cresceu em uma improvisação que ele fez com ela sozinha em casa. Eu dei uma improvisação da personagem chegando sozinha em casa, depois de um dia de trabalho. E aí cada um compôs, trouxe suas coisas de casa, montou sua casinha e fez uma cena pra gente.

CB - Então esses trabalhos todos, os jogos, as improvisações eram mais para construir e compor o personagem do que trabalhar o texto em si?

SR - O texto chegava e a gente estava mais avançado na composição do personagem e na relação entre eles do que com o texto. Mas o Jô participando disso, dessas composições e dessas improvisações, assistindo isso. Então o Jô ia sacando coisas e ia dizendo coisas.

CB - Ele escreveu grande parte do texto baseado nessas improvisações e nessas discussões...

SR - Muito do que ele via. Aí teve uma hora que a peça andou umas duas, três cenas que ele foi entregando a cada quatro, cinco dias. E o Jô danado, entregava a cena inteirinha e a gente mandava de volta, pronta, bonitinha. Quando a gente sentiu essa firmeza, já estava lá na metade da peça ele falou “Então bom, agora tem uma parte que eu vou pedir para a Clea escrever, acho que quem tem que

escrever é uma professora. Era aquela do relatório, é a cena que ele lê o relatório, que foi a Mabel que escreveu para a Secretaria de Educação. O Jô pediu para ela escrever, se ela, Clea, estivesse na Secretaria de Educação, quais seriam os termos que ela usaria para escrever. A Clea escreveu aquilo, um relatório maravilhoso, mas de cinco páginas, cortamos, e daquele relatório em diante já sabia como a coisa ia se desdobrar. Aí aconteceu um episódio que eu não sei se você sabe, eu acho íntimo, mas acho bonito, pra quem estuda esse espetáculo saber disso. No meio dos ensaios, no segundo mês de ensaio, a Bel teve uma convulsão, no meio do ensaio, uma convulsão braba, uma convulsão como a Tia Paloma teve. E a gente não sabia, a gente não estava preparado pra isso. Convulsão em função do tumor. Ela ficou completamente desacordada, com o olhinho revirando, a gente não sabia como lidar. Chamamos o Samu, o Samu não veio, porque quando é caso de convulsão eles não vêm. Ligamos para o marido, socorremos, levamos para o hospital, para o Copa D'or. Ela ficou uns dois dias e depois foi pra casa, eu segurei os ensaios uns quatro dias sem ela, e ela voltou. Nós ficamos muito, mas muito ..., mas ela ia decidir se queria ou não continuar, estava muito tudo com ela. Eu falava muito abertamente com ela, conversa muito, ajudando muito nessa condução. E ela voltou sem lembrar de nada, porque não lembra. E aí a gente contou pra ela.

CB - Ela não lembrava que havia tido a convulsão?

SR - Não, ela não lembrava. Ela começou a pegar na parede, a babar. E aí já sabíamos o que fazer em caso de convulsão, já sabíamos deste episódio. Nos entendemos, pegamos telefone, já sabíamos o que fazer da próxima vez. Ela disse: “Vamos continuar, não me lembro de nada, mas é isso aí, Está tudo bem agora, estou me sentindo bem”. O marido, que cuidava dela falou “Continua”. E aí o Jô chegou para mim e falou: “Estou com uma ideia e não sei se falo isso para Bel, queria saber de você primeiro. Pensei em colocar isso na peça”. Ele ainda não havia terminado de escrever o texto. E ele falou: “Eu acho que é exatamente isso que no final das contas une as pessoas”. Estava sendo escrito sobre a incapacidade de se chegar a um consenso. Ele falou: “Está aí uma coisa que dá consenso, é a saúde.

CB - É a capacidade de empatia...

SR - É. E toda vez que uma coisa dessas acontecia no ensaio com ela ele via como a gente chegava cada vez mais perto e ficava cada vez mais coeso, ele quis falar sobre isso na peça e ele viu isso como uma forma dele terminar a peça. Foi perfeito, a Tia Paloma teve uma convulsão, a Edilamar e a Mabel que estão para se matar se juntam para cuidar. Porque é essa história, no fundo está todo mundo ali querendo a mesma coisa.

CB - E era a história de vocês...

SR - Era totalmente a nossa história. Aí eu falei com a Bel e ela disse: “Sim, claro.” Porque a Bel, isso que eu acho lindo, a Bel é uma das maiores defensoras da apropriação no sentido radical. Então todo trabalho dela de apropriação com o Thierry e com o Leo já era um pouco em cima disso, de pegar o Pinter... E todo o processo dela que tem a ver com o meu processo também, e eu aprendi muito com ela, era de se apropriar de tudo e absolutamente tudo o que viesse e de, alguma forma, colocar aquilo em cena. Então quando o Jô fez essa sugestão, ela acatou na hora. Foi lindo e foi muito forte para ela assistir a cena que ela não lembrava que tinha vivido. Então a peça..., ela deve ter tido essa convulsão no meio do segundo ensaio, só para você ter uma noção, a peça estava escrita até mais ou menos um pouquinho antes dali. Então ele entregou a última cena mesmo há quinze dias da estreia. Ou vinte, talvez. Os atores muito ansiosos e eu muito confiante. Porque eu vi como ele estava sabendo como fechar. Eu vi que ele estava precisando só entender. Ele já tinha andado muito bem. Mas a gente tinha a peça na mão e um texto bacana, legal de fazer. Mas a gente estava muito mais com uma sensação interna de estar junto, em um momento como aquele, fazendo um trabalho juntos, talvez fechando uma época de companhia, fechando um ciclo de 25 anos e parando ali, imaginando que esse tratamento dela seria a longo prazo, imaginando que ela não poderia estar com a gente ali, no centro administrativo e de produção e de realização da companhia. Então estava tudo muito suspenso, a gente pensou: “Vai ser assim, vai ser do jeito que está, um dia a cada vez”. A gente estreou assim, fez todo o processo assim. E eu acho, acredito piamente que 70% do

sucesso dessa peça se deve a isso. Das coisas terem sido feito muito do tamanho exato. Acho que isso é muito importante para a coesão, para a convergência. Claro, a gente coincidiu do texto, do autor, da direção quererem a mesma coisa, se afinarem, dos atores serem ligados nesse assunto e quererem também, curtirem, toparem, abrirem, comprarem a ideia. Era muito desse lugar de estarmos juntos. E aí é muito louco porque, no meio dos ensaios, começam já as manifestações, todas. Então a gente ensaiava com barulho de helicóptero na Glória, bala de borracha no centro, manifestação...

CB - Então a ideia da peça foi anterior às manifestações, porque elas estão ali na peça..

SR - A gente fez esse espetáculo na hora certa, em termos de estar *update*, de estar conectado com o que estava acontecendo; a gente atirou muito no que não viu, por um lado. O Jô, a revolta do boné, que está lá no relatório, aconteceu em Pernambuco, sei lá, três meses depois. Mas porque muitas histórias como essa já tinham acontecido antes. Na verdade, as pessoas não inauguram nada, elas são só o estopim de uma realidade de já há muito tempo.

CB - E o *Conselho de classe* será por muito tempo a-histórico...

SR - É uma merda, né, porque para ser atual... Se bem que tem uma coisa nessa temporada que eu percebi, que como tudo está tão dinâmico, que ele não vai ficar datado tão cedo. Mas ele vai ser, na minha humilde opinião, porque a gente está num lugar que a gente ainda não sabe falar o que está vivendo, eu acho que ele ainda vai ser o referencial desse ano de 2013, do início das manifestações, das greves todas, dos alunos ocupando as escolas, do impeachment, do governo Temer, e aí eu não sei para mais quantos anos disso aí.

CB - Porque ele fala da crise da educação, mas expandindo também para a crise cultural.

SR - É, mas eu acho que a questão ali, no fundo, no fundo, a raiz da peça é, sim, a das relações humanas, de pequenos poderes dentro das instituições, dos sistemas falidos, sejam eles companhias de teatro, escolas públicas. Acho que a gente está falando da gente. E o problema é de raiz, então vai levar muito tempo para ele virar alguma coisa diferente do que ele é.

CB - E nesse sentido da crise das companhias, a Sede das cias acabou agora?

SR - Não, acabou a (sede da) Cia. dos Atores, mas isso já tinha, na verdade, sido reformulado em 2013. A gente viu que não teria dinheiro para continuar e chamou o Ivan (Sugahara) para entrar e aí o Ivan, como eram Os Dezequilibrados, e estavam com mais apelo do que a Cia. dos Atores para pedir mais grana para a Petrobrás, Os Dezequilibrados conseguiram com a Petrobrás. Então, pelos Dezequilibrados, a gente conseguiu uma parceria de arrendamento por três anos da sede, fazendo a manutenção da sede, que terminou esse mês, terminou agora. E aí a gente renovou. A Cia dos Atores então virou Sede das cias e a gente refez essa ocupação. E agora, conversando entre nós, para eles é interessante continuar, a gente tem condições ainda de manter a sede pelo menos até o final do ano. Se deus quiser a gente consegue ir empurrando.

CB - Então vocês renovaram a parceria?

SR - Sim, a parceria, nós não renovamos com a Petrobrás. A gente não tem dinheiro nenhum. A gente tem, entre nós, desejo e uma certa reserva, para segurar a casa. A gente investiu dinheiro ali como se tivesse comprado. A gente quando abre o teatro, apesar de ser um teatro pequeno, os custos da casa quase que triplicam. Então o que decidimos esse ano foi, fechamos o teatro. O Ivan fez essa última curadoria agora dos solos. Estava com essa curadoria há dois anos e meio. Maravilhosa a curadoria, porque virou um espaço alternativo para muita produção que vinha de alunos formados recentemente, gente sem grana, com trabalho de pesquisa. Ele deu uma mexida ali que eu acho que a gente da companhia não tinha conseguido dar ainda. A gente sempre trabalhou mais internamente ali dentro. Um

escritório de produção, sala de ensaio para oficinas, workshops, isso a gente não teve durante esse tempo. E agora vai continuar sendo assim, até a gente ter algum apoio para poder voltar a ser um espaço aberto.

CB - Então, por enquanto, vocês continuam com a parceria com Os Dezequilibrados, mas vocês ainda não têm um próximo projeto para a Cia dos Atores?

