



VANGUARDA NAS ALTEROSAS: 42 ANOS DO GRUPO OFICCINA MULTIMÉDIA

VANGUARD IN THE RANGES OF BELO HORIZONTE: 42 YEARS OF GRUPO OFICCINA MULTIMÉDIA

Ione de Medeiros
Jonnatha Horta Fortes

ENTREVISTA POR:
Felipe Cordeiro*

* 2felipecordeiro@gmail.com
Doutorando em Letras – Estudos Literários pela FALE/UFMG, com bolsa CAPES. Possui o título de Mestre pela mesma instituição. É bacharel em Interpretação Teatral pela EBA/UFMG. É cofundador do grupo de teatro Mulheres Míticas. Membro da Associação Internacional de Críticos de Teatro (AICT-IATC) e do site de crítica especializada Horizonte da Cena.

Entrevista com Ione de Medeiros e Jonnatha Horta Fortes, realizada por Felipe Cordeiro, na casa de Ione, em 08 de maio de 2019.¹

IONE DE MEDEIROS é formada em Letras e Música. Participou da criação do Grupo Oficcina Multimédia em 1977 e em 1983 assumiu a direção. À frente do Grupo realizou a montagem de 23 espetáculos. Em 2018 completou 35 anos de direção teatral. Paralelamente à sua carreira de diretora, atua também como coordenadora de diversos eventos culturais, entre eles, o Verão Arte Contemporânea.

JONNATHA HORTA FORTES é graduado em Licenciatura no Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Minas Gerais. Participa do Grupo Oficcina Multimédia

desde 2001, no qual trabalha como ator e preparador corporal do elenco. Desde 2005 é assistente de direção e de figurino de Ione de Medeiros e desde 2007 trabalha na realização e produção do Festival Verão Arte Contemporânea. Também é figurinista e professor de teatro em projetos sócio-culturais de Belo Horizonte.

FELIPE CORDEIRO: RECENTEMENTE, LI UM ARTIGO DO DIÁRIO DE MINAS QUE DIZIA QUE NO PRINCÍPIO DO TEATRO EM BELO HORIZONTE AS MULHERES NÃO APLAUDIAM OS ESPETÁCULOS, SÓ OS HOMENS PODIAM APLAUDIR, PORQUE PARA AS MULHERES ISSO ERA CONSIDERADO FALTA DE DECORO, DE RECATO. AS MULHERES ERAM ALIJADAS ATÉ MESMO

1. A entrevista foi gravada e optamos por uma transcrição que manteve os traços performáticos característicos da oralidade.

NA PLATEIA. NEM TANTO TEMPO SE PASSOU E HOJE VOCÊ É DIRETORA DO GRUPO DE MAIOR LONGEVIDADE DA CIDADE E QUE É TAMBÉM UM DOS GRUPOS DE MAIOR LONGEVIDADE DO PAÍS. EU QUERIA SABER COMO É SER UMA DIRETORA MULHER, SE VOCÊ SOFREU OPRESSÕES, COBRANÇAS QUE NÃO SERIAM FEITAS A UM HOMEM, APENAS PELO FATO DE VOCÊ SER MULHER. COMO FOI ESSA RELAÇÃO?

IONE DE MEDEIROS: Tem uma coisa na mulher que é muito interessante: a mulher ainda tem a síndrome da estabilidade, da organização, da ordem, ela ainda é muito voltada para um eixo familiar - que ela organiza. É a fêmea, que procria, que dá continuidade a espécie. Tem algumas coisas que fazem parte dessa estrutura da mulher como progenitora, que mantém filhos... Isso está na natureza (nós somos animais, bichos) e está um pouco na estrutura... Eu acho que nem é cultural, é da nossa natureza animal, porque as mulheres ainda querem ter filhos.

Eu achava que isso tinha mudado, mas estou descobrindo isso atualmente. Tem algumas coisas para essa condição da mulher que supõem organização, ordem, equilíbrio, harmonia, uma certa objetividade, praticidade. Se você olha a fêmea na natureza, ela é a mais feia, é a menos dispersa. Ela tem uma função social na vida orgânica muito definida. E eu acho que, ao mesmo tempo, as mulheres têm - até fala-se muito sobre o histerismo na mulher (olha, isso é coisa que eu penso, eu não estudei isso, não tenho

nenhum embasamento pra dizer isso, mas a gente ouve muito falar sobre as crises de histerismos) - uma insatisfação, as mulheres têm uma insatisfação dentro delas. Acho que até esse peso de tanta responsabilidade, ele gera conflitos com as mulheres, e aí elas viram consumistas, viram sei lá o quê. Mas tem uma inquietação que é muito legítima e é muito difícil conciliar com essa função que foi mais estratificada na sociedade.

E quando você vai fazer arte, eu sou mãe, quis ser mãe, e acho importante falar isso porque a maternidade é algo iniciático. Eu não sabia o quanto é importante, mas você pensar que está gerando uma vida dentro do seu corpo - porque ainda é assim, pode ser que no futuro mude - mas isso não tem jeito, é iniciático, é um processo que não tem como você passar indiferente por ele. Mas, ao mesmo tempo, esse apelo para a arte, para a desordem, já é uma transgressão muito grande na mulher. A desordem, o desequilíbrio, o não saber, porque ainda a mulher tem que dar segurança, ela sabe, ele responde questões de filhos, ela programa a vida dos filhos. Isso nessa função familiar que é legítima - eu não estou dizendo que todas as mulheres devem ter filhos, apenas falando de um modo geral, como um padrão de comportamento que é muito comum a maioria das mulheres. Não estou dizendo que quem não tiver filhos é uma inútil, não estou fazendo a apologia da

mãe, mas estou fazendo a constatação de como isso é forte na mulher e mesmo as mulheres artistas têm esse apelo para essa questão que acho iniciática, da gestação, de ter filho, e que é muito importante. E, ao mesmo tempo, como você desequilibra quando você passa pro lado de lá. O desequilíbrio de passar para o lado de lá é você jogar isso tudo pra lá: é você deixar essa vida estática, onde você tem todas as respostas, onde você é referência, onde você tem um horário definido, onde você mantém a geladeira, mantém a casa em funcionamento, o filho vai ao médico, estuda, passa de ano, você vai em reunião escolar ou dentro da casa você mantém uma estrutura. Não quer dizer que todas as mulheres cumpram isso ou que a gente tenha que cumprir, mas existe esse estigma. Assim como existe de que o homem tem que ser trabalhador, tem que ganhar dinheiro, tem que ter sucesso. Existe isso. Então, eu acho que nossa transgressão é a de ficar no terreno do não saber, que é muito grande.

Agora, por exemplo, que acabamos uma montagem [*Boca de ouro*] e vamos começar outra [*Vestido de noiva*], é o ponto zero, é o não saber mesmo. Não é o não saber intelectual, “só sei que nada sei”, é não saber. Quando você começa um trabalho, e eu já passei por vários, você volta a esse estágio em que você realmente não sabe. Essa indefinição, de você ficar frente a frente com desconhecido, isso é uma transgressão

pra gente. Acho que para o homem também, tem gente que não consegue. Mas para a mulher, por causa desse peso, desse “bom comportamento”, e dessa desordem mental que é fazer arte, que acho que é muito diferente.

Então, exige que você tenha uma obsessão, que você não ceda à pressão desse mundo organizadinho, onde você tem que estar como uma peça que funciona bem, que você ceda a seus impulsos, que não seja tão racional e, ao mesmo tempo, não é dizer que você não tem que ser racional na arte (porque tem que ser), que você conviva com esses delírios e com essa inquietação e que leve isso a uma realização, a uma prática que é fazer um produto artístico bem. Sem dizer que você está desequilibrada ou não.

Porque a arte é um terreno muito especial. Porque quando você faz um trabalho, e mais outro, e mais outro, e mais outro, você passa a conviver muito mais com esse universo do que com aquele outro. Mas você precisa desse outro. Ainda mais hoje em dia que, como artista, você precisa mais ainda, porque você não pode ser aquele artista que só criava, que ficava vagando e que tinha alguém, um mecenas que ia lá e o tirava do anonimato. Não, hoje (você sabe disso), você tem que entrar na internet, tem que pesquisar, escrever projeto, fazer conta, tem que fazer produção... esse é o artista de hoje.

Isso exige de todo mundo, mas na mulher a ruptura é maior. Ainda mais se pensarmos na minha geração. Apesar de que eu ainda sou da geração dos anos 70, que empurrava a gente pra vida. Felizmente eu fiz parte dessa geração da pílula, do amor livre, das mulheres não serem fieis ao casamento, até mesmo à maternidade. A Simone de Beauvoir mesmo falava que não se nasce mulher, torna-se mulher. Eu tive essa força da minha época que empurrou muito, mas não são todas que foram. Mesmo hoje em dia não são todas que vão. Então essa coisa da mulher é um negócio muito sério.

Eu, às vezes, penso se não é retrocesso ou se você precisa ter muita força para ficar nesse caminho da indefinição, de não ter respostas imediatas. A gente nunca sabe se vai dar certo, se vai fazer sucesso, se vai ganhar dinheiro, se é isso mesmo, a gente vai muito pelo inconsciente. Por um lado eu acho maravilhoso, porque, claro, quando você atua no inconsciente – que eu acho que é o lado mais inteligente do ser humano – você atua num sentido de uma universalidade. Eu vejo acontecer muito comigo – comigo e com todo mundo – de você estar fazendo alguma coisa aqui e dizerem “nossa, fulano lá está pensando igual”. Ou seja, você está ligado num elo do inconsciente que é mais amplo, mais rico, mais livre, que é mais investigador. Então é muito bom estar nesse lugar.

É muito engraçado pensar sobre isso, eu falo disso muito com os meninos. Porque ao homem que é permitido os lançamentos, é o homem que vai pra lua, é o homem que faz pesquisa, não quer dizer que a mulher não tenha esse lado, mas enquanto a mulher é impulsionada para fechar, o homem é fechado para ir, para vagabundar. Mesmo que tenha esse peso de o homem ter resultados, ele é criado com mais liberdade de existir, de ser, de fazer, desses impulsos. Açam lindos os homens que fazem isso! Eu fico vendo um registro disso ali na Praça Sete, que aparecem aqueles homens fazendo cobras, etc, só tem homem em volta. Porque a mulher vai olhar no relógio e ver que não pode ficar ali, porque ela tem uma série de obrigações pra fazer. Tem mulheres que tem esse problema, elas vão trabalhar, mas têm que buscar filhos na escola, têm que fazer isso, fazer aquilo, não conseguem entrar nesse mundo sem horário, que te toma. E o homem se permite, fica lá vagabundando. Pode olhar lá, só tem homens. É o mesmo homem que se dispõe às loucuras, a fazer tudo. Isso é muito legitimado no homem e na mulher ela tem que conquistar esse espaço da desordem, de sair da esteira, sem que seja considerado loucura. Porque têm esse imaginário de que artista é louco. Não é que fulano é louco, a gente entrou num universo onde realmente as regras – se a palavra é regra, não sei se a palavra é regra – são outras.

