

**Arquiteturas do imaginário:  
o corpo de atuação e os dramas da matéria.  
Uma entre(vista) com a Cia. Dos à Deux**

**Elisa de Almeida Rossin**  
Universidade de São Paulo (São Paulo)



**Figura 1** - Espetáculo *Gritos*. Fonte: <http://www.dosadeux.com/?lang=fr>

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702222020100094>

**Resumo:** A entrevista com Artur Ribeiro e André Curti, os fundadores da *Cia. Dos à Deux*, tem como objetivo ampliar a discussão sobre o corpo de atuação integrado as materialidades da cena (ao universo das máscaras, dos bonecos, dos objetos, considerando também a musicalidade e toda a concepção estética). Trata-se de uma imersão no universo criador da companhia para melhor compreender seus fundamentos básicos de trabalho, bem como as motivações e posicionamentos artísticos e pessoais dos atores. As questões se relacionam a criação do espetáculo *Gritos*, criado em 2016, e que teve apresentações censuradas no Brasil em 2019. O material coletado torna-se campo de estudo sobre os dramas da matéria e provoca reflexões sobre a liberdade e a necessidade da expressão artística.

**Palavras-Chave:** teatro físico. Processo de criação. Dramaturgia do corpo, Presença e censura.

**Abstract:** The interview with Arthur Ribeiro and André Curti, founders of the *Cia. Dos à Deux*, aims to expand the discussion about the acting body integrated to the scene materialities (to the universe of masks, dolls, objects, also considering the musicality and all the aesthetic conception). It is an immersion in the creation universe of the company to better understand its basic foundations of work, as well as the motivations and artistic and personal stances of the actors. The questions are related to the creation of the show “Gritos”, created in 2016 with censored presentation in Brazil in 2019. The collected material becomes a field of study about the dramas of the matter and provokes reflections about freedom and the need of artistic expression.

**Keywords:** Physical theater. Creation process. Body dramaturgy. Presence and censorship.

Como toda cultura mágica vertida por hieróglifos apropriados, também o verdadeiro teatro tem suas sombras; e, de todas as linguagens e de todas as artes, é a única a ainda ter sombras que romperam suas limitações. E pode-se dizer que desde a origem elas não suportavam limitações. (ARTAUD, 1987, p.7)

A Cia. Dos à Deux, baseada em Paris e com sede atual no Rio de Janeiro, foi criada em 1998 e representa uma grande referência mundial de teatro físico. Sua trajetória envolve a busca de um teatro visual, gestual e essencial, que vai além do verbal ou do narrativo ao evocar a intensidade das presenças criadas na fusão de corpos e objetos, na construção de imagens autônomas, que nos tocam pelas sensações e não pelo intelecto. Capazes de pausar nossos pensamentos durante instantes e nos transportar para devaneios pessoais criados a partir delas. Toda a organização espacial, visual, plástica e sonora, cria uma suspensão do tempo presente e nos transporta para uma viagem metafórica e sensorial. Como espectadora também encontro meus duplos e minhas sombras, vejo-me inteira e fragmentada.

A entrevista se relaciona a criação do espetáculo *Gritos*, formada por três poemas gestuais metafóricos criados a partir do tema amor. Criado em 2016, foi apresentado em diversos países e teve apresentações censuradas no Brasil no segundo semestre de 2019. O compartilhamento das palavras de Artur Ribeiro e André Curti, os fundadores da companhia, mais do que criar modelos ou padrões, promove uma abertura para a compreensão desse campo de criação, através da prática e do próprio fazer artístico. No primeiro momento, as respostas se direcionaram a criação da peça como um todo, mas, ao final, focam mais especificamente o terceiro ato, O Grito 3 - Louise. Percorre-se os seguintes temas:

- O papel do ator nesse território híbrido, sua relação com os objetos; o corpo como suporte para as correspondências das imagens e das construções poéticas-visuais;

- O desenvolvimento do processo e a construção da dramaturgia; procedimentos e funcionamento da engrenagem do espetáculo como

um todo. O nascimento das primeiras ideias; o germe da criação;

- O drama das matérias: os processos de criação de determinadas figuras, partir das formas inanimadas, da construção poética silenciosa e gestual. A potencialidade plástica e seus aspectos subjetivos como motores para a criação;

- As ligações entre a realidade e o cotidiano. A questão da censura e a relação de opressão ligada diretamente ao imaginário e ao campo metafórico;

- Os desdobramentos dessa experiência.

O resultado desse encontro é apresentado a seguir, em um texto “integral” no qual as perguntas estão diluídas nas respostas e vice-versa, num fluxo contínuo de discussão.