SR - Bom, o que é louco nessa história é que quando o Conselho virou o que virou e teve uma vida de três anos, o que era para a gente dar um certo ponto final e pelo menos chegar a uma conclusão sobre a nossa situação, mudou inteiramente. O Conselho nos manteve unidos e renovou um pouco as nossas energias e, de certa forma, foi um tempo que a gente ganhou de não ter que ficar frente à sede para pensar o que a gente quer. Eu acho que cada vez mais a gente se sente como um grupo de realizadores, nós somos uma família e, ao mesmo tempo amigos, mas é uma outra configuração. Marcelo e Gustavo, como não estão no *Conselho*, estão distantes, há bastante tempo, mas, ao mesmo tempo, o Marcelo e o Cesar criaram esse núcleo de criação ali. Eu, César e Olinto estudamos na (Faculdade) CAL, por coincidência. A gente está junto. Então a gente começou a falar de novo, pela primeira, sobre um projeto novo, conosco, como elenco, com a possibilidade de convidar alguém para dirigir. E estamos em conversa com o Jô, que nos fez uma proposta, de um texto inédito, de uma ideia, que é super embrionária. Não posso nem te falar porque não tem forma; é uma conversa com Jô, eu, César, Olinto, Gustavo e Marcelo, mas inicial, que tem haver ainda com relações humanas, de dentro da política, mas com dados sempre muito simbólicos.

CB - Quais são suas referências no teatro ou cinema? Principalmente como diretora de *Conselho de classe*?

SR – *Dogville*, do Lars von Trier foi uma referência interessante do uso do espaço, além de sempre ter sido uma referência no trabalho com os atores. *O Som ao Redor* de Kleber Mendonça também. Um naturalismo que se apropria do

tempo sem estar preso ao tempo cotidiano, e ainda assim, criando uma realidade tão reconhecível. Acho que *Conselho de classe* é extremamente cinematográfico, o jogo dos atores fortalecido entre eles. Nós, na plateia, estamos assistindo escondidos uma cena íntima, como no cinema.

CB - Você se localiza, artisticamente, dentre algum dos conceitos de teatro contemporâneo, como pós-dramático ou performativo?

SR - Me identifico sempre em trânsito. Claro que usando de alguns conceitos da performance e do pós dramático, mas também aproveitando o realismo psicológico e até o conceito de gênese do personagem. Essa mistura do que a desconstrução permite com uma recomposição posterior é o que mais me atrai. Pra mim não há nada mais revolucionário do que o personagem falando através das conexões encontradas pelo ator no processo criativo. Essas conexões muitas vezes são consequência de uma aproximação performativa com o tema, mas no fim, gosto de ter o contorno de quem fala muito bem desenhado, deslocado.

Entrevista com César Augusto

(Realizada em julho de 2016, por Skype)

CB - O projeto *Ethos Carioca* foi pensado em comemoração aos 25 anos da *Cia. dos Atores*. Como você e Marcelo Valle chegaram ao *LaborAtorial* para fazer parte desse projeto e como ele se insere nessa ideia de *Ethos Carioca*?

CA - Tem algumas questões aí que vão além do desejo artístico e a realização desse desejo. Porque o *Ethos Carioca* estava totalmente envolvido com o *Conselho de classe* e era realmente a peça que iria comemorar os 25 anos de atividade da companhia.

CB – Esse contexto a Susana me explicou, o do *Ethos Carioca* que partiu do *Conselho de classe* e se desmembrou.

CA – A gente fez toda uma série de encontros, mas a parte do projeto pré-ensaios, pré-texto, até ser feito o *Conselho de classe* peça. Isso tudo demorou mais ou menos um ano de encontros e workshops para depois a gente entrar mais realmente, efetivamente, na questão da peça. Nesse ínterim, o Marcelo Valle e o Olinto queriam desenvolver um projeto particular. Eles estavam muito com essa ideia do desejo de cada um, dos indivíduos da companhia, haja visto o projeto que a gente havia desenvolvido, o *Autopeças*. Então vem a vontade do indivíduo que vem de fato a ser que cada um trabalha o seu desejo artístico e isso aparece muito no nosso coletivo, que aí a gente não fica nesse maldito imperativo que vem a ser o grupo, o que todo mundo quer, o que quer a maioria, que são discussões que às vezes acabam tirando o caráter importante que é a personalidade, que é a vontade de cada um, o fato da gente se esforçar para realizar o desejo de cada um. É bastante poético mas, ao mesmo tempo, muito completo. Nesse ínterim a Bel ficou doente e o projeto *Conselho de classe* era muito ligado a ela. E a gente ficou numa encruzilhada que era continuar o projeto sem ela, aguardaríamos ela melhorar para fazer o projeto; ela estava no auge da situação, da quimioterapia e, ao mesmo tempo, tinham os procedimentos de edital, de patrocínio, tinha que estreitar a peça. Então a gente criou umas saídas. Elas foram: o *Conselho de classe*, sem a bel, dirigido pela Susi, ou faria com ela; não fazer Conselho, e ter as duas peças substituindo *Conselho de classe*. Tudo isso numa duração de três meses e, ao mesmo tempo, eu não posso falar pelo Olinto porque eu não me lembro direito, mas o Marcelo Valle, queria fazer *Laboratorial* mesmo que não fosse no projeto de 25 anos.

CB – Que já era um projeto de vocês dois?

CA – Sim, a gente poderia fazer pelo SESC, ou cada um ia colocar um dinheiro e ir fazendo, era um projeto nosso. Um perfil parecido com o *Autopeças*. Obviamente seria associado à companhia, mas estaria fora desse orçamento. Enquanto isso as peças estavam se desenvolvendo, menos o Conselho. Então

quando a Bel falou “Vou fazer, eu quero fazer”, as peças já estavam germinando. Então pensamos “Como a gente faz?”. Por um lado eu sou muito próximo da questão de produção da companhia, não que eu faça sozinho, mas eu e o Olinto, somos muito mais engajados, por assim dizer, sem diminuir a importância de ninguém da companhia. E aí, já que estávamos nessa situação pensamos “Por que não mostrar essa pluralidade que a própria companhia tem. A gente olhou o orçamento e ponderou “Vamos pensar”, porque não era um orçamento grande, “já que é assim, vamos fazer o bolo ficar maior”. Consideramos então o SESC, fazermos uma ocupação. Eu acredito que a primeira ocupação que teve no SESC foi o *Autopeças*, quando a gente completou 18 anos. E a gente foi lá e falou: “O projeto aumentou, a gente quer fazer uma outra ocupação”. Ela obviamente recebeu de braços abertos, deu um pouco mais de dinheiro, a gente juntou com o edital da Petrobrás, que era a nossa finalização do projeto da Petrobrás, e conseguimos fazer. Então foi muito interessante, porque era na quadra o Conselho, a gente fazia, acho que o Olinto às terças, quartas e quintas, e eu fazia com o Marcelo aos sábados e domingos, matinês. E era na metade da quadra. O Olinto usava o palco inteiro, cobria tudo. E era bastante interessante. O Marcelo Valle não fazia parte do Conselho, mas era uma forma de tê-lo junto na comemoração. E o Olinto estava em duas e eu também. Era muito intenso. A gente ensaiava na Casa da Glória, acho que de 14:00 às 18:00, ou de 14:00 às 19:00. Eu ia andando com o Olinto. Eu aluguei um atelier, perto da *Sede das Cias*, e o Olinto ensaiava (inaudível) e eu entrava e o Marcelo já estava ensaiando com o Diogo Liberano, que escreveu o *LaborAtorial*, junto com um parceiro meu, Simon Will, que é do *Gob Squad*, grupo inglês-germânico, que é uma pessoa muito próxima ao meu trabalho, muito amigo. Vou passar agora para o *LaborAtorial*, tá? O Marcelo me chamou e a gente começou a levantar questões que ele estava querendo colocar em cena. E eu achei que tinha muito a ver com o Simon. Então a gente fez uma residência anterior ao processo de ensaio, que foi tipo uns seis meses antes da gente começar de fato o processo. Então foi ideia minha, do Marcelo Valle, do Simon e do Diogo, e a gente começou a trabalhar com as tecnologias. E o *Gob Squad* é muito centrado no uso tecnológico de uma maneira quase *low technology*. Parece *high technology*, mas não é, tudo feito muito caseiramente.

CB – Eu ia entrar nessa questão agora. Eu conheci o Simon ano passado, o *Gob Squad* estava em residência, na Brown University, e eu fazia meu Doutorado-sanduíche lá. Uma coisa que sempre perguntam ao *Gob Squad*, e eles participaram ano passado em encontros com alunos de graduação e pós de teatro, era qual o ponto de partida do *Gob Squad* na concepção das peças, e os membros falaram, há vídeos também do *Gob Squad* sobre isso na página deles na internet, que como se trata de trabalhos de uma companhia que vem junta há tempo, é quase impossível falar de um ponto de partida, mas que às vezes, numa peça, uma ideia que não cabe naquele momento, mas que seria algo como – não foi essa palavra que ele usou, mas algo como um gatilho para outra peça. Então eu queria perguntar isso a você, qual foi o gatilho do *LaborAtorial*.

CA – No caso, tem bastante tempo, e a gente às vezes não tem ..., mas o que estava na raiz era a ideia de desestruturar o Marcelo. Ele estava numa fase de crise. Tinha acabado de fazer televisão, fazer cinema, queria voltar para o teatro, tentando entender a situação onde o ator tem que ser produtor para conseguir trabalhar, queria fazer uma comédia, mas ao mesmo tempo achava que comédia não era de fato o que ele queria, era uma relação mais mercadológica. Ele tinha feito uma peça com dois atores, acho que *Uma história de amor*, com a Alessandra Richter, que ele produziu com uma grana. E ele falou: “Não é isso que eu quero fazer, estou nessa Faixa de Gaza”. Eu estava ensaiando, “e eu fiz um (inaudível), mil anos atrás, que foi parte do processo de minha autoria desenvolver algum trabalho que chegasse perto da minha pessoa”. E aí, falei “vamos escanear então, vamos descobrir formas, descobrir quem é tantos Marcelos que você é, o que vem a ser você. Até pra confirmar como a gente chega nisso. Marcelo é geminiano, eu sou geminano, Simon é geminiano. Eu sou geminiano com geminiano. Foi uma hora que a gente falou assim: “Vamos colocar isso à mostra”. E a gente levantando questões muito subjetivas que poderiam aproximar esse tema. Bem aleatório isso, falamos da morte, como é necessário morrer pra poder nascer de novo, se renovar, o que na verdade é a morte, como seria ele encenando a própria morte dele, como a tecnologia poderia ajudar nesse sentido, o que vem a ser identidade, coisas que foram norteando de fato esse processo de imersão que depois levou à pesquisa.