Agora, ao mesmo tempo, acho que o homem, por esse impulso todo, por essa coragem, ele se atira mais, ele é mais seguro. Normalmente eles acham muito mais rapidamente que já chegaram lá. A mulher eu falo que é meio “terceiro mundo”, a gente custa a ter uma segurança pra dizer que é isso. Aí você duvida, você precisa de mais um, você precisa de mais tempo para se instalar nesse universo tão fluído. O homem geralmente acredita mais nele, porque ele já está familiarizado com isso. Então isso talvez atrapalhe você a vender seu produto, a dizer que você é uma maravilha, talvez... não sei... estou fazendo suposições. Mas acho que o homem tem essa coragem de se afirmar mais, e a mulher ela espera, tem mais calma, faz outra obra, modifica, reflete se está bom. Por causa disso, porque é um terreno muito novo o da mulher na arte. Muito novo, mas não quer dizer que não são várias as mulheres que estão lá e que querem estar lá, mas é sempre esse desafio dessa estabilidade que é péssimo. Mas também quando a mulher vai, ela vai! Aí ela é mais obsessiva, porque realmente vira uma coisa de paixão. E, assim, a mulher aguenta mais errar, porque ela já está num terreno onde vale tudo, então acaba que se arrisca muito. Você quebra esse paradigma de resposta, de sucesso, não ter muito sucesso já não é um problema. Por outro lado, quando você vai mesmo e abraça, você tem uma série de conquistas, porque você teve que transgredir

pra ir, então você fica com mais liberdade, com mais independência. Você fala: vou mesmo, e faço, e é isso, eu quero e pronto. Você abraça a causa com muita convicção. O que eu acho que é o meu caso. Porque, realmente, a gente vai fazer uma coisa e não sabe o que é.

Eu nunca pensei em fazer um texto, nunca pensei em fazer Nelson Rodrigues, achava que eu não saberia fazer Nelson Rodrigues, achava que era carioca demais. Mas a gente ouve as pessoas, o Jonnatha [*Horta Fortes*] é um que dizia “Tone, você tem que fazer Nelson Rodrigues”, a Mônica [*Ribeiro*] dizia. E se você ouve as pessoas, você é mais permeável, você não tem aquela decisão tão fixa. Claro que eu tenho minhas ideias muito claras, mesmo não sabendo se elas são tão conscientes, porque eu acho que o artista tem um olhar que entra naquele universo de uma coisa que você não tem domínio. Então eu não sei se é bem o meu desejo, mas eu tenho uma concepção mais clara, mas sou muito permeável a ouvir opinião, a discutir o que vai fazer, o que não vai fazer.

Ocorreu a mesma dúvida na época da montagem de *A Casa de Bernarda Alba*, sobre fazer teatro de texto ou não. E é bom que você se influencia pelas ideias dos outros também. Eu vejo as diferenças mais nisso. Eu não vejo assim essa opressão contra a mulher. Eu não sei se é porque você

começa a escapar disso, desse peso. Quem te oprime se você não permite ser oprimida? Se você permite, você vai ser oprimido, mas quem consegue oprimir o outro quando você realmente quer algo? Então eu não vejo isso como um empecilho. Eu vejo essa dificuldade de você se lançar mais, isso eu acho que tem mesmo. Mas, pra dizer que a mulher é uma vítima, eu não sinto isso. Pelo contrário, acho que a gente tem uma força muito grande de fazer aquilo que a gente quer, que é uma escolha: já que eu escolhi isso vai ser isso, eu não preciso fazer concessão. Eu escolhi esse caminho e agora eu vou.

FC: AGORA PARA VOCÊ, JONNATHA. EU QUERIA SABER DE QUE FORMA ESSAS QUESTÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADE INFLUENCIAM SEU TRABALHO TANTO NO GOM QUANTO NO QUE VOCÊ REALIZA EXTERNAMENTE, NO DUELO DE VOGUE, NESSAS QUESTÕES MAIS DA CIDADE MESMO.

JONNATHA HORTA FORTES: Na verdade, eu acho que essa questão de gênero e sexualidade foi caminhando de forma muito natural dentro do meu trabalho até dentro do Multimídia. Primeiro, porque o primeiro papel que eu fiz no Multimídia já era um papel feminino, era Bernarda Alba. E acho que é até um olhar da Ione mesmo para o teatro, ela nunca teve esse peso de gênero, essa questão do masculino ou feminino. Inclusive, ela falava que as

personagens de Bernarda Alba se aproximavam muito do universo masculino. Porque a mulher, às vezes, vai envelhecendo e ficando mais próxima de um universo masculino, vai cortando o cabelo, vai ficando mais seca, menos feminina. Isso pensando nesse estereótipo que nossa sociedade tem de feminilidade; mas que você vê que perdura.

Tanto que quando a pessoa vai fazer uma drag ou a pessoa que faz uma transição, ela já busca logo tudo isso: cabelo grande, voz mais fina, maquiagem. Isso é muito interessante. E é interessante, porque em todos os meus trabalhos no Multimídia eu sempre tive alguma cena vestido de mulher, mas isso nunca foi uma coisa que a gente tinha que parar e pensar. Não sei se ela percebeu que era uma coisa forte em mim e ela usou disso – o que pode ser, porque ela é uma diretora que está sensível às questões da pessoa com quem ela está trabalhando, porque essa é justamente a função dela –, mas nunca foi uma coisa que eu pedi, ou que ela impôs. Era sempre algo que ia sendo construído, uma roupa, um figurino, e sempre tinha alguma coisa. Mesmo em *Bê-a-bá Brasil*, que estavam todos vestidos de preto, quando tinha uma cena de carnaval eu já colocava uma saia colorida, uma coroa de flores. E aí eu fui me envolvendo.

E acho que, inclusive, quando eu vou trabalhar com isso fora do Multimédia, com a Paola Bracho, como DJ, com o Duelo de Vogue e tudo, eu acho que vem muito a partir da influência do meu trabalho com o Multimédia. Vem muito por experimentar esse transformismo dentro do Multimédia. E o que me interessa muito, nessa ideia do transformismo, é menos colocar gênero feminino ou masculino e mais o trânsito entre gêneros. E acho que isso é o mais legal. E tem a ver com o trabalho que eu fiz no Multimédia e também com o que o grupo sempre fez em trabalhos anteriores. Os espetáculos sempre têm figuras que transitam entre gênero feminino e masculino. E é a partir desse trânsito que eu vou lá pra fora, para os outros trabalhos, levando essa ideia. Tanto que a Paola Bracho, que é essa personagem que eu comecei a fazer em festas, ficou muito mais conhecida que eu. Até brinco no grupo que é impressionante que eu trabalho há 18 anos no Multimédia e as pessoas conhecem muito mais a Paola Bracho, dentro desses 5 ou 6 anos, e quase ninguém sabe quem é Jonnatha (risos). Tanto que na rua as pessoas começam até a me chamar de Paola. E alguém até já me perguntou se isso me incomodava. E não incomoda em nada. Se me chamarem de Jonnatha ou Paola não tem susto ou incomodo algum. Acho que cria até um constrangimento social às vezes, porque dependendo do lugar onde eu estou

alguém me chama de Paola e meu pai ou minha mãe estranham, mas para mim nunca aconteceu essa diferença. E acho que talvez o trabalho dentro do teatro e do grupo me fez descobrir essa questão do gênero que não é muito definida, que não é algo muito masculino ou feminino, é uma mistura. Que eu acho que é uma coisa, um caminho, para o qual a gente deveria caminhar.

Atualmente, por mais que se discuta a questão da transexualidade, eu ainda vejo que a transexualidade, às vezes, fica muito nesse padrão. Quando um trans homem busca um padrão muito do masculino, que inclusive eu quero me afastar desse padrão, e às vezes as trans mulheres buscam um padrão do feminino do qual às vezes as mulheres, as feministas, também querem se afastar. Mas é porque a gente é bombardeado por mídia, por corpo, por televisão, então você acaba construindo um masculino ou feminino assim, infelizmente. Eu acho que esse trânsito livre é menor. E o teatro possibilita isso, porque na mesma peça você pode trocar de roupa, uma hora estar de mulher, outra hora estar de homem, uma hora tem uma energia mais masculina, outra hora tem uma energia mais feminina. Esse trânsito que me possibilitou essa liberdade. E isso foi construído dentro do trabalho artístico, dentro do grupo, e isso acabou influenciado a minha vida pós elenco.

IM: Posso falar uma coisa nesse sentido?

FC: CLARO.

IM: Uma coisa que acho interessante no que você falou sobre o Jonnatha é que, desde que ele chegou, você percebe uma certa adequação do ator a alguma coisa. Por exemplo, o Jonnatha tem uma adequação a mexer com roupa e não tem jeito de você não jogar com isso. Ele pega um pano e, qualquer coisa que ele põe, cai perfeitamente. E eu até brinco: isso é até covardia, e você não é modelo (risos). Mas é uma adequação tão visível que não dá para ignorar. Aconteceu até algo engraçado agora, com o Gustavo [Sousa], que faz a Celeste [no espetáculo *Boca de Ouro*]. Eu experimentei muitas roupas nele, para ver se criávamos algum traço feminino, e uma hora eu pensei: não, não está. E assim fomos testando. E quando ele veio como ele era, o mais desprovido de feminilidade, foi onde ele foi mais adequado para fazer uma coisa que, eu acho que a palavra não é convincente, mas que, no meu olhar, foi adequado. E quando ele estava vestido “de homem” o que quisemos não foi “eu vou transgredir, fazer um homem como homem fazendo mulher”; não, foi uma adequação dele. E com o Jonnatha já é diferente. Então existe algo que é um olhar do diretor, sobre uma adequação, sobre a pessoa com relação à arte, à expressão dela, que permite isso. Por exemplo,

o Jonnatha sempre transita entre o universo feminino e masculino, porque desliza fácil, fica bem e, às vezes, para outro fica falso, você trazer uma pessoa para o universo masculino ou feminino, não convence. E para o Jonnatha era fácil estar aqui e ali. E às vezes até sem uma roupa, você percebe que é algo tão forte que não precisa de muito artefato para ficar transitando entre gêneros, porque convence mais com menos do que com mais. Ou, em outros momentos, vai convencer mais com mais. Não existe uma regra. Tem a ver com o ator, com a sua sensibilidade em perceber o outro dentro da cena ou da expressão que ele está propondo. Eu fiz esse comentário sobre gênero porque tem muito isso, quando vai se fazer um papel de mulher muda muito a pessoa, às vezes cai num estereótipo da mulher quem nem a mulher gosta. As mulheres às vezes preferem, como ele falou, menos traços tão determinantes e algo como o homem e a mulher mais próximos, mesmo sabendo das diferenças. E às vezes esses vícios, esses excessos, caem num estereótipo. E às vezes você cai até em não precisar de nada disso e achar que está bom. Isso eu digo porque a questão do gênero lida com outras coisas também, outras adequações.

JHF: Mas é claro também que no Multimédia eu encontro um lugar adequado para transitar com isso, para trabalhar, porque a Ione tem esse olhar. Às vezes a gente

até brinca: nossa, mas nessa próxima peça eu vou estar fazendo uma personagem feminina de novo? Mas é algo natural, que acontece. E acho que isso até ajuda com que eu me reconheça como artista, como pessoa, reconhecer a minha trajetória. Fortalece.

IM: No *Boca de Ouro* é o máximo do masculino, né? Chega a ser até hétero. O Boca de Ouro é o homão, né? E eu acho que você faz muito bem.

JHF: Eu acho que esse trânsito que é interessante. E isso começou dentro do grupo e depois invadiu a vida externa.