Minha tentativa foi elaborar uma condução sobre todo o material coletado na entrevista, procurando interferir minimamente nas declarações dos artistas, deixando que suas próprias palavras e pensamentos pudessem fluir e preencher o território da investigação.

<p style="text-align: center;"><b>en·tre·vis·ta</b></p> <p><i>substantivo feminino</i></p> <p>Conversa com uma pessoa para a interrogar sobre os seus actos, ideias e projectos, a fim de publicar ou difundir o seu conteúdo ou de utilizar para fins de análise (inquérito de opinião).</p> <p>(DICIONÁRIO Priberam da Língua Portuguesa [on-line], 2008-2013)</p>	<p style="text-align: center;"><b>en·tre·ver  ê  - Conjugar</b></p> <p><i>verbo transitivo</i></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Ver indistintamente.</li> <li>2. Pressentir, prever.</li> </ol> <p><i>verbo pronominal</i></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>3. Ter entrevista com alguém.</li> <li>4. Ver-se reciprocamente.</li> </ol> <p>(DICIONÁRIO Priberam da Língua Portuguesa [on-line], 2008-2013)</p>
--	---

### A entrevista: O ator e seus duplos<sup>1</sup>

ARTHUR: Especificamente para *Gritos*, tendo esse duplo como um espelho seu, tínhamos já uma dramaturgia pré-determinada, algumas linhas de direção sobre a concepção do espetáculo. Mas quando nos deparamos com os nossos duplos (marionetes idênticas aos atores) teve alguma coisa sensorial que não sabíamos o que era. Isso nos parou para um ímpeto, alguma coisa que estava totalmente intelectual na nossa cabeça e percebemos que havia algo sensorial que não sabíamos o que era. De forma sábia, nós paramos e escutamos o que o nosso corpo estava falando: vocês não sabem para onde vocês vão, é uma outra coisa, esse caminho vocês não conhecem.

Se deparar com isso causou uma apneia e, ao mesmo tempo, com maturidade aceitamos isso, esse tempo do vazio, de que não seríamos motores de forma como teríamos feito antes. Nos deixamos levar por esse tempo que durou, durou, durou... Semanas se passaram sem que a gente pudesse interagir com esse duplo, e sabíamos que tinha alguma coisa, mas não sabíamos o que era. Até que em um dia, eu e o André em um ímpeto decapitamos todos os bonecos. Cortamos poeticamente todos os membros deles, como se a gente tivesse se abrindo. Foi um ato que a gente chama catártico poético. De uma certa forma, a gente realmente abriu nossa carne, para tentar ver o que estava dentro da gente. Como somos os nossos próprios diretores, somos também nossos próprios carascos... Teve esse ato poético de nos abrir e tentar entender quem eram essas pessoas naquele momento e o que elas estavam prontas ou não para fazer.

O espetáculo apareceu num lugar totalmente fora da nossa zona de conforto, perdidos! Perdidos no sentido de nos deixar ir para esse lugar que era totalmente inesperado. Os personagens começaram a juntar e se criar desse ato, desses pedaços. O tema era o amor e nos demos conta que, na verdade, o amor, na sua forma mais metafórica, estava totalmente fragmentado. A amorosidade não estava inteira, a humanidade estava em pedaços e os personagens

eram fruto disso tudo. O espetáculo foi surgindo de forma sensorial, nada intelectual e os personagens foram surgindo de improvisações com esses pedaços de gente que viraram personagens.

A partir dessa fragmentação veio uma palavra muito forte que é deslocamento. Você não está deslocado de você porque você está se vendo, por ter um espelho seu, mas a partir do momento que você coloca essas partes do seu corpo fazendo parte do seu corpo real e esse corpo fictício, você está deslocando seu corpo duplamente. O trabalho energético, gestual e sensorial começa a aparecer daí. Primeiramente, porque a gente se tornou cego diante da máscara a nossa frente, não tínhamos mais uma visão global do espaço, segundo porque a gente tinha, não só como no trabalho de máscara que é habitar aquilo de uma forma exacerbada, mas tínhamos que habitar aquilo de forma funicular; ou seja, eu como manipulador estou sentindo aquelas emoções todas, mas eu estou transmitindo para aquele boneco aquilo que ele quer sentir. Ao mesmo tempo, eu sou personagem, estou deslocando duplamente, interpretando duas pessoas ao mesmo tempo. É quase um trabalho de boneco dentro de alguma coisa que a gente também não conhecia, porque até então eu estava de preto, manipulando um boneco, livre para expressar e ser um canal, ou atrás de uma máscara. Mas, a partir do momento que eu sou duplo, sou persona e personagem, meu jogo facial também tem que ser considerado. Começamos a ter a sensação muito larga da energia do que era esse corpo novo de atuação.