CB – E esse desejo de trabalhar com tecnologia foi anterior ao convite para o Simon Will dirigir com você?

CA – Um pouco, porque eu achei que as mídias poderiam ajudar. O *LaborAtorial*, para mim, é uma parte, tecnologia. Eu ainda quero trabalhar com Tecnologia da Comunicação. Nesse a gente está falando do indivíduo. (inaudível). A primeira frase, título de *LaborAtorial*, era *Message in a Bottle*, do The Police. Primeiro era *Message*, depois *Message in a Bottle*, e no final ficou *LaborAtorial*, porque tinha aquela coisa do labor, do trabalho atorial. Aí o Diogo, que tem um aspecto dramaturgicamente muito poético, e achei que o Simon ajudaria também nessa forma de ressignificar o poético de uma maneira mais concreta, aonde você pode absorver que não seja pela via de entendimento textual, que as imagens possam te ajudar e que de alguma forma consigam estabelecer um elo de comunicação que não seja *strictu sensu*, num texto falado. Isso é uma coisa que eu adoro. E aí a gente foi fazendo. Na Sede das Cias, acho que uns 15, 20 dias (inaudível) estudos mesmo (inaudível). (inaudível) que ele fala no início “Olha o corpo, procura a identidade, tinha ali a identidade dele, (inaudível), não, ele morreu. Marcelo Valle morreu, eu não me chamo Marcelo.” Aquele prólogo, a gente fez ele de milhões de formas.

CB – Então você fizeram uma pesquisa, só você e o Marcelo ou você, Marcelo, Diogo e Will?

CA – Os quatro

CB – Os quatro fizeram a pesquisa e o texto só surgiu depois dela?

CA – É, essa primeira versão de um mês fomos nós quatro. Depois quando começaram os ensaios, tinha também o Breno, como meu assistente. E era uma coisa literalmente *LaborAtorial*. Um (inaudível) pequeno, trabalhando muito próximo, tentando descobrir qual o diapasão necessário para tê-lo, numa situação vulnerável, se reproduzindo imagens dele o tempo todo, e se colocando como

canal, para que as pessoas conseguissem ver nele mais como um espelho do que como (inaudível), o que era uma grande questão. Até que ponto o ego está ali de uma maneira..., uma necessidade de se mostrar, enquanto você de fato está se colocando ali num lugar de análise. Então as coisas foram aparecendo. Eu me lembro que foi feita uma pesquisa no *facebook* para ver quantos Marcelos Valles existiam, Marcelo Valle entrou em contato com os Marcelos Valles, e aí descobriu que tinham Marcelos Valles ladrões, todos aqueles que ele fala, existem. Acho que a cunhada dele é Marcela Valle. Então a gente foi juntando as coisas e criando algumas situações com características teatrais, características que se estabelecem de uma maneira interessante. Ele falando com ele mesmo, e aí tem tudo a ver com o *Gob Squad*, porque ele gravava ele falando, típico do *Gob Squad*, a coisa dos headphones, ele mesmo que estava se filmando.

CB – A própria comunicação do ator-personagem com a câmera é muito típica do *Gob Squad* mesmo.

CA – Em *The kitchen*, o espectador sendo o ator, e sendo visto e recebendo as ordens. Tem todo o aparato do headphone. Você vai assistir a uma peça e acaba fazendo a peça. Todos esses desdobramentos que eu acho bastante curioso. E a gente ia ver dentro do aspecto de experimentação o que a peça exigia. No mais que se pense que há um público, é um lugar de laboratório. O público está inserido como um agente dessa reflexão, de uma palestra, apesar de não parecer palestra. Então tem várias situações e, por vezes, situações até científicas. Ele fala de quanto é difícil você achar que está fazendo um bem sem estar fazendo mal. A gente então foi fazendo, foi ótimo. A gente fez no SESC, em São Paulo, em Curitiba, em Edimburgo. A gente se reuniu de novo em Edimburgo, para conseguir fazer lá em outra língua. Foi bem difícil porque é a língua traduzida, tinha a situação da poética, em português, o que já é bastante difícil. Nisso o Simon ficou mais próximo, como era em inglês precisávamos destrinchar ainda mais, colocar mais *layers*, para sobrepor ao aspecto textual. Ficou muito rico. Eu adoraria continuar esse projeto.

CB – Eu adoraria que vocês continuassem mesmo. E a peça quando foi para o teatro já foi pronta ou sofreu mudanças ao longo da temporada?

CA – Talvez... Ela foi pronta. A gente sabia exatamente onde queria chegar. Claro que há alguns ajustes, talvez ali, uma tela mais chuviscada. Mas eu cortei o texto do Diogo. O texto estava muito maior. Cortei. Até porque eu queria deixar espaço para a entrada das imagens. Por isso eu queria trabalhar de novo, fazer o *LaborAtorial*, a segunda parte, porque ainda tem questões ali que eu gostaria de desenvolver. Bom que você está falando da peça, porque tem uma peculiaridade muito forte, que é a questão da imagem, da imagem reproduzida, o vídeo, e vamos deixar que sobreponha, ou seja, a parte do discurso, de até que ponto se adiciona o outro, se mistura, e cria uma nova forma de significação. Tem tudo a ver com a Teoria da Comunicação. E ao mesmo tempo tem a ver, o que é uma coisa que o Marcelo queria muito falar, não sei até que ponto ele chegou, mas tinha a coisa da teoria quântica, tinha um pouco a história da talidomida, se você mexe uma célula aqui e se a metade da célula vai em tantos mil quilômetros de distância. Como essas relações se estabelecem? São questões curiosas com as quais a gente se aproximou, mas eu queria desenvolver mais. Já colocamos em edital mas, infelizmente, não rolou.

CB – E agora grana para edital está ainda mais difícil...

CA – Sim, está, mas gente não tem pressa. A gente pode fazer independente de grana. Todo o material, isso é uma coisa que a gente fez questão, toda a parte de computador, etc, é nosso. É uma questão aí de tempo mesmo, de a gente escolher uma agenda em comum para poder fazer com o *Gob Squad*.

CB – Então continua como um projeto de vocês quatro?

CA – Continua. É um processo latente, mas a gente está fazendo outras coisas. *Gob Squad* está fazendo Crime e Castigo, e eles têm essa agenda bem complicada.

CB – E você via alguma coisa muito específica da *Cia. dos Atores* e muito específica do *Gob Squad*, que foram amalgamadas no *LaborAtorial*? Ou o diálogo fluiu naturalmente?

CA – Eu nunca pensei, pessoalmente, em trabalhar com tecnologia. E a coisa foi entrando cada vez mais e eu, mesmo que eu não use a tecnologia, eu penso nela, até mesmo para não usá-la. Ou talvez, era um laptop, eu trabalhava o tempo todo com um laptop. (inaudível) volta e meia a gente falava e a gente não usou nada, absolutamente nada. O Kike, que foi da companhia durante muito tempo, se amarrava nisso. Foi uma das primeiras pessoas que eu conheci que eu identificava um discurso nele muito próximo de um discurso de usar as mídias, as tecnologias. Em *Cobaias de Satã*, no *Rei da Vela*. De alguma forma, amalgamada nas minhas experiências pessoais, estava a vontade de trabalhar com as novas tecnologias, mas não é uma coisa que eu faça de fato. Sempre me passava pela cabeça, mas eu ficava me questionando se era a estética que eu quero para (Exemplo: a gente lá no CCBB. E eu sempre pensava nas ressonâncias magnéticas, totalmente ligado ao *LaborAtorial*. Porque era a história de um pai de família que estava passando por exames médicos, teve um “piripaque”, mas no fundo, os filhos se encontravam, e iam falar sobre a situação política, mas é uma situação específica. A trilha sonora é eletromagnética de cara. Uma merda que é a família (finge) que não existe. Totalmente ligado ao *LaborAtorial*. Mas o caminho foi uma relação de mídia. De fato, não tinha dinheiro para fazer dessa forma, mas existem meios, dentro do próprio teatro, meios cênicos, que você pode substituir, talvez seja até mais fácil, e talvez chegue até no mesmo lugar. Mas, eu penso. E acho que o *LaborAtorial 2*, a mídia vai ser mais inserida de alguma forma.

CB – No processo de criação e elaboração de *LaborAtorial*, e você falou das pesquisas. Antes da construção da dramaturgia e do texto do Diogo Liberano, o *LaborAtorial*, além das pesquisas, foi construído também por meio de jogos e improvisações?

O improviso, é claro, e o *Gob Squad* trabalha diretamente com isso. Todos os trabalhos tinham procedimentos vários. Eram dez procedimentos que tinham que

ser feitos para esse texto. Dentro da companhia a gente chama de composição, mas pode falar também workshop. E havia uma lista de coisas que deveriam estar nessa composição. No caso do *LaborAtorial* a gente tinha coisas bem específicas como, captar o momento. Eu, Marcelo e Diogo tivemos que criar dez passos para se captar o momento. Marcelo fez um, Diogo fez outro, eu fiz um, Simon fez outro. Eram procedimentos performáticos. Muito mais próximos da performance, mas que eram muito bem estruturados. Tinha, respirar com o olho fechado, abrir o olho, sentir a mão, juntar as mãos, sentir a pressão que existe do ar. suou?, tente não suar, fale o texto agora. A gente foi percebendo que esses procedimentos ajudavam a colocá-lo no lugar da experimentação, mas com foco, com foco específico para tal coisa. E isso foi norteando todo o trabalho de *LaborAtorial*. A gente foi pegando também experimentos com vídeos dos anos 70, anos 80, as performances, e incluídas nas nossas composições, não de maneira didática, mas uma forma de inspiração. E isso foi diferente, por exemplo, do *Ensaio.Hamlet*, que o Kike dirigiu só a última cena, cada ator tinha uma questão para ser resolvida ali. Ia para casa, pensava e mostrava. A gente ia combinando esses workshops, essas composições. No caso do *LaborAtorial*, eram questões pontuais bastante ligadas ao procedimento da situação. E aí, eu e Marcelo, demos uma oficina no Calouste Gulbekian, e trabalhamos com os procedimentos na oficina com outros atores, então eles eram meio que cobaias da gente.