FC: CONTINUANDO NESSA QUESTÃO DE GÊNERO, MAS FOCANDO MAIS NA ESTÉTICA. NO GRUPO, VOCÊS TÊM UMA PROFUSÃO DE FORMA, MOVIMENTO E SONORIDADE QUE ESTÁ PRESENTE EM TODOS OS TRABALHOS QUE EUTIVE OPORTUNIDADE DE ASSISTIR. SEMPRE DE MANEIRAS DIFERENTES, MAS SEMPRE EXISTE ESSA HIBRIDEZ NOS TRABALHOS QUE VOCÊS EXECUTAM. E NÃO APENAS NA LINGUAGEM TEATRAL E DE PERFORMANCE QUE O GOM REALIZA, SEJA EM PALCO ITALIANO OU EM DIVERSOS ESPAÇOS DA CIDADE. POR EXEMPLO, EU ME LEMBRO QUE VI UMA PERFORMANCE “À NOITE SONHAMOS;” QUE VOCÊS APRESENTARAM NUMA LAGOA DO PARQUE MUNICIPAL HÁ ANOS...

IM: As gueixas.

FC: SIM. E TAMBÉM NOS OUTROS PROJETOS PARALELOS QUE VOCÊS ORGANIZAM, COMO: VAC, BLOOMSDAY, BIENAL DOS PIORES POEMAS, ETC. EXISTE SEMPRE UMA SÉRIE DE REFERÊNCIAS PULULANDO NO TRABALHO GERAL DE VOCÊS. COMO É ESSE DIA-A-DIA DE PRODUÇÃO? COMO ESSES EVENTOS ACONTECEM PARA O MULTIMÉDIA?

IM: Eu comecei estudando música, minha mãe é pianista, na minha família existem várias pessoas ligadas à música. Eu comecei a estudar piano aos 6 anos de forma muito rigorosa. Não era brincar de tocar piano, ser criativa, não, era com rigor, como você aprende uma profissão, lendo partitura, tocando, estudando com hora marcada... Na época eu não achava bom, mas hoje eu agradeço. Então eu fui dos 6 aos 23 anos (quando eu me formei) sem parar, em termos de piano, música, tocar em público, de ter uma vivência musical. E eu tenho uma teoria que é a seguinte: em qualquer área que você vai, quando você se aprofunda muito, num sentido vertical, você chega a um lugar de expansão, que se expande para outras linguagens.

Aliás, quando eu comecei a dar aula para crianças foi curioso, porque eu tinha uma “cultura” de tocar bem, porque eu estudei muitos anos, de tocar coisas difíceis, e fui dar aula para crianças de 3 anos. E eu não sabia o que fazer. Os meninos passavam engatinhando no meu colo e eu sentada no chão. E eu pensava: “Meu deus, eu estudei e aprendi tanta coisa, mas eu não sei o que vou fazer com

esse menino passando em cima de mim, o que eu vou ensinar de música para esse menino?!”. Foi um transtorno! Eu passei mal. Ou seja, eu tive que fazer um desmantelamento do ensinamento, para ver como você adequa aquele conteúdo para ensinar a uma criança que está começando. E principalmente esses de 3 anos que eu fui pegar, porque eu adoro criança.

Nesse momento eu fui para a Fundação e comecei a relacionar a música, dentro da própria música, com uma música que não era só instrumento. Por exemplo, canções que você faz em roda, bate palmas, pula. Depois eu fui extrapolando para vivências musicais, os ritmos que você bate com a mão dentro da música. A partir da própria música eu fui ampliando o foco. Depois eu comecei a perceber que o ritmo estava na natureza, que a respiração é ritmo, que a circulação do seu corpo é ritmo, que a água é ritmo. E depois vem também a música contemporânea, que quebra esse conceito da nota determinada da escala melódica como a única maneira de fazer. Aí entra o ruído, a música tonal... Então você começa a ampliar o universo e vê que na própria música é possível alargar o foco. Assim você começa a esbarrar nas outras áreas: você começa a ver ritmo nas cores, começa a ver a imagem como algo que tem dinâmica, tem ritmo, tem intensidades. Os parâmetros musicais começam a se alargar.

Inclusive, eu fui formada em literatura e música e percebo que a literatura é irmã da música. Porque a mesma atitude interior com a qual você ouve uma música, ela entra na sua cabeça, você lê um livro e é intransferível, quem leu um livro leu sozinho. E elas têm um nível de abstração muito similar. Você pode ver um filme com muita gente, e existem vários apelos visuais que todo mundo vê, então é mais fácil você ver coisas parecidas. Mas nessa área mais abstrata, como a música e a literatura, cada um tem a sua história. Quando lê um conto, você lê à sua maneira. Já que eu me aproximei da literatura, na literatura vem um apelo para uma estética, não sei o porquê, acontecia, nem foi uma coisa que eu estudei, mas parece que você se organiza para fazer uma integração entre as coisas.

Então, sempre na nossa formação a gente lê, vê filme, vai a exposições, assiste muitas coisas que as pessoas fazem na dança. Então, naturalmente há o interesse para abrir, porque eu acho que tudo está ligado. Pelo fato de ficar muito tempo em uma coisa só, a música, a própria música se expandiu e eu fui experimentando outras áreas. Então, aqui é muito natural a gente ver muitas coisas. O Jonnatha, por exemplo, vê alguma coisa de moda, e nós vamos pensar nas relações entre um desfile de moda com cor, com a performance, com o espaço, com a luz, com a cena, com o trânsito... Tudo começa a entrar nesse universo onde tudo

é muito parecido, apesar de ser muito específico e também muito diferente. Foi uma progressão, não é Jonnatha? A gente tem muita troca...

JHF: E acaba que também a organização que fazemos de trabalho, de ensaio, compreende todas essas áreas. Porque a gente começa, faz uma parte de aquecimento, que estaria enlaçado mais a esse desenvolvimento do corpo; faz algum exercício de voz; às vezes tem o treinamento da rítmica [*corporal de Ione de Medeiros*], que aí já entra essa música com corpo e presença; muita improvisação; a gente também se envolve muito com cenário, até na escolha de material, dependendo do trabalho a gente escolhe material junto, traz material, escolhe dentro do nosso espaço, às vezes um material entra para a cena a partir de uma improvisação. Ou seja, a gente também é estimulado no ensaio a ficar conectado com tudo isso. E, assim, quando assistimos outras coisas também ficamos sempre atentos a todos esses estímulos. Quando você vai ver um espetáculo, você já presta atenção no cenário, na luz, na trilha, na atuação, você não fica mais focado em uma coisa só. Às vezes um ator está focado só na atuação ou um bailarino está só na dança. Você começa a tentar entender tudo. Ou seja, outras coisas começam a chamar a nossa atenção. E claro que isso é uma educação e treinamento – estou falando de minha parte, porque eu comecei fazendo

só teatro. Mas aqui dentro sempre fui estimulado a isso, e é muito da prática mesmo esse estímulo e ele vai perpassando a sua vida.

IM: Tem uma coisa interessante nisso que o Jonnatha está falando, porque até mesmo essa função de diretora, porque o diretor parece que é aquela pessoa que tem tudo pronto, mas absolutamente não é. E com esse negócio de a gente viajar, e com o apelo da praticidade, quando a gente foi fazer *Bê-á-Bá Brasil*, eu me sentei com o Jonnatha e falei: dessa vez nós vamos fazer uma coisa sem cenário algum, não vamos fazer cenário porque chega!, na hora de ir é muita dificuldade, não cabe no espaço, então vamos fazer uma coisa mais limpa possível. A gente põe vídeo, fiz até uns croquis. Chegamos no espaço para ensaiar que era um galpão. O galpão tem coisas da gente desde 1985, só pra você ter ideia do que tem no nosso galpão (risos). Aí eu falei para os atores: vamos começar um trabalho agora, e temos uma relação com objetos, desce aí com as coisas, dá uma olhada no que tem no galpão e traz para a cena, para experimentarem. Eram uns 5 ou 6 atores. E eles trouxeram tudo, absolutamente tudo, coisas de 1985, encheram o galpão! Sabe quando parece depósito? Porque tinha tudo, era muita velharia que a gente tinha. E eu achei tão bonito que eu falei: ah, nós vamos fazer isso mesmo. Ou seja, cada um trouxe aquilo que quis, a partir do olhar deles, e aquilo foi o que compôs. É claro que depois

tem uma estruturação, um roteiro, tem um trabalho, algumas coisas ficam, outras saem, mas, de repente, um espetáculo que não era para ter nada, virou uma tralha, mas uma tralha, um lixo! Se você anda com aquilo as pessoas não sabem nem que é cenário. Contrariando essa coisa racional que eu falo, porque quando você cria você entra num outro universo, de desapego, de não saber, de mudar de opinião, de ser permeável, é tudo isso que a gente tem que ser. E muito a partir desse olhar que eles trazem. Em *Bê-á-Bá Brasil* o Jonnatha trouxe um sofá da rua, porque disse que ele tinha que entrar. E eu olhei e concordei. Um sofá velho, caquético e ele entrou, cambeta, não tinha um braço. E o sofá ficou com a gente muito tempo. O Rodrigo Fidelis até fez uma homenagem a esse sofá em uma peça que ele fez (risos).

Na época de *Aldebaran*, que tinham aquelas caixas, o pessoal ligava e a gente saía pelas ruas catando as caixas. Teve uma outra época, em *Bom Dia Missislifi* (1993), que a gente usou lata, sempre sem dinheiro para fazer cenário, o que por um lado ajuda muito. Fizemos colunas de latas, eram 21 colunas de latas, tudo catado, eu fui parar no hospital porque eu usei tiner (a gente tirava todas as marcas). Andávamos igual catador de lixo. Parava na frente do lixo e: “gente, tem lata!” Andávamos com sacos plásticos. O namorado da Ana Márcia (que trabalhava na peça) falava: “Ana Márcia, você não vai parar para catar lata, por favor,

meu carro tá limpo!”. Ela parava, enchia o carro de lata e a gente trazia aqui para casa e para o lugar onde ensaiávamos. Eu fui pro hospital, porque achei que eu ia morrer, eu não respirava por causa do tiner, tive uma intoxicação. Eu falei: vou pra casa, porque eu quero morrer em casa, não vou morrer no hospital por conta de tiner, não. Eu quero dizer que fica uma obsessão mesmo, mas é interessante a participação no processo, como você fala, desse envolvimento de as pessoas saírem procurando, em busca de coisas, de renovar o olhar, de ver que muitas coisas que entram estão aí, estão disponíveis para serem reveladas de novo na cena.

FC: É NO MISSISLIFI QUE A MÔNICA RIBEIRO TRAZ OS GUARDA-CHUVAS QUEBRADOS, NÃO É?