### **Imobilidade - um veículo mínimo**

ARTHUR: Mesmo que antes já havíamos trabalhado sobre a imobilidade, dentro do primeiro instante da pesquisa, nos demos conta que, na verdade, a gente não tinha trabalhado a verdadeira imobilidade. A verdadeira imobilidade que você se sente realmente como uma árvore que está enraizada e livre nos seus galhos e folhas. Diante do nosso duplo e na inércia do próprio boneco (imóvel),

ele só passa a existir a partir do momento em que você se conecta energeticamente com ele e então ele para de ser imóvel. Tua conexão o faz vibrar. Chamamos de multitarefas, um corpo conectado que pode manipular ou enviar vários comandos para várias ações ou para vários objetos. Nesse trabalho, teve uma reverberação muito maior, porque a gente se deu conta que, para usar esse corpo múltiplo e para que ele pudesse ser justo em cada manipulação, existia uma mobilidade interna muito sutil. Isso só pôde acontecer porque a gente teve muito tempo de trabalho até então. É como se num momento dado tudo criou sentido, como se tivesse uma vida inteira trabalhando com uma energia dinâmica, que emana, irradia do corpo todo, para depois reunir tudo isso e na verdade não fazer nada. Como se tivesse trabalhado nesses anos todos um corpo centrado, enraizado para que tudo pudesse reverberar envolta de mim.

Essa imobilidade que hoje a gente sente é uma coisa é difícil de explicar, porque é muito sensorial. Às vezes eu tento transmitir e explicar o que seria isso, mas seria para mim uma definição sobre o meu trabalho de ator, que não está desligado do meu trabalho de pessoa. Quanto mais eu trabalho minha existência humana mais o meu ator está enriquecido com isso, e vice-versa. Cada passo que eu dou como ser humano, o ator está caminhando junto. Não tenho como separar essas duas pessoas, tem gente que separa, mas eu estou o tempo todo experimentando o meu ator na vida e vice-versa. Essa imobilidade tem a ver com essa sensação particular, como se eu sentisse o tempo parar e fosse muito mais observador do real mundo, daquilo que está ao meu redor.

ANDRÉ: São justamente essas relações que se aproximam do trabalho com máscara neutra. Esse trabalho feito cegamente, nesse poder, nessa força do gesto essencial, do gesto mínimo, do desenhado no espaço.

ARTHUR: Ao mesmo tempo, essa duplicidade em que o ator não tenta ser mais forte do que aquilo que ele está manipulando,

onde entra a maneira como eu domino meu ego, que é meu cavalo, e passo a expressar por uma questão existencial. É esse corpo que me anima, mas eu estou animando outro corpo, então eu estou dividido, de uma certa forma. Tem um ato generoso de eu não ser o protagonista, eu sou o antagonista dessa estória, mas eu sou veículo também. É uma divisão muito metafórica, porque *Gritos* colocou a gente na verdade como antagonista, mas também somos protagonistas. Em termos de expressão, eu sou super expressivo, mas em um momento dado eu me neutralizo, para que só passe aquilo estritamente necessário, pois o veículo maior é a expressão do que eu estou animando. Trata-se de um controle muito grande, não só de tudo isso, mas também de toda a minha face, como se eu tivesse mil fios me conduzindo para eu não expressar nada, para eu ser simplesmente e estar ali. O público está vendo a máscara e está me vendo também, ele é voyeur de mim, ele pode em um momento dado esquecer e ver só a Louise, mas num momento dado eu estou a vista também e ele vai querer ver o que eu estou fazendo. Eu não atuo só para a Louise ser vista, mas para eu estar em cena também. Esse vaivém é um trabalho abissal. Não é entrar em cena com energia, realizar e pronto. É uma conexão com o espaço, com tudo, com o fato de não ver nada, com o sensorial, porque eu vou pegar isso e sem ver e tem a relação com o boneco, a geometria, enfim como se eu tivesse uma lucidez dentro de um canal energético intenso! Porque tem que ser intenso... não o que eu estou transmitindo, mas o veículo energético para chegar nisso.