CB – Uma oficina com outros atores mas que, em um primeiro momento, não tinha relação com *LaborAtorial*?

CA – A gente foi convidado pelo Alexandre Melo, que estava fazendo ocupação lá. Eu e o Marcelo decidimos trabalhar com aqueles atores, fazê-los desenvolver seus próprios procedimentos, para a elaboração do trabalho deles. E a gente acabava sendo um pouco voyeur (inaudível) da experimentação dessa parte dessa metodologia. E acabou que a gente formou uma companhia. Eu fiz duas peças com eles, e o Marcelo está desenvolvendo um trabalho com eles.

CB – E vocês fazem parte também dessa companhia ou foram convidados?

Na verdade isso virou um projeto meu, e a gente fez, que foi *A Próxima Parada*, era a adaptação de dois livros (autobiográficos, de Antonio Bivar e José Vicente, e agora eu dirijo (inaudível)E contada por ele mesmo, que eu fiz no Paço Imperial. Ela tem um nome, é a Bélica Companhia, já tem uma vida. Mas saiu desse trabalho, com um DNA de trabalhar com procedimentos artísticos, a serem desenvolvidos de maneira metodológica, para a criação de trabalhos solos específicos. Assim saiu uma composição desenvolvida por eles, através dessa, metodologia, eu não diria, através desse procedimento que a gente desenvolveu no *LaborAtorial*. A gente tem esse aspecto de formação muito dentro das nossas práticas, dentro dos nossos desejos. A companhia se formou assim. A gente se juntou para fazer prática. A gente achava que nada supria a nossa vontade de fato, então a gente se juntou para desenvolver. Então, de alguma forma, a gente levou isso adiante, e quando a gente já estava unido nisso, então porque não colocar outras pessoas para fazerem. Isso é um desafio. Tem que saber onde vai dar. E deu em algum lugar. Não sei se isso é bom, se isso é ruim. Não importa. Mas, está aí, está sendo desenvolvido. E o Marcelo está desenvolvendo um trabalho com eles agora. Ia estrear semana passada no SESC, mas ele não conseguiu estrear, e ele já está com um projeto (inaudível)

Entrevista com Marcelo Olinto

(Realizada em julho de 2016, no clube Fluminense)

CB - A Susana e o Cesar Augusto me explicaram como aconteceu o projeto *Ethos Carioca*, como a partir do patrocínio da Petrobrás começaram com a ideia que veio a ser *Conselho de classe*, e depois se desmembrou em 3 peças. Eu queria saber, portanto, como se deu o início, como vocês chegaram a *Como estou hoje*.

MO - Já existia o projeto *Ethos Carioca*, tinha o nome *Ethos Carioca*, a gente só não sabia que peça ia fazer. Daí, no meio disso tudo, teve a doença da Bel Garcia que deu uma mexida nas peças desse tabuleiro. Porque então a gente esperou a

Bel Garcia estar apta a participar desse projeto com a gente, por conta disso estava tudo desestabilizado, tinha o dinheiro da Petrobrás e precisávamos fechar esse patrocínio com o espetáculo, mas a Bel momentaneamente não poderia participar e ela era a diretora do espetáculo. Então eu pensei em fazer o monólogo, que era uma coisa que eu já tinha vontade de fazer, não um monólogo, mas eu já tinha vontade de fazer um trabalho em que as fronteiras entre dança e teatro pudessem ser pesquisadas, pudessem ser investigadas. Eu tinha visto um espetáculo do João Saldanha, no Espaço SESC, como que tudo geralmente de dança contemporânea acontece no Espaço SESC que tem uma companhia, a Cia Atelier da Coreografia. O espetáculo, ao meu olhar, eram quatro monólogos, porque era um bailarino, depois três bailarinos, eles se sucediam em cena um depois do outro, e você assistia como se estivesse vendo, poderia ser um galinheiro, um espaço neutro, podia ser um limbo, tinham tantas leituras e possibilidades do que poderia ser aquele espaço. Era um quadrado, com uma tela, e você via por trás da tela, e só uma fileira de pessoas viam, uma fileira com um retângulo, como num mezanino. Tudo acontecia ali dentro, você assistia colado, porque a tela vinha até muito próximo do público. E o que acontecia lá dentro eles não viam, porque a luz fazia com que eles estivessem em um local fechado pra eles. Eles sabiam que tinha gente, mas eles não viam as pessoas. E nós víamos eles. Era uma coisa meio fetichista, meio voyeur, porque você vê eles, mas eles não te veem, é quase um *peep show*, não é um *peep show*, mas são essas interpretações estéticas que eu via nesse trabalho. Pra você ver quanta coisa me inspirou. E aí vendo aquele trabalho, que para mim eram quatro monólogos, eu pensei “Tenho 49 anos, naquela época tinha uns 46, acho que ainda posso me movimentar fisicamente.”. Porque uma das características da Cia. dos Atores é a fisicalidade, a brasilidade, o humor, com várias coisas misturadas dentro disso tudo, que é a música, a coreografia, as interfaces com os textos, porque a gente sempre coloca janelas com outras coisas; a gente enxerta outras coisas nos textos. Porque os textos, mesmo os fechados, como o *Rei da Vela*, *A Morta*, a gente sempre coloca coisas, como o *Hamlet* também. Então os textos fechados também sofrem transformações e mutações. E os escritos especialmente para a companhia como *Como estou hoje*, *Melodrama*, também sofrem interferências. Voltando então para *Como estou hoje*. Eu vi o espetáculo do João e tive aquele desejo e falei: “Eu acho que ainda tenho

possibilidades de utilização dessa ferramenta, do corpo, de explorar isso em cena”. O João apresenta sempre uma dramaturgia híbrida, pois a dramaturgia corporal se mostra híbrida a partir do momento que você pode colocar palavra, ou outros elementos. E pensei que isso era um canal e convidei ele para fazer parte desse trabalho. Mas ainda há uma coisa anterior, pois o Jô Bilac ia escrever o texto pra gente no *Ethos Carioca*, sobre educação, mas com a doença da Bel e tudo se desarticulou, então pensei se tinha ainda um link com o Jô, e fiquei um tempo me comunicando com ele para fazer um monólogo. Mas tudo mudou porque veio o João, me encontrei com ele, expliquei toda a situação, inclusive que tínhamos o dinheiro para fazer o espetáculo, falamos sobre gostos dele, gostos meus, expliquei porque cheguei até ele, falei do espetáculo, de como o via como monólogos. Continuamos os encontros falando dos nossos gostos, desejos, coisas que um queria falar, o que o outro queria falar, referências, inspirações, os meus mundos, os mundos dele. E um belo dia o João veio com um texto, um texto de várias laudas.

CB - O seu convite era então para ele fazer direção de movimento ou para dirigir o espetáculo? Fazer a dramaturgia.

MO - Dirigir o espetáculo. Não a dramaturgia, mas dirigir o espetáculo. Iríamos fazer então um espetáculo juntos. O que seria esse espetáculo? Nenhum dos dois sabia. Então iríamos compor isso juntos, elaborar na sala de ensaio. E um dia ele veio com várias laudas. Me surpreendi, fiquei um pouco sem graça. Não era exatamente para isso que eu o havia chamado. Era para a gente compor uma coisa juntos. Mas ele falou: “estou tão imbuído desses nossos encontros que eu vomitei essas laudas. E depois isso foi se desenvolvendo até chegar no formato final que o texto ficou e agrega valor ao que eu falei: quando ele mandou esse texto, eu também fiz enxertos, a gente discutiu sobre aquilo, porque era um texto muito duro, muito hermético, com muitas referências de tudo o que a gente pesquisou, minhas inspirações de Oswald de Andrade, de moda, dele, da vida dele, da minha vida, das coisas de dança, várias coisas foram compondo essa cartografia, esse mapa, esse quebra-cabeça, que foi o *Como estou hoje*. E aí, obviamente, o Jô dançou, porque não cabia mais ter o Jô nesse processo. Então ficou só eu e o João

para montar esse texto de *Como estou hoje*, que era o que a gente falava quando se encontrava: “E aí, tudo bom? Como você está hoje?” Então *Como estou hoje* era como a gente se referia ao começo desse trabalho.

CB - Então vocês elaboraram todo o texto antes de começarem os ensaios?

MO - Ele, porque ele veio com essas laudas todas, trolhas e trolhas, e aí me explicou o que era isso, as referências dele, como ele chegou naquilo, as coisas que ele estava pensando. Ele também estava passando por um momento delicado, o companheiro dele estava com uma doença terminal, um câncer raríssimo, e depois ele morreu. Então era coisas que estavam ali percorrendo o João, atravessando ele, como a mim também. Entre 2013 e 2015 eu perdi pessoas muito próximas, do meu círculo mais íntimo, e isso estava me transpassando, pessoas que estavam morrendo de câncer também. Era uma coisa que estava ligando a gente também, fora nossos interesses artísticos, por dança, por teatro. O João havia acabado de fazer coreografia para o *Jacinta*, do Aderbal, com a Andrea Beltrão, coisa que ele nunca tinha feito antes, pois ele só coreografava para espetáculos de dança. Então pela primeira vez ele estava sendo chamado para teatro e gostou da experiência. Vários elementos, vários fatores corroboraram para essa união da gente. Nisso tudo a Bel ficou boa, *Conselho de classe* começou a tomar forma, contorno e, com isso, a gente começou a perceber que não era só um espetáculo, nem dois, Marcelo e Cesar Augusto já estavam trabalhando, então seriam três. Então *Ethos Carioca* virou três trabalhos, bem típico da Cia. dos Atores, interesses variados, que hoje em dia eles estão tão fortes que eles já não convergem mais, agora eles coabitam. Enquanto antigamente tudo se convergia para uma ideia só, todas as ideias eram batalhadas até que uma era dispensada, ficavam duas, até que uma ganhava e era esse o espetáculo que iria ser realizado, quem gostava da ideia fazia, quem não gostava, esperava o próximo.

CB - Essa ideia vem desde *Autopeças*?