IM: É. Algo interessante sobre os processos é que nos primeiros espetáculos eu sempre usei guarda-chuva porque eu acho muito cênico, muito bonito. Mas era tudo muito certinho. O último espetáculo era **assim:** uma roupa amarela e um guarda-chuva amarelo, uma roupa laranja e o guarda-chuva laranja, uma roupa azul e o guarda-chuva azul. Muito bonito, muito certinho. E eu não sabia, eu ficava horas... é muito bom falar nisso, por causa das limitações da gente... Eu ficava horas pensando: gente, por onde

vai entrar esse guarda-chuva? O ator experimentava 20 maneiras de entrar com o guarda-chuva e eu não achava nenhuma boa. Entra fechado, entra aberto, entra de lado, entra isso... que é uma burrice temporária, mas é. Aí, afinal, entraram com o guarda-chuva e resolvi, depois de muito tempo, mas muito tempo para esse entrar e sair de guarda-chuva. Aí um dia o guarda-chuva fechou em cena. E até ali eu achava que isso era uma coisa que não podia acontecer, mas achei lindo! O guarda-chuva fechou em cena e foi bonito! Eu não tinha experimentado um guarda-chuva fechando em cena. Aí o próximo espetáculo que a gente ia estrear era *Bom dia Missislifi* e tava bem comportado. E adiamos a estreia. Aí eu falei: vamos inventar algumas coisas, a gente não vai estrear mesmo, o espetáculo já está pronto, mas vamos colocar mais algumas coisas. Até que um dia a Mônica entra com 5 guarda-chuvas velhos, pretos, estragados, que abriam e fechavam, capengando. E ela entrou jogando eles: pra frente, pra trás, pra cima, ela jogava sem ver. E antes eu ficava imaginando como entraríamos com os guarda-chuvas, como é que abre, onde coloca, o que vai fazer. E a Mônica ia cantando e jogando, jogava pra trás e a pessoa que vinha atrás dela ia correndo e pegando. Eu acho interessante dizer isso, porque o percurso do processo de criação para lidar com o material

não é de uma hora pra outra, porque pode parecer fácil, mas não é fácil.

E às vezes se você quiser copiar o outro, é melhor não copiar, é melhor fazer a sua limitação – a sua, a minha, a de qualquer um – do que copiar o outro. Porque a gente não sabe ainda aquele passo. Por exemplo: eu cansava de ver gente fazendo isso, mas eu ia fazer e pensava que estava errado, que não era assim. Você tem que chegar no seu momento, tem que descascar a fruta até chegar lá. E às vezes é o acaso, às vezes é uma insistência, às vezes é um momento no qual você relaxa, às vezes eu vi numa cena e eu aprendi na hora, vendo, e falei: gente, isso não tem problema. Isso tudo tem a ver com uma relação com o objeto, porque a gente conhece pouco do objeto. São anos de contato diário para você aprender a verdade que eu acho que o objeto tem. Porque o objeto tem alma, ele fala. E até você estabelecer esse diálogo de fazer o objeto existir, de mostrar, é muito tempo. Muito tempo de contato mesmo, de pegar, de ver, de sentir, de experimentar, de não ter pressa. Porque você não tem a primeira resposta logo. Tem montagem que você quer fazer muito rápido, mas não dá tempo de você digerir a utilização do objeto.

Acho legal, porque é difícil usar objeto. E acho que se a gente tem acertado – entra aspas – porque a gente sempre

acha que pode acertar ou errar, é muito de você ficar na insistência do objeto até conhecer, dar essa liberdade. Igual com os guarda-chuvas, eu pensei: por que o guarda-chuva tem que ser da cor da roupa? Por que tem que ser arrumadinho? Os guarda-chuvas eram impecáveis! E se você olhar esteticamente eles eram bonitos, todo mundo achava bonito, mas não basta ser bonito, você não pode parar no bonito. Só porque fez sucesso com o bonito, não pode parar, porque sempre há um caminho onde você pode ir mais, na repetição, na continuidade dos anos de direção, de pesquisa, você vai aprendendo a lidar com eles.

FC: O MULTIMÉDIA SURGE NUM MOMENTO DE DITADURA MILITAR, OU SEJA, EM TODOS ESSES PRIMEIROS MOMENTOS O GRUPO ESTÁ LOCADO NESSE PERÍODO. EU QUERIA SABER UM POUCO SOBRE COMO FOI ESSE MOMENTO PARA VOCÊS. E TAMBÉM, AINDA NESSE CONTEXTO, QUERIA SABER COMO FOI A TRANSIÇÃO DA DIREÇÃO DO RUGO HERRERA PARA A SUA.

IM: O Rufo, que criou o grupo, ele vem da música, é compositor, toca instrumentos. Ele criou o grupo com a perspectiva de experimentar, que era muito dos anos 70, fazer música cênica, que ia por um caminho que não é só musical, que tem um texto, que passa uma mensagem. Depois, na realidade, ele simplesmente não quis continuar.

Ele queria voltar para a música mesmo, compondo e tal. E realmente eu fiquei de perna e mão quebrada. Eu não sabia que eu seria diretora, mas eu queria continuar. E era o desafio: quem vai continuar com algo parecido com o Rufo?

FC: VOCÊ ERA ATRIZ DO GRUPO?

IM: Era atriz. Erámos 4 pessoas e fomos arriscar fazer alguma coisa. E foi fazendo as coisas que eu fui vendo que as minhas ideias eram mais aceitas, não por mim, mas eram sugestões que eu dava e depois, ao final, disseram: “Ione, você dirigiu, você tem que assinar a direção”. Aí eu comecei a assinar a direção. Não foi assim, “eu vou ser a diretora do grupo”. Comecei a assinar a direção muito insegura, porque tem horas que é bem melhor ser atriz, adoraria ter uma diretora. E fui até 1985, aí um dia eu estava em cena e preocupadíssima com o que estava acontecendo em volta. Foi em *Domingo de Sol*, que era totalmente abstrato, era um espetáculo rígido, com muita marcação, transição do figurativo para a abstração, saía de um quadro do [George] Seurat e ia para um do [Kazimir] Malevich – que era o branco sobre branco, eram os anos 70/80 com todas aquelas coisas que aconteciam. Nesse momento eu vi que estava exausta ali, porque eu estava ali e não estava, estava dividida, e percebi que eu deveria ficar de fora,

que eu estaria ajudando mais e cumprindo uma função. E assim eu comecei a ficar do lado de fora e realmente acho que faz-se um lugar, eu não “escolhi” ser diretora, foi uma espécie desses “acertos”.

Às vezes você faz uma criação coletiva e tem que ter um pedacinho de cada um. E eu não acho que é assim. Na criação coletiva às vezes podem ter 10 ideias suas e nenhuma do outro, e ninguém vai saber disso. Aqui, muitas vezes acontece de eu perguntar: “foi você que pensou isso, Jonnatha?” e ele diz “não fui eu que pensei” e, de repente, a gente nem sabe de onde surgiu a ideia, como ela apareceu, porque fica algo a favor da obra e não de uma ideia minha ou sua. Você começa a ter uma cumplicidade para que as coisas aconteçam melhor. Claro que o diretor é aquela pessoa que vê o que está mais próximo de estar melhor, mas que também não é uma certeza, porque às vezes a gente muda. Até a Sara Rojo gosta daquela expressão que eu falo: “certezas provisórias”. Você tem certeza para estrear, mas depois você sabe que irá mudar, é uma certeza que está em movimento. Porque se você não tem certeza você não estreia, cheia de dúvidas você não estreia. E se você tiver certeza absoluta você não abre espaço para mudar algo que talvez você não viu naquele momento, que é algo muito comum, porque você leva um tempo para ver, isso é normal, isso é processo de criação.

Mas esse início da direção foi muito difícil, foi uma época de muita insegurança, por tudo que eu já falei, por não ter sido formada para isso, por eu ter um outro olhar. E foi um pouco sobre acreditar mesmo, uma palavra que acho muito importante na minha história é coragem, isso é uma coisa que eu sempre tive. Eu nunca tive um compromisso com ter uma resposta imediata do público. Não que eu seja indiferente, isso não existe, ninguém é indiferente. Mas sobre isso não ser uma preocupação quando você está criando, se chegou naquela hora, se a pessoa vai gostar, se você vai ter cem por cento de acerto. Admitir que às vezes não é nesse, é no outro, não ter esse compromisso, mas ser também muito compromissada com fazer o melhor possível, mas não ter esse compromisso de acertar e de ser reconhecida e todo mundo gostar. Muitas coisas que a gente fez as pessoas não gostam, outras gostam, não tem essa unanimidade. Uns acham que isso não é teatro – eu já sofri muito com isso, de que “não é teatro” –, mas isso não me parou, porque essa convicção era muito clara pra mim, sobre uma formação muito para o abstrato (que vem da música), que me atrai muito e que eu não conseguia fazer diferente.

Tem um caso engraçado, sobre quando fui fazer uma peça infantil, só fiz uma. Eu precisava de um carrinho para o ator entrar em cena. E fui procurar um amigo que

era artista plástico e cenógrafo, para que ele fizesse um carrinho para o personagem entrar. E eu ia lá e ele sempre estava ocupado, não podia, e eu insistia que precisava do carrinho, até que ele fez o desenho do carrinho de verdade. E chegou na hora e ele não estava pronto. E eu dei graças a deus. Porque eu fiz um carro que eu realmente considero uma sacada muito grande.

Depois de pensar demais, de experimentar demais. Um dia eu estava com um carrinho de mercearia, eu botei um banco lá dentro, e falei para o personagem entrar lá dentro, tinha uma roda jogava e pegamos, depois um guarda-chuva e falei: pronto, tem um carro. E o outro empurrava. Eu acho isso um acerto muito grande e as crianças entenderam. A personagem, a mãe, que era muito brava, em determinado momento dizia: “tragam meu carro”! E quando a empregada entrava com o carrinho de mercearia as crianças já começavam a rir. E quando ela subia no carro, abria o guarda-chuva e saía guiando, as crianças riam muito! E elas entendiam que era teatro. Que estávamos inventando, que aquela mãe não era brava de verdade, que aquilo não era de verdade, ia para o imaginário da pessoa. E percebíamos que através da imaginação era possível quebrar a realidade, porque você está brincando, você está num universo do imaginário, mas falando as coisas sérias. Isso mostra também a minha relação com os

objetos, porque se ele tivesse feito o carrinho a tempo eu não o teria usado. Um carrinho certinho, com portas. Não que eu ache que seja ruim ou bom. Talvez um dia eu faça isso, não sei, mas agora, no momento, eu não usaria. Por isso existe essa relação da direção com as dificuldades, com as dúvidas, com a organização.

E aqui no Multimídia eles têm uma relação de confiança comigo, porque não existe uma cronologia nos ensaios, de começar da primeira cena e ir seguindo. Não tem uma ordem. Às vezes nem eu sei como a coisa vai acontecer. Eu tenho alguns pontos de referência, mas já existiram momentos em que estávamos bem próximos da estreia e essa ordem ainda não estava definida. Temos que esperar até que chegue. É uma falta de domínio, na qual as pessoas têm que apostar e confiar. E você tem que ter calma com você mesmo. Se você tem pressa e diz “é agora”, talvez não funcione. Mas claro que tem uma hora que chega, e isso não é na véspera também (risos), mas é ter uma tranquilidade até que essa ordem do espetáculo chegue.

O difícil de ser diretor é isso. É você lidar, ao mesmo tempo, com o tempo, a hora que fecha, a hora que não fecha, com os erros que entram. Você tem que saber que vai ter coisa errada, não tem aquele negócio de estar perfeito, tem que fechar ciclos. Tem gente que às vezes não consegue

fechar um espetáculo porque acha que nunca está bom. Você tem que aceitar que é aquilo que você fez até aquele momento, até ali, é entender que “eu cheguei aqui”. Foi o melhor? Foi o melhor que você pôde naquele momento. Os erros você sempre conserta nos próximos. Admitir isso é importante. Então é muita atitude interior que um diretor tem que ter, que exige muito, e que o diretor sempre tem esse peso, que é bom, mas às vezes dá certo e às vezes dá errado, e a culpa é sempre do diretor (risos). Se o diretor faz alguma coisa que não dá nada: “esse diretor é péssimo, como ele faz isso?!”. Ou às vezes é até meio injusto, porque fica como se o diretor fosse bom e ignoram o ator.

O Multimédia já sofreu isso muito, porque, por exemplo, *Zaac & Zenoel*, lá na UFMG mesmo, disseram que aquilo não era teatro, para esquecer, que aquilo não era teatro. Porque tinha uma manipulação de objeto, material, e para os atores lidarem com aquilo foi um esforço, foi um deslocamento para que você não fosse o foco, para dividir a atenção com o objeto. E foi um espetáculo muito discutido e que eles falaram que aquilo não era teatro, falaram muito isso. E eu achava injusto com relação ao ator, porque eu sabia o que aquilo tinha custado. Como você empurra o material, como estar em uma engrenagem que você faz parte dela como ator e dialogando com o objeto. Isso é difícil. *Aldebaran* era pior ainda, porque eles usavam capas. Você viu *Aldebaran*?

FC: VI.

IM: Eles usavam aquelas capas que ninguém sabia quem era. O Jonnatha falava assim com os meninos que estavam entrando naquele momento: “você fala com a sua mãe que você é aquela capa, a segunda à direita e que você vai andar para o lado muito devagarzinho” (risos). Porque os pais vão lá e querem saber onde está o filho. Mas também existe esse anonimato, de a pessoa ceder para dialogar com o espaço, com o material, com a cena.

Agora, dessa vez não, em *Boca de Ouro* está todo mundo lá na frente, brilhando, interpretando dois, três personagens. Mas para você ver como é que custa chegar lá. Eu não conseguiria fazer isso quando eu comecei. Eu não saberia, se você quer saber a verdade, eu não saberia fazer isso. Eu não estou dizendo que eu já sei tudo, porque a gente nunca sabe tudo. Mas eu consegui fazer eles falarem e chegarem lá. E eu acho que é uma coisa de tempo, o diretor precisa ter história, o ator também precisa ter história, mas o diretor precisa ter história, é um artista igual outro (pintor, dançarino etc), você precisa ir seguindo um caminho que não acaba.

Tem um pintor japonês maravilhoso, o Hokusai, que ele fala que o que ele fez até os 70 anos você poderia jogar fora. E eu acho isso um estímulo, principalmente nessa época em que acham que com 40 anos já está velho, o que é completamente absurdo. Ele dizia que começaria aos 70

anos, que tinha planos para 70, para 80, para 90 e, quando chegasse nos 100, um traço dele já seria suficiente para dizer tudo que ele queria.

FC: QUE MARAVILHA!

IM: Eu tenho esse texto. Eu deveria mandar esse texto para todas as escolas, para que acabem com essa pressa, para saber que você tem que jogar muita coisa fora, tem que aceitar errar muito, fazer coisas e as pessoas criticarem, eu já ouvi isso demais. Tem que saber que é isso mesmo, é um aprendizado, a arte não é saber, é um aprendizado para você chegar a uma melhor comunicação. Há achados, às vezes encontros, insights que você tem. São muitas coisas com as quais o ator e o diretor têm que lidar dentro da cabeça para conviver com esse ofício. As dificuldades são essas.

Às vezes tem diretor que fica tão desesperado, faz um espetáculo, dá errado e essa pessoa nunca mais dirige. Como? Como é que pode? Então ele não podia dirigir. Você faz um espetáculo, dá errado e você para? Você tem que saber que pode dar totalmente errado. Eu fiz um espetáculo que nós fizemos só três apresentações. Porque uma pessoa disse que estava horrível, eu também achei que estava e falei: chega, acabou. E levamos muito tempo para

fazer. E uma vez aconteceu algo surpreendente. Eu estava apresentando esse espetáculo num espaço, nessa época eu fazia a luz e o som, e eu estava de costas para a plateia. Era um galpão, isso já tem bastante tempo, não era um espaço convencional. E todo mundo em silêncio. Eu achando horrível! E tinha muita gente conhecida na plateia e eu olhando e achando a apresentação péssima. E eu pensando: eu quero ver como eu vou sair daqui, porque eu não quero cumprimentar ninguém. E fiquei olhando a porta do camarim, uma entrada, mirando para sair correndo, porque eu realmente estava envergonhada. Quando terminou o espetáculo e eu me preparei para sair, a plateia levantou, aplaudiu, e eu não acreditei. Mesmo assim eu parei, porque eu achei que não foi bom. Às vezes acontece essa surpresa de as pessoas gostarem e você não, mas eu tinha tanta certeza de que não era bom que eu parei. Passei para outro, fizemos outro. Você tem que abrir mão, não ter apego, não ter apego ao sucesso também, não pode ter. *Macquinária 21*, por exemplo, que eu gostei muito de tudo, de como ficou, nós apresentamos só duas vezes.

FC: SÓ DUAS?

IM: Duas apresentações.

FC: EU VI A ESTREIA.

IM: Mas não foi porque a gente não quis continuar, é porque ficou inviável. Não tinha dinheiro, não tinha palco, não tinha como transportar, o elenco começou a diluir, porque era um grupo grande. Eu até gostaria de ter feito mais, foi a primeira vez que fiz Shakespeare. Eu gostei de muitos lugares onde a gente chegou, mas não conseguimos fazer mais. Até nisso de não ficar insistindo também. Remontagem eu não faço. Nunca fiz uma remontagem na vida, eu não tenho repertório. Se você perguntar se eu vou fazer *Macquinária* de novo, não, não tem possibilidade de fazer, porque a gente vai mudando. É o efêmero na arte, é assim mesmo, acabou, foi aquela época, aquele momento, mas acabou. Se me perguntarem se eu tenho vontade de fazer uma comemoração do grupo, nos 50 anos, sei lá também, acho essas comemorações muito chatas, vamos fazer uma retrospectiva, não. Só em foto, vídeo, mas espetáculo não tem como. Às vezes perguntam se quero remontar algum espetáculo eu digo que não dá, que já está feito, vamos pra frente, vamos ver o que está pela frente, pode ser melhor ou pior. Acho interessante que o Tadeusz Kantor falava que o último espetáculo dele era sempre o melhor. Eu acho interessante porque significa que a pessoa não está presa ao passado. Sempre tem alguma coisa, o mundo muda toda hora, você vai ficar parada? O que eu

fiz há dois anos... passaram dois anos... Não é que eu tenha que ter essa atualidade toda, mas o processo todo reflete muito uma época, as relações com o que está acontecendo.

Você falou sobre política, nosso trabalho era tão abstrato, tinha censura, mas ninguém entendia nada (risos). Eles ficavam olhando, eles não sabiam... Não tinha texto, era muita imagem, muita coisa abstrata, então eles chegavam lá, olhavam, mas sempre aprovavam, porque tinha muito teatro panfletário naquela época, de falar mesmo da situação. O João das Neves era um, com *O Último Carro*. Era muita gente que fazia. Mas eu ainda tinha essa linguagem muito perto da música...

FC: ELES CHEGAVAM A IR ENTÃO, OS CENSORES.

IM: Ia m, mas não entendiam o que era aquilo que estava acontecendo.

FC: ÀS VEZES ATÉ QUANDO ERA MAIS EXPLÍCITO ELES NÃO ENTENDIAM TAMBÉM...

IM: Não entendiam, porque nunca teve uma história, nunca teve um discurso, nunca teve personagem, homem e mulher, sempre teve essa mistura.

FC: E ELES NÃO CISMavam COM ISSO? NÃO RECLAMAVAM DISSO?

IM: Acho que eles achavam que aquilo era... nossa, eu nem sei... porque eles não conseguiam nem falar o que era, eles só aprovavam, não ameaçava. Era uma burrice na ditadura, você imagina a cabeça deles. Algumas palavras não podia ter. Talvez tivesse algumas coisas transgressoras que eles não soubessem ver. Eles achavam que transgressão é falar contra. Às vezes uma atitude transgressora é muito mais forte, mas eles não conseguiam ver. Você fazer um teatro que não tinha nada a ver com nada, é mais transgressor, de você não se acomodar no que todo mundo faz, do que fazer o panfleto “estou contra isso”. Mas isso eles não conseguiam ver de jeito nenhum. Então eles iam, mas nunca tive um problema com a censura.

FC: EXISTIA UMA ABERTURA PARA O PENSAMENTO QUE ELES NÃO CONSEGUIAM NEM APREENDER...

IM: Eles não conseguiam. É como você chegar no Japão e não entender nada. E não é que eu fizesse para não entender, é o que era possível fazer naquela hora, por esse vínculo com música cênica. Tinham muitas imagens, é como se fosse um sonho, imagem, imagem, imagem. E as pessoas não entendiam. Não tinha um personagem, então, se não tinha um personagem, o que o personagem fala? Quem é

o vilão? Quem é o que está denunciando? Porque a leitura deles era bem assim. Tá igual hoje, né? Hoje em dia se você falar “social” vão pensar que você é comunista.

FC: EU QUERIA ATÉ PERGUNTAR SOBRE ISSO TAMBÉM. NÓS CONVERSAMOS UM POUCO ANTES DE INICIAR A ENTREVISTA, MAS EU QUERIA SABER DE VOCÊS, QUAL VOCÊS PENSAM QUE É O PAPEL DA ARTE NESSE CENÁRIO POLÍTICO ATUAL DE DESMONTE DA CULTURA, DA EDUCAÇÃO E DO PENSAMENTO CRÍTICO? QUAIS SÃO AS FERRAMENTAS DOS ARTISTAS NESSE MOMENTO? O QUE VOCÊS TÊM PENSADO SOBRE ISSO?

IM: Eu acho que a responsabilidade de a gente continuar fazendo, apesar de tudo, nunca foi tão grande. Porque realmente... esse imediatismo que a gente está vivendo nessa época, de eles quererem resolver o Brasil acabando com tudo e trazendo o quê? Não trazendo nada. Essa falta de paciência para lidar com toda a transformação do mundo, porque o mundo todo está em crise, em problema, revendo uma porção de coisas. Eu acho que isso é o contrário da arte, porque ela já é contramão, ela trata da instabilidade, ela trata de algumas coisas que ainda não foram estratificadas e conhecidas, de coisas que ainda não são clichês.

Esse negócio de dizer que a arte abre portas, abre mesmo, não tem jeito. Porque ela atua no inconsciente como uma possibilidade de mudança. Então, se você está fazendo

arte, nesse universo que é muito pouco pragmático, você está lidando com um universo que não tem respostas, que não dá soluções, mas que lida com o mistério, com coisas que não têm explicação. A gente tem isso. Ou vão te restringir a um ser humano que é bem sucedido, que tem uma casa, come, dorme, trepa, tem saúde e morre?! A gente é muito mais que isso! É por isso que adocece, ou então vai virar gente que vai dar tiro, ou esportista que vai ser primeiro lugar em não sei o quê, ou então vira um robô, ou então sei lá, se mata ou mata os outros. Essa saúde do ser humano é complexa, porque a gente tem muita complexidade, a gente não entende a vida, não entende a morte, não entende a doença, o acaso. Há pouco tempo eu estava no Rio e fazia o mesmo caminho todos os dias para ir à praia, ia e voltava. Um dia eu resolvi voltar pelo outro lado e, na mesma hora em que eu estava passando, caíram duas pedras de granito de um prédio onde eu passava todo dia. Eu olhei e falei: eu, ontem, poderia estar morta. E, curiosamente, tem um escritor que chama Paul Auster, que é maravilhoso, que fez um conto a partir disso. É um personagem que vai andando pela rua e um pouquinho antes de ele passar por uma sacada, essa sacada cai. Aí ele muda a vida dele porque ele fala: um pouquinho mais e eu estaria ali, estaria morto. Assim ele larga tudo que estava

fazendo e fala que tem alguma coisa errada, porque ele pode morrer assim [*estala os dedos*].