MO - Esse *modus operandi* sempre existiu, mas com *Autopeças* ele ganhou forma. Na época do *João Pé de Feijão* já tinha acontecido isso, mas a gente não havia denominado isso. Porque na época, teve *Tristão e Isolda*, que veio logo após *Melodrama*, que era um projeto antigo que não era da Cia dos Atores, era da Leticia Sabatella e Angelo Antonio, que chamaram o Felipe Miguez para escrever e a Daniela Visgo, que tinha o grupo dela de bambu, chamaram o Kike para fazer parte, aí vieram a Susi e o Cesar, passou-se um tempo e esse projeto virou da companhia. O Felipe continuou, tinha escrito *Melodrama*, Kike continuou, Cesar continuou, Susi continuou, eu fui fazer o figurino, nem quis fazer como ator. Kike veio como ator e dividiu a direção com o Cesar, e começou o hibridismo da Cia. dos Atores na enésima potência. Como ninguém queria fazer como ator, Marcelo tinha vontade de escrever, aí ele fez o *João Pé de Feijão*. Isso, então, já começou a existir desde 1995, 1996, só que começou a tomar uma forma mais concreta com o *Autopeças*. Porque aí era uma vontade de fazer alguma coisa, mas eram várias vontades. O Kike já estava se desligando do grupo, então não queria fazer nada, nem dirigir. O Cesar já estava dirigindo, Marcelo queria dirigir; as pessoas queriam dirigir e começaram a tomar conta, a tomar corpo, dentro da Cia dos Atores. Então o *Autopeças* marcou uma fase muito determinante na Cia dos Atores. Porque começou isso: não vamos mais convergir para um desejo só, os vários desejos vão coabitar, isso vai ser potente e todo mundo vai ter espaço. Voltando a *Como estou hoje*, o João veio com o texto, era uma coisa que não tinha sido combinada, ele veio por uma necessidade dele de escrever, absorvi isso, mesmo sendo um texto bem trolhudo. Posso até fazer um paralelo disso da época em que trabalhei com o Gerald, porque o procedimento foi muito parecido. Começamos a nos encontrar, com o Gerald então foi mais dilatado, foram uns três meses de encontro, falando de desejos, de vontades, nos encontramos no Rio, em São Paulo, ele foi para Nova Iorque e veio com um texto também vomitado. Obviamente os procedimentos são totalmente distintos, mas esse início de processo, essa gênese, foi bem parecido. Eu queria trabalhar com o Gerald, porque eu via os trabalhos dele que foram bem marcantes, inclusive de inspiração para a Cia. dos Atores, *O Processo*, *Carmem com Filtro*, *Matogrosso*. Com o João isso foi bem parecido, começamos a nos encontrar, desejos, vontades, etc., e ele também veio com o texto, só que os processos foram bem distintos. O João

trabalha em cima do amor, é um barato. E aí, o texto é bem difícil, como não tem subtexto, que personagem era esse, era literalmente a sensação que a gente trabalhava como castelinho de areia da praia: você vinha, subia, vinha a água, ficava uma parte, porque era assim nos ensaios, a gente levantava uma coisa, daí a pouco essa coisa ia mudando, e ficava só o essencial ou o melhor daquilo, o que não era utilizado, era cortado, e assim por diante. A gente ia fazendo por blocos, o texto era tão racional, vindo de uma raiz tão em cima do pensamento, da razão, porque o João tem um lastro de cultura muito grande. O pai dele era João Saldanha, comunista, jornalista, de uma família burguesa riquíssima, só começou a trabalhar depois de uns 40 anos, enfim, burguesia carioca rica, era um homem muito culto, com uma malha de relacionamentos elevadíssima, Darci Ribeiro, pessoas nesse top, sociólogos, antropólogos. Então o João bebeu muito dessa fonte, e isso se refletia muito no trabalho, com todas essas influências de moda, povos ameríndios, muito fruto desses estudos de sociologia, de antropologia, que são a base do Brasil. Ele estava estudando nessa época o descobrimento e a fundação do Brasil, República, aqueles livros 1808 e 1822. O João vinha estudando essas coisas, que desembocaram em política, pau-brasil. E o processo veio muito orgânico, porque como dar vida para aquele texto? Então a gente ia aos pouquinhos, descobrindo e fazendo ele por blocos, como as palavras reverberavam no corpo, que horas eu ficava parado, que horas eu não ficava parado. Ele era muito exigente por ser um coreógrafo e por ele não ter uma relação com teatro, ele me desestruturou. Porque ele não tinha vínculo com o teatro, a história dele não era com o teatro, apesar dele contar histórias e ter uma dramaturgia na dança dele. Então ele não se convenciam, ou não comprava muitas coisas que são o modus operandi do teatro; ele não comprava isso, mas era tudo muito rico. Às vezes eu ficava ensaiando umas duas horas duas frases e eu sempre ouvia a seguinte frase: “Tá boquinha”, porque eu fazia boca, “Está mexendo muito a expressão, não mexe a sobancelha. Então eu ficava literalmente em duas, três frases, por duas horas, porque estava boquinha, estava mexendo a sobancelha, estava mexendo o rosto. Ele queria a imobilidade, a imobilidade total, radical. Mas, ao mesmo tempo, não era engessado, porque eu não podia ficar duro, não podia ficar um bloco de pedra, eu tinha que estar respirando, dialogando com aquela plateia que não existia, pois era só eu e ele durante dois meses, já que

nós não queríamos chamar mais alguém. Então ali foi uma relação de duas pessoas durante dois meses, e que no primeiro dia que teve três pessoas assistindo, o Marcelo, o Fernando Eiras e um bailarino da companhia dele de teatro, parecia o Maracanã lotado, porque foram meses onde tudo era tão íntimo, só eu e ele, que qualquer pessoa assim era o que a gente estava o tempo todo se preparando para fazer, para ter as pessoas, mas ao mesmo tempo encontrá-las era botar em prática tudo aquilo que a gente estava vivendo, que é “Como eu vou lidar com aquelas pessoas?”, porque a luz, era eu o tempo inteiro olhando a plateia, não tinha uma luz que eu não via a plateia, ele não foi, nesse sentido, nem um pouco condescendente. Aliás, nessa peça não tinha condescendência em relação a nada. Eu via o tempo inteiro as pessoas, eu me relacionava com aquilo, eu me relacionava sendo ao mesmo tempo um diálogo-monólogo, porque eu falava, falava, falava, e as pessoas não necessariamente me respondiam. Então era hipotético, abstrato, concreto, real, porque essa dramaturgia era composta muito também através do que as pessoas viam. Elas faziam muitas expressões como se não estivessem entendendo nada, ou algo como “Estou pirando no que estou vendo, no que eu estou escutando”, nas ligações que elas faziam; quem era mais velho se lembrava das coisas dos anos 70, como o Simon Azulay, como o pír de Ipanema. Quem era mais conectado com moda se conectava mais com as coisas como Jean Patou, Paul Poiret. Enfim, cada um se conectava com o que dava, como uma poesia concreta, como uma exposição em que você vê várias coisas e que você só vai captando o que o seu intelecto ou sua sensibilidade ou sua disponibilidade capta.

CB - Quando você mencionou o que o João disse sobre suas expressões, me remete àquela cena me que você está prendendo com esparadrapos...

MO - É aquele negócio da vaidade, que você vai desfigurando a cara, as pessoas desfiguram as caras, as pessoas estão perdendo a noção por conta da vaidade e das possibilidades também, a gente fala um pouco disso, da indústria da moda. Eu estudei e me formei em moda. A moda é uma indústria com vários segmentos, e a beleza e estética é uma delas. Tanto que John Galliano, que estava louco, drogado, e nenhum amigo falou “Bicha, cala aboca, vamos embora pra casa”, e ele falou

aquelas atrocidades é um pouco reflexo disso, ele disse que mulher come mesmo, que mulher feia ele mandava matar, ou botava na câmara de gás, porque ele só ligava para mulher bonita. Isso é um segmento da moda. Hoje em dia eu falo essas coisas, porque eu fiquei estudando, fiz faculdade, e vi vários estilistas falando sobre isso: “Ai, modelo muito magra, coitada, vamos mudar”. Não, não vai mudar nunca, porque neguinho quer ver um cabide andando, e se ela estiver gordinha, só você pegar os documentários, os próprios estilistas, Karl Lagerfeld, pegando os top do mundo, brincando com modelo. Eu me lembro em uma entrevista, em um documentário, o Karl Lagerfeld faz uma brincadeira com Kate Moss dizendo que ela estava um pouquinho gorda e ela, “Ai, estou gorda?”, porque ela tinha engordado uns dois quilos. Era o auge dela e falavam que ela era anoréxica ou magra. Porque isso é uma premissa: modelo tem que ser alta e magra. Acabou, não tem discussão. Ah, mas tem uma ou outra, não, não tem. Bota Gisele Bündchen, você acha que a Gisele Bündchen é saradinha? Você já viu a Gisele Bündchen ao vivo? É um palito. Ela é esquelética. Voltando para esse negócio de beleza, fazendo um link com o que você falou, é que hoje em dia – eu teria que dar uma lida no texto para ter mais embasamento sobre o que você falou – aquilo ali era uma brincadeira que hoje em dia as pessoas vão realmente se transformando, como se nada tivesse acontecido, aparecem no dia seguinte com você, colegas, que você olha e fala assim: “O que aconteceu com o olho dessa pessoa?”. A pessoa acha que nada está acontecendo, mas ela está toda preenchida, toda botocada, porque hoje em dia a estética da beleza e da juventude é isso. Porque também tem isso, moda, “moda é juventude”. Você vê as grandes consumidoras de moda, as milionárias, ricas e jovens, mas também senhoras, de 50, 60, 70 anos, que gastam 5º mil euros em um vestido de alta costura. A mulher tem 60 anos de idade. Ela é jovem? Não é jovem. Eu tenho 49 anos, eu não sou jovem. Mas tem essa aura de que todo mundo é jovem, todo mundo tem corpo sarado. Elas são altas, magras, eles são jovens, lindos. Isso é perverso porque se vende isso. Você compra uma *Vogue* da vida, você conta nos dedos as mega *top models* que fazem campanha e que tenham mais de trinta ou quarenta anos. Porque, no mais, elas têm vinte, dezesseis, dezessete. Essa Bella Hadid tem dezenove anos, é classificada a nova super *top model*. Eu tenho quarenta e nove anos e ela é trinta anos mais nova do que eu. Então são meninas que parecem mais

velhas porque elas estão todas maquiadas, mas quando elas tiram a maquiagem são meninas. Então esse compromisso com essa imposição da juventude, isso daria até um capítulo à parte. Você falou desse esparadrapo, era a gente criticando um pouco isso, criticando esse lugar da moda. Mas ali a gente falava da moda também como vaidade das pessoas que vestiam bem, como as atrizes de cinema, como reflexo comportamental, sócio-econômico de uma época.