Então, todos esses mistérios da vida que a gente não entende, como lidamos com isso? Com a religião, falando o que é certo e o que é errado? Você cai na religião e vai ser evangélico? Católico? E não estou falando do catolicismo progressista social, que já teve uma função. Porque eu conheci aqueles dominicanos da década de 60 e eles eram maravilhosos! Foram presos, mataram todos eles, torturados. Tinham uma visão socialista da igreja, de ver o homem de forma cristã, de ver a igreja de forma revolucionária, que não fica só endeusando os rituais, as catedrais, mas partindo para a ação. Não é essa igreja que você quer ganhar a vida, ou ganhar o céu, essa igreja capitalista que, no fundo, é de ganho. Então não tem saída. Eu acho que a arte, não é que ela resolve nenhum problema, mas ela lida com a complexidade que a gente tem e isso é saúde.

É impressionante quando uma pessoa está assistindo a um filme, ou está diante de uma obra de arte. O que atrai aquela pessoa? A gente não sabe que mecanismo você aciona. Por que existe isso desde a época das cavernas? Existe até um conto do Ítalo Calvino em que ele admite a possibilidade de um macaco albino fazer arte, porque esse macaco albino tinha muito apego a um pneu. A arte tem a ver com

essa coisa de um significado. Por que esse pneu tem tanto significado? Pode ser que em uma possível evolução o macaco fizesse arte, ou seja, desse sentido a coisas que não têm sentido. Se até o macaco faz isso, como a gente não faz? Se tem estética na natureza... Você vê o que é o fundo do mar, tem ninhos na natureza, pássaros machos fazem ninhos com flores para atrair as fêmeas. Como você vai negar essa falta de praticidade que tem na vida? Por que você põe flores em casa? O que significa a flor se ela vai morrer daqui a pouco? Então esse universo da estética, da beleza, da criação, é muito interessante. Se você tira isso, você vai botar o quê no lugar?

Essa época em que a gente está vivendo, esse mundo imbecil, desse imbecil que está aí e que foi eleito (infelizmente), é uma doença. E não adianta você lutar com palavras, porque você fica igual. Que arma você tem que usar? É fazer o que você está fazendo, se você acredita em armas... Se tiver só uma pessoa na plateia, vai! Se tiver duas, vai! Se tiver ganhando dinheiro, vai! Se não tiver, também vai! A nossa resistência é lidar com nossa capacidade de estar em um outro lugar, não é para agora. Você não sabe o que desencadeou em uma pessoa quando ela entrou ali e viu sua obra, a gente não tem dimensão do alcance.

Eu me lembro de uma coisa interessante, uma vez a estreia de um espetáculo atrasou e nós fomos dançar com os personagens, uma valsinha, uma coisa singela. E levamos uns poemas pequeninhos, que distribuíamos para a plateia. Os anos se passaram e uma vez eu me encontrei com uma pessoa e ela tirou o papel do bolso, da carteira, e me disse: “está aqui, Ione, lembra daquela performance que vocês fizeram?”. E era aquela coisa mais simples possível, a gente dava assim “o biquinho do sabiá...” não sei o quê, sempre tinha uma mensagem de amor, uma coisa assim, mas era algo singelíssimo! E ela tinha aquilo guardado na carteira dela. E isso me impressionou mais que uma crítica! O que aquilo significou? Aquilo pode ter salvado uma pessoa, é uma luzinha, uma esperança, não sei o que é, mas você não tem dimensão de como atinge as pessoas quando você está fazendo arte. E também não tem que se preocupar com isso e ter a pretensão de dizer “eu estou mudando o mundo”, é mentira, porque também não é isso. Você tem que não ter a dimensão, saber que não tem e continuar fazendo. É muita resistência fazer arte, muita resistência, muita!

JHF: E acho que para o tempo atual é o mais indicado. Eu acho que a tendência do mundo tem sido tudo ficar pragmático, e até a arte está correndo o risco de ficar pragmática. A gente vê muito trabalho atual, por causa da

curadoria do VAC, e você vê que muitas obras já são feitas com esse pragmatismo do mundo, que os artistas não estão se deixando tomar por aquilo que eles estão construindo e estão mais se adequando ao momento. “Ah, eu estou nesse momento; ah, nesse momento eu não posso viajar; ah, esse momento ninguém mais quer falar texto; ah, nesse momento ninguém mais quer montar clássico”. E assim a pessoa vai se levando por isso e não vai exercendo sua própria história. E a gente percebe que, na verdade, não temos controle de nada. Um exemplo disso são as eleições, em que a gente não consegue mudar a opinião de uma pessoa próxima da gente, que foi educada com a gente...

IM: Da família da gente...

JHF: ... que estive na mesma escola. Ou seja, você ainda vai ter que ficar se adequando no momento de fazer arte? Nesse campo da liberdade, você ainda vai ficar se limitando a esse mundo horroroso? Não, eu acho que não. Acho que temos que fazer cada vez mais, mesmo com dificuldade, descobrindo formas. Eu acho que a gente vai descobrir. Mesmo na época da ditadura aconteceram muitas manifestações artísticas incríveis no Brasil, que repercutem até hoje. Não que a gente faça apologia ao sofrimento, de dizer que o artista tem que estar sofrendo, tem que estar com uma ditadura para a arte ser boa, não acho que é assim.

Mas acho que a gente tem que resistir com o trabalho artístico mesmo, é o melhor. Alimenta a gente e, quando nos faz bem, você consegue transformar, pelo menos, o seu círculo menor.

IM: É engraçado perceber que, nessas épocas, aparecem coisas muito curiosas. Por exemplo, tem gente fazendo filme que duram três, quatro horas. Existem alguns modos de cinema que voltam com aquela falta de linearidade, de uma história. Tocam em um devaneio, uma loucura (até excessiva às vezes), mas até mesmo para confirmar esse lugar da arte, que lida com isso e que se conecta com muitas outras coisas que às vezes não sabemos.

Vai entrar em cartaz agora um filme chinês que começamos a ver, mas que não deu certo, porque existia uma sobreposição das legendas em chinês e inglês, mas é um filme absurdo. *Longa Jornada Noite Adentro* [do cineasta Bi Gan], que supostamente é inspirado em Eugene O'Neill, que escreveu a peça homônima. Não é a *Longa Jornada Noite Adentro*, do O'Neill, mas é inspirado e é uma loucura. E quando vejo isso eu fico mais animada, porque ele acreditou naquilo, ele fez aquilo – é incrível ver isso.

Outro dia nós vimos uma dança [para Jonnatha] daquele grego, e o homem colocava umas loucuras em cena. E dá um prazer! Isso que eu digo: a gente não sabe onde

estimula. Às vezes vai estimular na configuração de um desejo da pessoa, uma coisa que seria importante ela fazer, mas que ela não realiza porque está presa num mundo pragmático. A gente não sabe o que aciona nas pessoas com o gesto de fazer arte. É a única liberdade que nós temos, não existe outra. Você pode achar que tem, mas não tem. Na arte você tem todas as liberdades, a partir do momento em que você tem um compromisso com transformar aquilo e levar para as pessoas. É onde você lida com a liberdade, é na arte mesmo.

FC: VOCÊ FALANDO SOBRE COMO A ARTE REVERBERA NAS PESSOAS, EU ME LEMBREI DE UMA HISTÓRIA QUE LI RECENTEMENTE. NA DÉCADA DE 70, UM JOVEM LIGOU PARA A LYGIA FAGUNDES TELLES DIZENDO QUE ESTAVA LENDO SEUS LIVROS E, POR CAUSA DELES, NÃO QUERIA MAIS SE MATAR. A LYGIA COMEÇOU A CHORAR NO TELEFONE, PERGUNTOU A ELE O QUE ELE TINHA LIDO PARA PENSAR ASSIM, EM QUE TEXTO ELE SENTIU QUE NÃO QUERIA MAIS MORRER. ELA ESTAVA MUITO EMOCIONADA E O RAPAZ TAMBÉM. ELE RESPONDEU QUE NÃO SABIA, SÓ SABIA QUE NÃO QUERIA MAIS SE MATAR. E ELA PERGUNTOU O QUE PODERIA FAZER POR ELE, E ELE RESPONDEU “A SENHORA JÁ FEZ” E DESLIGOU O TELEFONE. NUNCA MAIS LIGOU, E ELA DISSE QUE TINHA A CERTEZA DE QUE ELE ESTAVA POR AÍ, EM ALGUM LUGAR. E QUE ÀS VEZES ELA FICA RELENDO SEUS TEXTOS, PROCURANDO QUAL PALAVRA FOI CAPAZ DAQUILO. E É INTERESSANTE PENSAR EM COMO AQUELE

FATO ERA IMPACTANTE PARA ALÉM DELE PRÓPRIO, PORQUE ELA NÃO SABIA SE ELE REALMENTE IA CONTINUAR VIVO DEPOIS DAQUILO OU SE ELE SE MATOU. MAS AQUELE MOMENTO MARCOU PROFUNDAMENTE A SUA LITERATURA. E ELA ESTÁ AÍ ATÉ HOJE, PRODUZINDO. E ME PARECE LOUCO, PORQUE QUANDO ELA IRIA IMAGINAR, NO MOMENTO EM QUE ESTAVA ESCREVENDO AQUELE CONTO, QUE TALVEZ AQUELAS LINHAS FOSSEM EVITAR A MORTE DE UMA PESSOA TANTOS ANOS DEPOIS...

IM: Você não sabe o que aciona na pessoa. Às vezes você está lendo um conto e o artista é essa pessoa que te transmite alguma coisa, que te ajuda a ver mais, esse algo a mais que ele vê. É uma “muleta”, mas muito boa. E você diz: gente, como eu nunca percebi isso?

Tem um conto de uma escritora que eu gosto muito, ela se chama Lydia Davis, e eu sempre falo desse conto, são contos pequenos, mas a mulher é fantástica! Ela está com mais de 70 anos. Em um conto ela escreve um texto sobre o preço de um cafezinho. E aí ela fala porque aquele cafezinho vale aquele preço, 60 cents, que é menos de 1 dólar, e que talvez parecesse caro lá no lugar de onde ela estava falando, mas ela fala o porquê de não ser caro. Assim ela fala da xícara, da mesa que foi escolhida, da cadeira onde ela está sentada, da vista que ela tem, da pessoa que trouxe a xícara com o café e no copo d’água que ela trouxe depois, das pessoas que estavam ali em volta transitando. E eu falo: meu deus, eu nunca pensei nisso! Porque às vezes

você se senta num lugar e fala: é isso tudo?! Vou pagar isso tudo? E quantas coisas existem em volta... E esse conto não tem meia página. Outro dia eu estava com minhas irmãs, comendo, e falei: prestem atenção, olhem onde a gente está, olhem quem veio trazer, o prato, olha se está quente, se está bom, olha como você se relaciona com as pessoas, as surpresas que você tem naquele momento em que você saiu da sua rotina. E a autora vê tantas coisas. São coisas bobas, mas que mudam a sua maneira de ver o mundo, por uma sensibilidade para as coisas mais imediatas da vida.

JHF: Recentemente achei muito interessante um texto que a Bia Lessa escreveu para a Folha de São Paulo, sobre a morte do Antunes. Ela comenta que, em seus momentos finais, ele conversava muito com os enfermeiros e dizia que, no momento atual, ele sentia que o homem estava com saudade do homem. Eu acho isso bonito, porque acho que é exatamente isso.

IM: Bonito mesmo.

JHF: O teatro, a dança, esse espetáculo que acontece ao vivo, ele conecta o homem com o homem, porque é ali e agora, uma plateia, 80 pessoas, eu aqui apresentando. Talvez seja o momento até mais íntimo que a gente vai ter. Porque às vezes você convive com uma pessoa e não conhece aquela pessoa. E o artista, quando ele está

apresentando, ele está, de certa forma, apresentando ele mesmo. Os medos, os sonhos...

IM: É um espelho também.

JHF: O que é bom, o que é ruim... Porque às vezes é até uma pessoa ruim, mas ela está ali se mostrando, na sua fragilidade, no que ela faz bem, no que ela faz mal. E você tem esse contato que é bonito. Porque você sente que talvez a importância da arte atualmente seja essa, de conectar o homem com o homem. E isso está cada vez mais distante, todas essas quebras são para distanciar o homem do homem, é pra gente ficar cada vez menos homem, menos humano.

IM: É mais matéria, mais sucesso.

JHF: Até essa ideia de quando a pessoa pensa em deus, é até sobre tirar você do homem, você pensa em elevação, em uma coisa que você não tem ideia do que é. Como aquele slogan lá: “deus acima de tudo”, pra ganhar eleição. E eu, a pessoa que anda na cidade, no cotidiano? Tem que olhar para essa pessoa ao seu lado, ao invés de olhar pra cima. E é até o que o Nelson Rodrigues fazia também, quando você pensa que a gente monta Nelson, porque ele tinha essa preocupação com esse homem, com registrar aquele humano que estava ali.

IM: E ao mesmo tempo, é uma visão tão medíocre essa de quando ele fala de deus, o Bolsonaro, tudo nele é extremamente medíocre. Eu até usei essa frase em *Aldebaran*, por causa de uma frase de Tarkovski, que ele fala que nós somos feitos à imagem e semelhança de deus. E sempre achei que somos muito pretenciosos, por que a gente fala que foi feito a imagem e semelhança de deus, que é essa coisa tão grandiosa? Depois eu descobri que, na verdade, ela fala uma coisa muito maravilhosa, porque o homem é o único ser humano capaz de criar. E quando você cria você está repetindo a imagem de deus, a imagem de criação, não é a imagem física. E é isso mesmo.

Não tem prazer maior na vida do que criar, de cima da minha idade eu posso dizer isso, dentre todos os prazeres possíveis, porque criar é algo que perdura. Se você teve uma ideia boa, fazendo uma peça de teatro, pode já ter 10 anos, aquilo te alimenta durante anos! Porque é uma coisa maior, é a criação, e gerar uma coisa nova é algo divino e é o homem que cria. Eu não estou discutindo religião, mas essa visão de você ser semelhante a um ser superior que cria. Tanto é que na arte existem tantas dessas associações quando se fala: “divino”, “ele é um deus”. E tem gente que nessa cai em se achar um deus, aí é outra coisa. Mas isso se aproxima de algo muito próximo do ineditismo, do poder de criação, seja na ciência também ou em qualquer área, o

poder de criação se torna algo muito potente, muito maior do que o homem. Agora, na visão deles, é o deus pai, o deus mais velho do mundo, que pune, que castiga, que é um pai profundamente injusto. Uma imagem que não pode se passar é que deus é pai, porque a miséria que a gente vê aqui na frente, pessoas sem teto, doenças. Se é esse pai que eles querem colocar, é o pior pai possível...

FC: SE É ISSO QUE É BOM, QUE TEM QUE SE LOUVAR...

IM: Vamos imaginar que ele te dá a chance de criar, de ter livre arbítrio...

FC: DE COMUNICAR...

IM: De comunicar, compartilhar com você esse poder de criar, isso é uma coisa maravilhosa. Agora esse deus dessas igrejinhas que ficam dando ordem, não dá nem pra falar...

FC: É TÃO MEDÍOCRE QUE NÃO SE TEM NEM O QUE DIZER SOBRE ISSO, DE TÃO LIMITANTE.

IM: É uma coisa que acho que é um atraso neles é a vontade do pai que esse tipo de governo estimula na população. É uma necessidade do pai que, historicamente, até os

contos de fadas trabalham. Eu estudei a psicanálise nos contos de fadas, o caminho é você se libertar da triangulação (pai e mãe). É como em João e Maria que eles vão para o escuro, perdem o caminho de volta e se libertam da triangulação edipiana de pai e mãe. Isso é evolução. Agora esses governos que ele coloca como pai, ou seja, um presidente ser o pai que pune, castiga, que mata quem erra, que vai lá buscar criancinha que pensou mal dele e vai lá dar presentinho – aquilo que aconteceu lá em Brasília. Ele tem um repertório de idiotices, o Bolsonaro, aquele pai bravo, é muito retrocesso a sociedade querer esse pai bravo. Porque a independência do pensamento está em alguém que pensa, que escolhe, que quer o melhor para um coletivo, que independe de um pai dizer o que você faz. Você pensa e faz as suas escolhas. Tudo isso para falar que a arte liberta e a gente tem que continuar fazendo, todo mundo, todos nós.

FC: LENDO O LIVRO DO MULTIMÉDIA, O RUFO FALA EM ALGUM MOMENTO QUE A ESCOLHA DO SEU PRIMEIRO TRABALHO DE DIREÇÃO, *BIOGRAFIA*, FOI UM TEXTO DO FERREIRA GOULART, QUE É UM AUTOR BRASILEIRO. EM *BERNARDA ALBA* VOCÊS TÊM UMA LIGAÇÃO DIRETA COM ESSE IMAGINÁRIO DE MINAS GERAIS, NA CENOGRAFIA, DESSAS PORTAS E JANELAS. JÁ *BÊ-Á-BÁ BRASIL* VAI DISCUTIR COISAS MUITO PRÓPRIAS DA ARTE BRASILEIRA. EU QUERO SABER COMO SER UM

GRUPO LATINO-AMERICANO, BRASILEIRO, MINEIRO E BELO-HORIZONTINO CONFORMA A EXISTÊNCIA DO MULTIMÉDIA? COMO VOCÊS SE RELACIONAM COM ISSO? ATÉ QUE PONTO ISSO É POTÊNCIA E TAMBÉM LIMITAÇÃO? DIGO SOBRE LIMITAÇÃO PENSANDO, POR EXEMPLO, EM CIDADES COMO SÃO PAULO, QUE POSSUEM UMA REPERCUSSÃO NACIONAL MUITO MAIOR.

IM: A nossa educação é muito europeizada, é mentira dizer que não é, porque é.

FC: EXATAMENTE.

IM: E quando você estuda em uma escola a sua relação com a cultura popular é pequena, com esses folguedos populares. A não ser quando você mora em uma cidade menor ou perto de um lugar mais campestre. Mas quem mora em uma cidade está distante dessa cultura popular, com exceção do carnaval, então tem muita coisa que a gente não conhece.

Durante uma época eu mesma fui acusada de fazer um trabalho europeizado. Porque às vezes a gente se inspirava, por exemplo, em *Um amor sobre a relva*, inspirações que vêm do mundo inteiro. E aí eu pensava: mas como é esse negócio? Porque eu sou brasileira e mineira. Até que a gente foi para o Equador e levamos um trabalho de uma época em que eu fazia coisas muito frias, abstratas, de música

contemporânea, aqueles sons agudos. Coisas que hoje eu não faria, mas que na época eu fazia, e era meio chato mesmo. E era uma coisa muito árida. E sabe o que eles falaram? “Nossa, mas como esses brasileiros são diferentes, eles têm uma maneira, um gingado, uma coisa a dizer, a gente vê que é brasileiro!”. E me deu um alívio! (risos) Porque eu falei: você não tem que querer ser brasileiro, você é brasileiro. Claro que quando fizemos *Bê-á-Bá Brasil* deu vontade de falar sobre o Brasil, mas não é que eu tenha um “compromisso de ser brasileiro”.

Por exemplo, *Bernarda Alba* foi muito interessante e, naquele momento eu iria fazer Nelson Rodrigues. E dentro do próprio país existem diferenças. Por exemplo, eu sou de Juiz de Fora, que é muito perto do Rio, e os meninos até brincam que lá você é mais carioca que mineiro, mas não tem nada de carioca. Se você não nasceu no Rio de Janeiro você não é carioca. É um pouco mais próximo do que Belo Horizonte, mas não é carioca. Eu não conseguia fazer Nelson Rodrigues. Até falei com o Márcio Meirelles [*criador do Bando de Teatro Olodum*], que é baiano, que eu tinha vontade de fazer Nelson, mas quando eu começava a ler *Boca de Ouro*, porque eu tentei fazer várias vezes, era difícil.

FC: ERA *BOCA DE OURO* QUE VOCÊ QUERIA FAZER NA ÉPOCA DE *BERNARDA ALBA*?

IM: Era. [*para e pensa*] Ai... *Boca de Ouro*?... Não... *Boca de Ouro* foi na época de...

JHF: De *Acusação*.

IM: Kafka.

JHF: Foi depois de *Bernarda*.

IM: Imagina, eu fiz Kafka e depois ia fazer *Boca de Ouro*, eu me identifiquei mais com Kafka. E aí eu falei: “Márcio, eu não consigo, carioca tem uma coisa que é muito deles, que eu não chego nem perto. Eu não vou conseguir fazer”. Achava que não ia conseguir. Assim, o que eu fui fazer? Fui fazer Garcia Lorca, porque ali eu estava em casa. Espanha, casa fechada, o homem do lado de fora e as mulheres querendo casar, disputa de duas irmãs pelo mesmo homem – que aliás o Nelson Rodrigues também tem isso. Então foi muito fácil.

E quando eu deixei de fazer o Nelson para fazer Kafka, é porque o mineiro é absurdo, o mineiro é o povo mais absurdo do mundo! Lugar mais surrealista do que aqui é impossível! Tem até uma piada que diz que se o brasileiro fosse mandar um foguete para a lua, ele seria construído pelos paulistas, pilotado pelos cariocas e visto aqui

em Minas Gerais (todos riem). Aqui acontece tudo. Minas Gerais é um lugar muito estranho, não é? Não sei se é porque o mineiro é mais calado, tem as montanhas, acho que eles são meio delirantes. Tem muito artista em Minas Gerais, o nosso estado é privilegiado. Por isso, uma condição de ficar meio claustrofóbico, aí você entra mais em contato com a mente. O povo tem tiradas maravilhosas! Assim eu achei que Kafka tinha mais a ver.