CB - A moda como História...

MO - A moda como História, porque ela marca uma época, você tem, por exemplo, um vestido dos anos 20, você entende muito como era o corpo daquela mulher que estava se soltando dos espartilhos, uma mulher que estava marcando terreno profissionalmente, politicamente, estava começando a votar, estava fazendo esporte, estava tendo acesso ao prazer.

CB - As coisas na peça se conectam muito com o real, o seu real, o seu desejo de falar da moda, suas inquietações, as inquietações que o João tinha, mas também com o mundo hoje.

MO - Com o mundo hoje e o que a gente é hoje porque a gente veio de algum lugar. E que lugar era esse? Era o pau-brasil, que foi extraído em 1500, que em menos de cinquenta anos o pau-brasil já tinha sido exterminado de todo o litoral brasileiro, era mandado para a Europa para extrair pigmento, porque desse pigmento era mais poderoso do que daqueles onde se extraía o tom vermelho, carmim para suprir as cortes na Europa, então o pau-brasil era mais poderoso. E o pau-brasil era mais poderoso porque se extraía esse pigmento, porque as pessoas mijavam nas toras de madeira porque através disso, da acidez da urina, em contato com a madeira, extraía-se um pigmento mais poderoso. Então a madeira foi extraída por causa da moda. Portugal eu só conheço Óbidos e Lisboa, e não lembro de madeiras muito vermelhas assim, embora possam ter em outros lugares. Mas se extraía muito por causa do pigmento vermelho. Quer dizer, uma madeira, uma árvore nativa foi exterminada por causa da moda. O diamante, todas aquelas

coisas de Minas Gerais, o ouro, tudo para a Corte, não só para a riqueza da igreja que tinha todo aquele barroquismo lindíssimo – eu sou ligado em igreja, tenho formação religiosa e aprecio muito; eu vou à igreja sempre que estou na Europa, gosto do barroco, também do medieval, imagina aquelas catedrais na França, nossa, quando a gente fez *Melodrama*, fui a duas igrejas em Bordeaux, nossa!, aquelas duas igrejas medievais lindas, - tudo isso é o poder sócio-econômico que se refletia no aparato não só arquitetônico, como no aparato estético, vestidos, roupas, decorações. Então tudo isso são as interfaces de onde nós viemos para o que somos hoje em dia e que se refletia nesse *Como estou hoje*. Como eu estou hoje? Aí vinham também nossas relações familiares, João, com esse pai com esse histórico que acabei de falar para você, um homem rico, que começou a trabalhar aos quarenta anos de idade, uma referência super europeia, ele, o João, conheceu a Europa super novo, tem uma cultura que vinha de família, de uma pessoa bem nascida, como nós, que moramos agora na zona sul, temos essa cultura burguesa, temos essa sorte de termos nascido em berço de ouro. Não somos ricos, eu não sou de família rica, mas meu pai, que era de uma família rica, se casou com minha mãe, que era órfã de pai e mãe - minha mãe foi órfã de mãe aos quatorze e de pai aos dois – uma vida de família mais fodida, mas que se casou com meu pai de família rica, eles dois deram numa família de classe média, eu e meus irmãos estudamos em escola particular, etc, essas são as nossas referências. E são essas as referências com que tenho que lidar. Então *Como estou hoje* é isso, de onde eu vim, a história da minha família, de avó, de avó paterno, chiquérrima, meu avô, que mal conheci, mas também chiquérrimo. Minha vida não era rica como a deles, tinha um contraste, a casa da minha avó era super rica, a minha não. Tenho uma companhia de teatro, faço teatro, não faço televisão, momento cultural, político e econômico da cidade. O João tem uma companhia de dança, “como é viver de dança no Brasil?”. Ele só vive de dança porque ele é o João Saldanha e tem o escopo que tem, e é de uma família boa, senão ele ia viver na merda. A diferença da minha casa para a dos meus pais é gritante, porque eu vivo de teatro, e eu não sou contratado da Rede Globo, espero que um dia seja e mude meu patamar econômico e social. Porque eu vivo um pouco do que eu fui criado. Tem uma parte de *O Idiota* que é ótima, logo no começo do livro, falando da Nastacha Filipovna, órfã de pai e mãe, uma menina bonitinha, mas miserável, o cara viu a

beleza dela, um rico proprietário rural, típico russo, pinçou aquela menina ali, deu educação a ela, livros, tirou ela da miséria, iniciou ela sexualmente até que ela virou a pessoa, uma amante, ou concubina, enfim a escrava sexual dele. Até que ele fala... Você dá para uma pessoa todos os luxos, perfumes, roupas caras, até que essa pessoa se torna dependente desses luxos. Ao se tornar dependente desses luxos, ela não consegue mais abandoná-los, e ao não conseguir abandoná-los, ela se torna dependente desse homem pelo qual ela é abastecida desses luxos. Então é uma cadeia que esse personagem achava que a Natascha Filipovna ia funcionar. Aí lendo o livro você percebe que não, que ela esculacha, barbariza com ele. E, detalhe, ela nem gastava tanto, ela não se seduzia por esses luxos. Apesar de ter boas roupas, ela não torrava o dinheiro dele. Isso que intrigava ele, ele ficava louco com ela. Como que ela, podendo usufruir de tudo isso, tem uma vida modesta? Voltando a mim e a *Como estou hoje*, eu não tenho uma vida rica, mas tenho, ainda, um vínculo com esses pequenos luxos, da qual essa vida burguesa que tive acesso através da minha avó, dos meus pais que com sacrifício proporcionaram a mim e a meu irmão, enfim, dessas coisas que você não é dependente, mas das quais você dialoga, porque eu dialogo com todas essas coisas, com essas vidas de luxos, de cremes, perfumes da *Guerlain*, até a minha vida real, que é fazer como a que acabei de fazer em Itabuna, Camaçari, que é tipo... Itabuna, caraalho, Camaçari, caralho. Mas é essa a minha função, minha função não é fazer teatro para os meus amigos na zona sul, definitivamente não. Não é neguinho sair das suas casas no Leblon, as pessoas que têm contrato, ou não tem contrato, das pessoas de Laranjeiras ou de Botafogo e vão ver no Teatro Poeira ou no Espaço SESC o que você está fazendo. Não, não é isso. A minha vida é ir para Camaçari, Itabuna, e também passar o meu perfuminho *Guerlain*, é tudo isso junto. E muito mais importante é Camaçari, Aracaju.

CB - Você fez *Como estou hoje* ou *Conselho de classe* lá?

MO - Conselho de Classe. *Como estou hoje* tem uma possibilidade muito pequena de ser absorvida por um grande público nesse sentido. Para *Conselho de classe* já foi bem duro porque competimos agora com a festa junina.

CB - Porque a temática de *Conselho de classe*é...

MO - Universal. *Como estou hoje* tem um caráter mais específico e eu e o João tínhamos a maior consciência disso. E a gente conseguiu muita coisa. *Como estou hoje* foi para Curitiba, São Paulo, Porto Alegre e fez duas temporadas aqui no Rio de Janeiro. E foi incrível, a peça o que era e para que era, o que ela falava, o que ela retratava, esse escopo que pegava desde a fundação do Brasil, passando pelas modas e pelos modos com que as pessoas se relacionam, as aparências sócio-políticas e econômicas.

CB - Marcelo, voltando aqui para os ensaios. Quando vocês começaram os ensaios, já tinham o texto pronto? Ele não foi composto enquanto...

MO - Já. A gente até foi melhorando no final, cortou coisa, isso não rola, a gente foi dando uma mexida, eu não falei com você que qualquer texto que passa pela Cia. dos Atores não passa incólume? *Como estou hoje* não foi diferente. O João veio com um texto de não sei quantas laudas e ele terminou com..., vou chutar um número hipotético, ele tinha, sei lá, vinte e quatro laudas e terminou em doze.

CB - Mas foi um texto que ele escreveu, mas que vocês dois conceberam... Porque vocês mexeram muito...

MO - Sim, sim. A gente mexeu. Foi assim: nossos encontros, desses encontros ele escreveu, eu não posso dizer que nós escrevemos juntos, não. Ele escreveu o texto. Com esse texto escrito eu interfeiri, “Não, essa parte não. Não, isso está estranho. Não, vamos tirar. Isso bota, isso tira, isso enxerta. Vamos botar isso aqui. Essa frase eu gosto”. Aí eu ia colaborando, tanto que o crédito a mim é como colaboração. Mas o texto é do João.

CB - E como você se localiza artisticamente, principalmente a *Como estou hoje*? Você se identifica com algum desses conceitos de teatro contemporâneo, como o performativo, a performance, o pós-dramático?

MO - Eu acho que é tudo junto. Acho que o contemporâneo já abarca tudo isso, ao dizer teatro contemporâneo já abarca tudo isso. Teatro, dança..

CB - Um híbrido...

MO - Isso, um híbrido. E eu queria pesquisar e investigar em *Como estou hoje*, justamente esse hibridismo, essa possibilidade entre corpo e palavra, só que dimensionar isso, porque como eu sou ator e não sou bailarino, nunca fiz um espetáculo de dança, apesar dos espetáculos da Cia. dos Atores serem absolutamente físicos, *Marat/Sade*, *A Bao A Qu*, *Melodrama*, *A Morta*, tudo é muito físico, e a gente sempre teve a dança como inspiração em tudo, Pina Bausch, Pina Bausch na veia, *La La La Human Steps*, Trisha Brown, e todas as derivações de Trisha Brown, Elizabeth Streb e, principalmente Stephen Petronio. Eu já vi uns espetáculos do Stephan Petronio fodaços e já fiz um workshop com ele de um mês, quando eu morava em Nova Iorque. A dança dele é espiral, como um surfe – obviamente estou falando de uma forma muito rasteira, mas é isso, uma espiral, ele dança muito na espiralidade, faz muito isso nos espetáculos dele. Quero lembrar de coisa brasileira que também me inspira e é muito legal, o *Cena II*, de Curitiba, a Dani Lima que tem umas coisas muito legais, como aquele trabalho que ela fez no Nelson Rodrigues, que era uma pessoa só e você tinha que marcar e o espetáculo era feito todo para você, era lindíssimo.

CB - Além da dança, quais suas outras referências em teatro, cinema?