Mesmo dentro do Brasil a gente é muito diferente do carioca, que é diferente do paulista... Cada lugar... Essa rua é diferente daquele bairro ali do lado, que é diferente de outro lugar, de outra cidade. Ou seja, se a gente for se basear nas particularidades, é muito difícil saber quem você é. E ao mesmo tempo você é muito universal, ainda mais hoje em dia com a tecnologia. E mesmo na época em que não tínhamos internet, em 1985, quando eu fiz aquele trabalho que foi quando eu desisti de estar em cena, eu fazia a transição do figurativo para a abstração porque isso já estava aí. Nós tivemos a Semana de Arte Moderna, eles foram na Europa estudar e fizeram abstração. E eu vou dizer que “não, eu só faço figurativo porque estamos no Brasil”. Mas isso é o inconsciente coletivo, porque muita gente aqui fez abstracionismo.

Nessa época aconteceu algo até engraçado. Os atores faziam um movimento de círculo, ficavam rodando bem devagar em volta deles mesmo, porque era a questão do tempo, tudo era lentíssimo, tinha gente, inclusive que não aguentava. E uma pessoa me disse: “Tone, eu tenho certeza que você copiou o Bob Wilson”. Hoje eu ficaria orgulhosíssima, mas eu falei: “O quê, gente? Olha, me desculpa, eu não sei quem é Bob Wilson.” E eu realmente não sabia quem era ele. Ou seja, isso não é para contar vantagem, mas é para dizer que, de repente, alguma coisa que alguém fez, não interessa onde fez, se repete.

Aconteceu também de um comentário, até mais elogioso, sobre uma coreografia que fizemos sobre Mondrian. Ele disse: “Eu morava na Alemanha, estou voltando agora, e essa maneira que vocês usaram Mondrian, na qual as coisas se deslocam, me lembrou um coreógrafo da Bauhaus (que era o Oskar Schlemmer) que fez isso. E eu não sabia quem era o Schlemmer, aí eu fico até com vergonha, mas fui estudar o Schlemmer, pra saber o que era aquilo. Eu não sabia nem o que era a Bauhaus!”

E aí eu tive muita certeza de que você não prende o seu inconsciente. É claro que você tem uma formação, que te mostra uma porção de coisas. Mas acho que é bem aquela história que o Nietzsche fala, do camelo que vai para o

deserto, depois o leão e depois a criança. O camelo vai armazenado de coisas, os mantimentos que ele armazena. É o leão que destroça tudo e a criança que cria. São as etapas da criação. Você vai armazenado dos conhecimentos que tem. Meu pai era português, minha educação pode ter sido muito europeizada. As mulheres não ficavam muito na rua, então eu posso não ter conviado muito com a cultura popular. Estudei em colégio interno... Então eu posso ter sido esse camelo que armazenou muita informação. Depois, com o tempo, você vai digerindo, destruindo isso e depois cria alguma coisa que é mais você, sua personalidade. Mas, de qualquer maneira, brasileiro não tem jeito de não ser. Então eu acho que não é preciso ter essa preocupação. Porque quando você vai fazer um “tema mineiro”, não existe...

FC: O QUE É ISSO, NÃO É? O QUE É MINAS?

IM: O que é “tema mineiro”? Eu nunca faria algo diferente de ser mineiro. Eu sei que sou mineira porque tenho duas irmãs que moram no Rio de Janeiro. Elas são a prova de que mineiro nasce e morre mineiro! Uma delas anda de guarda-chuva na bolsa, seja no verão ou inverno, o ano inteiro! Eu sou até menos mineira que essa (risos). Com a outra, fomos fazer uma brincadeira, um filme que

se chamava *Um mineiro no Rio*, que ele não sabe o que levar para a praia e leva uma tralha enorme. E fui na casa dessa irmã, que mora perto da praia, e disse que precisava de algumas coisas para fazer o filme. E ela perguntou o que eu queria e fui falando tudo que mineiro levaria: - uma caixa de isopor; - ah, eu tenho!, - uma esteira, - tenho, - ah, eu preciso disso e daquilo... Eu compus um personagem mineiro, no estereótipo de ir para a praia, e ela tinha tudo! E eu falei: tá vendo? Você mora aqui há não sei quantos anos, mas tem tudo. É a mineira morando no Rio de Janeiro. Então até nisso é difícil você deixar de ser mineiro, não tem jeito, você pode morar em qualquer lugar. Elas são bem mineiras, desconfiadíssimas, desconfiam de tudo, porque o mineiro desconfia de tudo, não tem jeito, não é? Você é mineiro?

FC: SOU.

IM: Então você sabe que mineiro é muito desconfiado. Elas são muito desconfiadas e o carioca fala tudo e elas não acreditam em nada! Depois falam: “ah, não é possível”, “quê isso, é verdade?”, “fulano falou um negócio, você viu? e não é nada daquilo”. Não acreditam! Não acredita em médico, não acredita em bula, não acredita em remédio, mineiro não acredita em nada! São mineiríssimas! Eu só

quero dizer que não faz sentido eu ter essa preocupação de querer ser mineira, porque mais mineira que eu sou é impossível. Se você faz fiel ao que você quer fazer, já vai ser.

FC: E ESSAS GEOGRAFIAS SÃO MUITO IMAGINADAS TAMBÉM. ÀS VEZES A GENTE CRIA UMAS FRONTEIRAS QUE NA REALIDADE NÃO EXISTEM OU NÃO SÃO TÃO DEMARCADAS ASSIM.

IM: Igual carioca, as peças cariocas, por exemplo, são carioquíssimas, não tem jeito. Primeiro que quando o carioca fala...

FC: ELE JÁ DEMARCA.

IM: Já demarca. E depois você não precisa nem de ensaio, porque eles têm uma maneira de falar... Você entra com um motorista de táxi e vários eu já quis levar para o palco. Vamos fazer uma cena aqui? Porque já está pronta. Fala claro, abre a boca, grita, ri, faz gestos, são prontos. Só não sei como fariam na cena... (risos). Mas é diferente o carioca, que é diferente do sulista, do paulista. Então se você for pegar por região fica muito limitado, se você for focalizar numa coisa só, “ah, sou mineiro”. Você fazendo arte em Minas, com suas tradições, com o que você vive todo dia, você já vai trazer um traço mineiro. Eu acho até

que não deve nem acentuar. Tem gente que acha que deve fazer um sotaque mineiro. Acho que não deve fazer nem sotaque de outro lugar e nem acentuar o mineiro. Não carregar demais. Igual quando a gente estava falando de gênero, não é aquele homão, nem aquela mulher perua, cheia de não sei o quê. É uma essência, de você ter um traço, mas não querer desenhar tanto, talvez isso esteja mais perto da verdade. Mas não sei, eu nem saberia... Mas *Bernarda Alba* foi um tema mineiríssimo.

FC: VOCÊ DESLOCOU O TEMA ESPANHOL DE FORMA QUE FEZ MUITO SENTIDO POR AQUI.

IM: E você sabe que com aquilo eu ia construir uma casa pra mim? Olha a loucura de mineiro, isso é mineiro que faz. Eu comprei porta, janela, desenho para colocar em cima, para construir uma casa. E não tinha a casa. A última coisa que você compra é isso e foi a primeira que eu comprei. Aí um dia eu falei: não vou construir casa nenhuma, vamos fazer *A Casa de Bernarda Alba*, e foi tudo pro palco. Tinha porta de igreja de 150 anos. Uma vez fomos para Juiz de Fora e a porta precisava de 10 pessoas para carregar. E os rapazes ficaram impressionados, porque estavam acostumados a carregar cenários de isopor. As mesas, os arranjos, era tudo muito bonito, mas era para ser uma

casa barroca. Mais mineiro impossível, mas é a casa que eu faria pra mim. Você pode ver que meus móveis são todos mineiros. Seria a minha casa, uma casa mineira, eu já sou muito mineira.

FC: A MÃE DE UMA AMIGA MINHA COMPROU UMA CASA SUPER ANTIGA E PRATICAMENTE DESMONTOU ELA EM UM LUGAR E MONTOU EM OUTRO. TALVEZ VOCÊ ATÉ A CONHEÇA, A MÃE DA ANA GASTELOIS, A MAGDALENA.

IM: Ah, a Madgalena, conheço muito.

FC: SIM, ONDE HOJE É O SAGARANA [CAFÉ-TEATRO]. PARECE QUE ELA COMPROU UMA CASA NUM LUGAR BEM PEQUENININHO, TIROU TUDO, TELHA, PORTA, JANELA, LEVOU E RECONSTRUIU A CASA EM MARIANA.

IM: É aquela casa onde tem um bar?

FC: É.

IM: Ah, ela fez isso... Eu conheci muito a Magdalena. (pausa) Mas então, mineiro, não precisa fazer apologia, porque mineiro é mineiro.

FC: E VOCÊS ESTÃO MONTANDO NELSON RODRIGUES DE NOVO?

JHF: Estamos.

IM: Vamos montar agora *Vestido de Noiva*. Que eu acho bem mais fragmentado. Você já leu?

FC: JÁ, É MARAVILHOSO, NÃO É?

IM: É, muito interessante. É bem diferente, não é?

FC: DO *BOCA DE OURO*, SIM.

IM: É, bem diferente, bem onírico. Eu estou gostando. Vamos ver...

FC: E JÁ TEM PREVISÃO DE ESTREIA?

IM: Temos.

JHF: Maio de 2020.

FC: ANO QUE VEM.

IM: É.

FC: AH, QUE ÓTIMO. TÔ ANSIOSO PRA ASSISTIR.

JHF: Primeiro semestre.

IM: É a tal história, estamos naquele ponto, assim, zero.

FC: DO NÃO SABER...

IM: Do não saber... Temos umas ideias...

FC: É ENGRAÇADO OUVIR VOCÊS FALANDO ISSO, PORQUE MESMO QUE *BOCA DE OURO* TENHA O MESMO DRAMATURGO, ACABAM SENDO DUAS TEMÁTICAS MUITO DIFERENTES...

IM: É muito diferente.

FC: TÔ CURIOSO PARA VER COMO VOCÊS VÃO FAZER.

IM: É interessante a gente conversar sobre isso, sobre esse não saber nada, porque às vezes você parte de uma única ideia. Eu me lembro que em *Bê-á-Bá Brasil* eu tinha uma ideia de uma Santa Ceia – que eu já fiz várias – e que um índio seria o Cristo, mas eu não sabia em que hora isso ia entrar. Em *Macquinária* a gente teve uma Santa Ceia também, na hora do jantar, em que o fantasma vem, é uma alusão à Santa Ceia. Então, às vezes, te vem uma cena na cabeça, e essa cena é que o vai condensando tudo. É engraçado quando você não tem um roteiro, não vai pela

história, ou pelo personagem, tem apenas uma coisa que te chama. Em *Boca de Ouro* foi casa, interior de casa. Mas como tinha também exterior, e aquele ambiente do Rio de Janeiro, meio gangster, aquele ambiente aconchegante, pois eles gostam de ficar em casa dando ordem, meio poderoso chefão. Essa ideia existia, mas não sabíamos exatamente como seria. E a partir disso vai surgindo essa quantidade de imagens. É interessante...

FC: EU ASSISTI *BOCA DE OURO* COM A LEDA [MARIA MARTINS] E COM A SARA [ROJO] E ELAS DISSERAM QUE ERA UMA AULA DE TEATRO, QUE TODO ALUNO DEVERIA ASSISTIR.

IM: Olha, que bom.

FC: AGORA DEIXA EU VER SE A GRAVAÇÃO DEU CERTO (RISOS).

IM: Tem mais alguma coisa?

FC: NÃO, ERA ISSO.

IM: Ah, mas que bom que [o gravador é desligado]