MO - Milhares. De teatro Gerald foi muito forte. Eu tive a honra e a oportunidade de ver o Macunaíma, foi muito marcante, *Paraíso Zona Norte*. Vou falar de novo do Gerald, *O Processo*, *Carmem com Filtro Dois E Meio*...

CB - *Flash and Crash Days*...

MO - *Flash and Crash Days* foi inacreditável, a mãe pedindo água, com aquela bota em um pé só, e ela dançando, jogando água na cara da mãe, aquilo era surreal, ela batendo siririca e a mãe chupando pirulito com a bota também. Nossa eu fiquei imaginando o Fernando Torres e o Claudio Torres vendo aquilo, caralho, eles devem ter saído muito loucos daquela peça. Se eu saí, imagina aqueles dois vendo aquilo, aquele sonho, porque aquilo foi um sonho.

CB - Foi a primeira peça que eu vi no Rio.

MO - Jura?

CB - Sim. Porque eu não sou do Rio. Essa foi a primeira peça que vi aqui quando me mudei para fazer faculdade.

MO - Sensacional. E você viu *O Império das Meias Verdades*? Ele era bem irregular, porque era um processo *work in progress*. Eu vi três vezes, era o mesmo espetáculo, mas toda sessão que eu vi tinha enxertos, marcações diferentes dentro daquela estrutura.

CB - Então Gerald é uma referência muito forte para você?

MO - Muito. Mas outras coisas que estavam acontecendo ao mesmo tempo. Ulisses Cruz estava fazendo muita coisa legal. Aqueles grupos que vieram do Jeferson Miranda, do André, que era assistente da Bia Lessa, a Bia Lessa também fez coisas bem legais.

CB - Tem uma cena que encerra a peça, linda, que me remete ao uso de voz, som, gesto e luz de Bob Wilson.

MO - A gente tem Bob Wilson como forte referência na Cia. dos Atores por causa de *Einstein on the Beach*. Uma referência muito direta. Mas a gente nem pensou

nisso. Na verdade, a referência forte da gente ali é como se fosse esse corpo sem órgãos que vai se despregando e, especificamente, o Francis Bacon no quadro do papa, especificamente isso, que veio daquela burca louca e terminou naquele papa. Na verdade, se eu te disser uma inspiração explícita é mais esse papa do Bacon, que tem essa coisa do pegando fogo, muita coisa parada, mas várias outras acontecendo, aquele quadro estático, mas que você vê coisas atravessando nele, é um grito parado no ar, um corpo pegando fogo, um macaco atrás, são várias camadas.

CB - O *Como estou hoje* acabou, ficou ali, ou você ainda tem algumas ideias que surgiram ali e que você pretende realizar em algum outro projeto?

MO - Eu trouxe, para minha vida, muita coisa que eu trabalhei em *Como estou hoje*, e isso eu devo muito ao João, que é essa coisa da boquinha, eu ficava meia hora em uma fase e ele com aquela coisa de “boquinha”, era foda. Isso eu trago muito pra mim porque como foi muito implacável, com muito carinho, mas muito implacável, porque, você imagina, trabalhar durante dias, em quatro ou cinco frases, e a pessoa dizer que você estava fazendo expressão. Era enlouquecedor ficar horas em quatro frases, num parágrafo, porque estava fazendo boquinha, ou estava fazendo expressão, ou estava balançando o rosto, ou estava mexendo, ou parado, engessado, era tanta coisa contrastada, ou era um, ou era outro, ou eram os dois juntos, “como você está boquinha e está engessado?”, “como você está um bloco de pedra e está fazendo muita carinha?”, era tudo muito discrepante. Então eu comecei a descobrir e isso me ajudou muito no processo de *Conselho de classe*. Foi muito estafante e estressante essa época. Porque eu ensaiava os dois espetáculos ao mesmo tempo. Minha vida era literalmente monástica porque eu não saía, só nadava, ou malhava, porque malhar me ajudou a descobrir, porque como eu não tinha tempo algum e chegava cansado em casa, malhar pra mim é manter a minha sanidade mental, então eu malhava e passava meu texto. Então eu descobri uma rotina que era, malhava ou de manhã ou depois de tudo de noite, saía, ia em casa e almoçava, ia para o primeiro ensaio, saía, já batendo o texto e ia para o segundo, chegava em casa, batia o texto, ou saía do ensaio, ia malhar, para decorar o segundo texto. *Como estou hoje*, então, eu trouxe para a minha vida

artística, controle, de como você se controla – acho que controle é uma palavra menor – é de como você consegue canalizar, o que você tem para realizar através de um controle, de uma concentração, como você consegue manter a respiração, a escuta, e como você consegue se sentir vivo, escutando, dialogando, sem estar além nem aquém. Você está com o corpo do *Como Eu Estou Hoje*. Então é como eu estou hoje, agora, aqui. Isso era uma das coisas boas do espetáculo, de como começar, como o espetáculo começava, as pessoas entrando, eu parado. A gente gastou semanas no “tá boquinha”, “tá parado”, e aí era como eu conseguia parar, respirar, lidar com aquelas pessoas, elas me olhando, eu olhando elas, elas achando aquilo estranho, a senhora que dormia, ou que não dormia, ou reações, a pessoa que batia o pé, que ficava incomodada porque eu estava olhando a cara dela, porque ela não tinha aquela proteção da quarta parede, não existia a quarta parede. Isso o João também quebrou, a gênese do trabalho era quebrar a quarta parede. Eu trouxe esse treinamento. Esses ensaios foram além de ensaios, foram treinamento como artista, como alma, como pessoa. Porque, ao mesmo tempo, como eu falei com você, as nossas vidas estavam muito atravessadas, eu tinha ensaios que eram terapias, para os dois. Porque nisso tudo o Alexandre Akerman morreu... Eu vinha dos ensaios com essas sensações, saí do enterro do Alexandre, fui para o ensaio. O João vinha com as histórias do Marcelo que eram bizarras...

CB - Marcelo, o marido dele?

MO - Sim, Marcelo, o marido dele. Bizarras. Ele teve um câncer que a pele dele virou um pergaminho, ela abria, imagina isso, a sua pele se abrindo, como sulcos, o cara não se mexia. Tudo isso atravessava a nossa vida. E, nisso tudo, ele morava em Copacabana, perto da Saint Roman, naquela ladeira da favela. Na época teve aquilo da favela descer, a rua foi interditada, polícia... O João tem uma coisa legal, como uma ventosa, como Oswald de Andrade, como o Gerald, como a Cia. dos Atores, tudo você absorve, que nem uma ventosa, você vomita, bem oswaldiano, bem *Manifesto Antropófago*, *Manifesto Pau-Brasil*, você absorve as coisas e vomita do seu jeito. Nesse sentido o João era uma ventosa, ele ia absorvendo as coisas dele, eu ia absorvendo minhas coisas, e a gente convergia tudo na sala de ensaio, esses elementos loucos, aparentemente dissonantes, ou explicitamente

dissonantes, mas que a gente convergia ali, no ensaio. Esse treinamento/ensaio me trouxe muita coisa, muito ensinamento, de como lidar com meu corpo, a base do meu corpo, ele veio agregando muito valor a tudo o que a gente trabalhou com Luciana que foi a pessoa que nos redimensionou, que nos educou, nos reeducou em relação a ferramenta corpo, era a base do pé aberta, a base do pé aberta com espaço entre os dedos, para que essa base fosse mais fluida, o centro, a espiral, as pontas, a limpeza dos movimentos, tudo isso foi treinamento, um ensaio-treinamento. Isso com certeza eu trouxe para a minha vida e refletiu não só no trabalho do *Como estou hoje* e também no *Conselho de classe* pra caramba. Eu consegui trabalhar aquela pessoa, numa energia aparentemente baixa, porque ela era mais velhinha...

CB - Tia Paloma...

MO - Isso, a Tia Paloma, e, ao mesmo tempo, um vulcão acontecendo entro dela, comecei a descobrir isso, pensei “vou trazer isso que estou trabalhando com o João, que é a calma, não trabalhar na explosão, no ódio, em canais ou registros que eu estou familiarizado ou confortável de trabalhar”, então ele me destruiu literalmente, no melhor dos sentidos, ele me desconstruiu, e destruiu essas coisas sem perder as pontes, porque eu continuo tendo a ponte com o agressivo, com a energia, com o energético, com o excesso. As pontes existem, elas não foram destruídas, elas não foram extirpadas, elas continuam existindo, mas elas não se tornaram apenas o único canal que existia. Comecei a construir, através do João, várias outras pontes, então a minha vida artística ficou bem mais rica depois desse processo de *Como estou hoje* e que se refletiu na Paloma. O mundo explodindo na Paloma, fora da Paloma, dentro da Paloma e ela não necessariamente demonstrando, sem necessariamente ter que explodir de ações e emoções. Isso, mais uma vez, típico da Cia. dos Atores, típico do meu processo criativo de ventosa. Eu sou filho de uma pessoa que era maratonista, meu pai foi maratonista não sei até que idade, correu três maratonas de Nova Iorque, cinco São Silvestres, e hoje em dia meu pai é um senhor que por ene razões que não cabe aqui falar, ele anda como a Paloma. Quer dizer, Paloma é uma homenagem a meu pai. Meu pai era maratonista, eu sei porque eu vi em 1991, a primeira vez que eu fui a Nova

Iorque, aos vinte cinco anos, eu fui lá com meu pai porque ele estava correndo a maratona, lá no *Central Park*. E hoje em dia ele anda assim (mostra o andar). De tanto ver isso, pensei “Taí, a Paloma”. Ninguém escuta a Paloma, ela tem, a princípio, uns sessenta anos, e esse andar é de um homem de oitenta, pelo texto a Paloma tem uns sessenta. A mulher se aposenta com trinta anos, vamos dizer que ela tenha começado aos vinte cinco, Tia Paloma está há onze anos parada, então ela está com sessenta e seis. Pelo texto então, se você colocar a lógica do texto, ela tem sessenta e seis anos. Eu faço elas com esses 66 anos, mas massacrado pela vida. Porque aí são as interpretações que você lê em cima disso. Era o pulo do gato de Isabel Garcia. Porque eram cinco homens, mas Bel fica doente. Pensei então que teria que fazer um monólogo. Mas pensei, vou ter que fazer um segundo monólogo, não queria, já tinha tido a experiência de monólogo lá trás, mas Gerald era um mala.

CB - Então não era a intenção sua fazer o monólogo?

MO - Não, lá no Autopeças foi a mesma coisa. Todo mundo queria fazer uma coisa, Susi queria fazer o dela, Marcelo o dele, Cesar o dele, Bel o dela. Eu ia fazer o *Apropriação* com o Cesar, mas o Cesar ia dirigir o Talvez, eu ia fazer um com o Gerald, aí eu não ia conseguir fazer duas peças ao mesmo tempo, porque era para ser a Bel dirigindo eu e Cesar, mas virou o Leonardo e o Thierry, e aí eu sobrei porque estava cada um fazendo suas peças, eu então fiz o *Bait Man*, com o Gerald. O monólogo de *Como estou hoje* é pelo mesmo motivo, pois o Cesar já estava com o Marcelo, e eu estava querendo fazer *Apropriação* que era de caráter de um monólogo com o Diogo Liberano. A Bel não podia, ela não ia trabalhar como atriz, ela teve até que sair do Oréstia, que ela fazia como atriz e diretora com Malu Galli, a Susi estava numa onda de direção. Então, pra mim, monólogo. Então quando a Bel veio com o *Conselho de classe* eram cinco atores, cinco homens. Clea, que fazia a assessoria teórica da peça, uma doutoranda em Educação, dá aula em faculdade, tem um histórico de vida que ela veio de Santo Amaro da Purificação, a família dela é analfabeta, a mãe dela é analfabeta, ela conseguiu reverter essa situação na qual a família dela se encontrava, trabalha para a *Fundação Ayrton Senna*, viaja pelo Brasil ouvindo e refinando os

professores de Rede Estadual e Municipal. Ela mapeou isso pelo trabalho dela, na *Fundação Ayrton Senna*, os professores que são arquetípicos, tem um cinco ou seis arquetípicos que estão lá na peça. Ela falou algo assim: “Galera, está tudo muito lindo, mas querem fazer uma peça realista?” “Sim, queremos”. Então vocês não vão fazer uma peça realista se não tiver mulher.” Silêncio. O orçamento não ia aumentar, não tínhamos como chamar mais uma atriz, era o que tínhamos. Susi não dava pra fazer porque ela estava como diretora. Bel Garcia teve a brilhante ideia de que todos são mulheres, sem fazer trejeito. “Ah, não quero fazer mulher!”. “Todos vão fazer mulher, mas sem trejeito”. A Bel Garcia tinha esse faro...

CB - O feminino estava em detalhes muito sutis...

MO - Eu acho que na verdade era quando você começava a comprar a ideia de que elas eram mulheres e quando você via a feminilidade neles, nelas. Porque o detalhe feminino era porque eu tinha uma bolsa, você começava a ver que era mulher ali. Acho que é isso. É o que eu consigo entender.

CB - O Cesar, por exemplo, faz a demonstração do creme, há um elemento feminino sutil ali...

MO - É porque ele demonstra o creme, veste uma meia de pressão, mas aí são os elementos.

CB - Também o jeito que sua Tia Paloma pega o café, o garrafão, se aproxima do ventilador...

MO - Não, é porque você vê o feminino ali. Muito pelo contrário. O que a gente mais escutava da Bel era: “Tá gay”. Às vezes os comentários não tinham nada a ver com a interpretação, eram “aquele momento tá gay, aquele momento tá dando pinta, tá muito feminino”.

CB - Eu não via pinta, mas um detalhe muito sutil.

MO - Mas aí é o que brotava do trabalho. Obviamente eu sempre pensava: “É a Paloma Pomponeti. É uma mulher. Eu estou fazendo uma mulher”, mas em nenhum momento é uma mulher, como mulher. “Olha o dedinho!” Nossa, Isabel era um dobermann. Dedinho, boca, “aquele momento tá gay, tá feminino”.

CB - A sua Tia Paloma tem então referência ao seu pai e também à Bel, por conta da convulsão que ela teve...

MO - Do ataque epilético. Foram os quarenta e cinco minutos mais longos da minha vida. Um dos quarenta e cinco minutos mais longos da minha vida, já tiveram outros também. O tempo não passava. Quando a gente viu quanto tempo passou, a sensação que eu tinha era que eram horas. Quarenta e cinco minutos, entre o começo dela levantar e começar o epilético até ela voltar, foram ao todo quase cinquenta minutos. Isso foi vivido por todos ali. Quando o Jô soube disso ele falou: “Cara, vou absorver”. Ah, tem outras coisas que acho que essa é a coisa mais explícita, mas não sei se há outra que a gente absorveu para o espetáculo que é da vida. Tem a tartaruga que é da família do Cesar, na casa da avó do Cesar tinha uma tartaruga. É isso.

CB - Conversei muito com a Susana sobre o *Conselho* e com o Cesar sobre *LaborAtorial* e te agradeço muito por falar do trabalho do *Como estou hoje*, que é lindo.

MO - *Como estou hoje* é um trabalho para mim muito especial, por tudo o que ele significou pra minha vida, como eu falei pra você. Eu trago coisas dele até hoje, como eu elenquei, por ter feito uma parceria com o João, por ter me permitido fazer nessa altura da vida pesquisa de linguagem...

CB - E com dança...

MO - E com dança e pesquisa de linguagem. Porque... poderia fazer uma peça mais palatável, mais começo, meio e fim, que tem o desenrolar do personagem. Não, eu fui para uma outra onda, e me permiti ainda isso. Realmente foi um trabalho muito particular.

7.2.

Fichas técnicas dos espetáculos

Os Dezequilibrados

Amores (2014)

Sede das cias

Texto: Domingos de Oliveira. **Direção:** Ivan Sugahara. **Elenco:** Ana Abbott, Ângela Câmara, José Karini, Lívia Paiva, Lucas Gouvêa e Saulo Rodrigues. **Trilha sonora:** Ivan Sugahara. **Assistência de Direção:** Beatriz Bertu. **Cenário:** Carolina Sugahara. **Figurino:** Tarsila Takahashi. **Iluminação:** Renato Machado. **Direção de Produção:** Marcelo Chaffim **Coordenação de produção:** Tárik Puggina. **Realização:** Nevaxca Produções. **Idealização:** Os Dezequilibrados. **Patrocínio:** Prefeitura do Rio de Janeiro e FATE.

Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir (2014)

Casa da Glória

Texto: Tennessee Williams. **Tradução:** Gisele Freire. **Direção:** Ivan Sugahara. **Dramaturgia:** Ivan Sugahara e Lívia Paiva. **Elenco:** Ângela Câmara e Saulo Rodrigues. **Assistência de direção:** Lívia Paiva e Samuel Toledo. **Criação dramaturgica:** Ângela Câmara, Ivan Sugahara, Lívia Paiva, Samuel Toledo e Saulo Rodrigues. **Direção de movimento:** Duda Maia. **Preparação vocal:** Ricardo Góes. **Cenário:** André Sanches. **Iluminação:** Renato Machado. **Figurino:** Tarsila Takahashi. **Trilha sonora:** Ivan Sugahara, Lívia Paiva e Samuel Toledo. **Coordenação de produção:** Tárik Puggina. **Direção de produção:** Carla Torrez Azevedo. **Realização:** Nevaxca Produções e Athus Produções.

Idealização: Os Dezequilibrados. **Patrocínio:** Prefeitura do Rio de Janeiro e Petrobrás.

Beija-me como nos livros (2015)

Centro Cultural Banco do Brasil

Direção e dramaturgia: Ivan Sugahara. **Elenco:** Ângela Câmara, Claudia Mele, José Karini e Julio Adrião. **Assistência de direção:** Livia Paiva. **Direção de movimento e Preparação corporal:** Duda Maia. **Direção vocal e Pesquisa fonética:** Ricardo Góes. **Dramaturgismo:** Juliana Pamplona. **Criação dramática:** Ângela Câmara, Claudia Mele, Ivan Sugahara, José Karini e Julio Adrião e Livia Paiva. **Cenário:** André Sanches. **Iluminação:** Renato Machado. **Figurino:** Bruno Perlatto. **Trilha sonora:** Ivan Sugahara. **Coordenação de produção:** Tárík Puggina. **Direção de produção:** Carla Torrez Azevedo. **Realização:** Os Dezequilibrados e Nevaxca Produções. **Patrocínio:** CCBB e Petrobrás.

Cia. dos Atores

Como estou hoje (2013)

Espaço SESC

Texto e encenação: João Saldanha. **Atuação e Colaboração:** Marcelo Olinto. **Fotografia:** Vicente de Mello. **Cenotécnico:** Gilberto Kalkmann. **Montagem de luz:** Jorge Junior. **Operador de som:** Diogo Magalhães. **Modelista:** Lúcia Lima. **Sapatos:** Sapataria Motex. **Realização:** Marcelo Olinto e Cia. dos Atores. **Produção:** Nevaxca Produções. **Patrocínio:** Petrobrás.

Conselho de classe (2013)

Espaço SESC

Texto: Jô Bilac. **Direção:** Bel Garcia e Susana Ribeiro. **Assistência de direção:** Raquel André. **Elenco:** Cesar Augusto, Leonardo Netto, Marcelo Olinto, Paulo Verlings e Thierry Trémouroux. **Stand in:** João Rodrigo Ostrower, Lourival Prudêncio e Sergio Maciel. **Voz em off:** Drica Moraes. **Cenário:** Aurora dos Campos. **Figurinos:** Rô Nascimento e Ticiania Passos. **Iluminação:** Maneco

Quinderé. **Trilha original:** Felipe Storino. **Realização:** Cia. dos Atores. **Produção:** Nevaxca Produções. **Patrocínio:** Petrobrás.

LaborAtorial (2013)

Espaço SESC

Performer: Marcelo Valle. **Direção:** Cesar Augusto e Simon Will. **Dramaturgia:** Diogo Liberano. **Cenário:** Aurora dos Campos. **Figurino:** Antônio Guedes. **Supervisão Iluminação:** Maneco Quinderé. **Iluminação:** Orlando Schaider. **Trilha sonora:** Felipe Storino. **Concepção dos vídeos:** Cesar Augusto e Simon Will. **Direção dos vídeos:** João Marcelo Iglesias. **Projeto de multimídia:** Alexandre Bastos/Novamidia. **Fotografia:** Ricardo Ricco. **Assistente de direção:** Breno Motta. **Assistente de cenário:** Vinícius Lugon. **Projeto:** Marcelo Valle e Cesar Augusto. **Realização:** Cia. dos Atores. **Produção:** Nevaxca Produções. **Patrocínio:** Petrobrás.