### **Do ritual cênico**

ARTHUR: Como somos atores e diretores tem um grande trabalho do envelope do espetáculo. Eu não chego aqui só para fazer meu trabalho, não sou um ator em turnê. Além do trabalho de ator, a gente tem um olho sobre todo o resto, que se multiplica: o trabalho com a luz, com o som, com o cenário, com as matérias,

a gente se autodirigindo permanentemente, corrigindo coisas que não estão justas no espetáculo. Temos uma autonomia muito grande. É lógico que a gente dirige um ao outro, mas é lógico que tem um olhar muito crítico em cima do que fazemos diariamente. Estamos permanentemente avançando um passo após o outro, para que o trabalho continue vivo e pulsando. Nossa rotina é cuidar de tudo que está envolta do espetáculo para preparar o ator. Se o envelope todo está perfeito, ao nosso olhar, isso nos faz estar preparados para fazer nosso trabalho, se o resto não está preparado, estaremos em cena como diretor tentando gerenciar os problemas que não estão bem resolvidos. Nosso trabalho é de preparar o papel de presente, a embalagem, para que o presente tenha todo o seu brilho. Se o papel de presente e a embalagem não estiverem condizentes, isso interfere no meu trabalho de ator. É um trabalho cotidiano sobre papel de presente, para que eu não me preocupe com nada. Acabamos desenvolvendo um terceiro olho, além disso tudo! Eu sei que se um refletor não apagou, se uma caixa de som está mais baixa... estamos atentos a tudo que está acontecendo e isso tudo pode perturbar o ator. É preciso então deixar tudo preparado para que o espetáculo e os atores estejam suficientemente tranquilos e em segurança! Normalmente, filmamos e gravamos os ensaios justamente com a preocupação com o desenho da coreografia, no desenho do gesto. Mas em *Gritos* passávamos muito mais pela sensação do que pela forma (forma coreográfica). Esse espetáculo passou muito mais pela sensação do que pela imagem ou pela estética dos movimentos. Porque os corpos já estavam preparados, e ele se desenhou automaticamente, dentro daquilo que a gente já imaginava que seria. Mesmo o segundo quadro “O Homem”, que é muito coreográfico, passou por uma escuta de cada um de um lado do muro. De ir na proposta do outro e de estar no antagonismo do movimento. Enfim, a gente conseguiu criar uma coisa sem passar pela coreografia, mas pela sensação mesmo. Nesse espetáculo, a gente tem o olhar para fora, também pelo fato de já estar há vinte anos criando, então as correções são muito mais internas que estéticas, eu já sei onde eu

errei, onde eu derrapei, não estava justo, o timing não estava bom, enfim, já percebemos todas as sutilezas.

### **Do coletivo e das parcerias**

ARTHUR: Normalmente partimos de uma encomenda: queremos duas marionetes do nosso tamanho e com as nossas caras. Para Natacha<sup>2</sup> chegar nisso, nessa perfeição, ela tem o caminho dela, de pesquisa, de anatomia, pesos e articulações. O grande valor de seu trabalho é ser uma artista que acompanha todo o processo e se adapta conosco, junto com as mudanças e os nossos desejos, trabalhando criativamente com a gente para que a coisa evolua. Quando cortamos as marionetes em *Gritos* (foi um ímpeto, cortamos!), ela foi suficientemente parceira para dizer “ok, é isso, vamos lá, cortaram, agora como vamos adaptar esse braço para que ele seja um braço cortado, mas que tenha uma funcionalidade interessante para o que vocês estão propondo”. Em todas as nossas construções, não importa onde, figurinista, cenógrafo, aderecista, todos trabalham conosco em horário comercial que determinamos. Existe um vaivém entre os nossos pedidos e tem o se desprender do ego de poder jogar fora. Essa disponibilidade da equipe artística é muito importante para nós, afinal, se processo criativo evolui, então tudo evolui junto. Três semanas antes do espetáculo estrear, já tem que estar tudo pronto, não tem nada que vai chegar no último momento. Sempre foi assim, em todos os espetáculos.

ELISA: As máscaras são feitas de termoplástico a partir do molde real do rosto dos atores e, em vez da pintura final sobre sua superfície, são colados pedaços de uma fotografia 3D da face do ator, em proporções humanas, contendo exatamente todas as proporções, cada detalhe do rosto.

---

<sup>2</sup> As máscaras foram feitas por Natacha Belova e Bruno Dante (seu aluno e assistente que assinou esse trabalho). Natacha é um artista autodidata, nascida na Rússia. Ela vive e trabalha na Bélgica desde 1995 como figurinista, cenógrafa e marionetista. Trabalha com cerca de vinte diretores e com várias companhias de diferentes países.

## Os dramas da matéria, dramaturgia do corpo.

ARTHUR: Tem alguma coisa invisível nisso tudo, que não é espiritual, é um lugar de entidade que cada um tem. *Saudade em terras d'água* foi o primeiro espetáculo em que tivemos o primeiro contato com um boneco. Uma primeira conexão com essa forma inanimada de expressão, sendo também personagem, um primeiro contato para entrar nesse mundo, o que até então era um desejo. Esse boneco foi criado e ficou sentado por um tempo, sem ser usado. Só foi usado no dia que criamos a cena do parto, em que a mãe literalmente faz nascer o filho. Foi a partir desse dia que então ele nasceu e no outro dia ele estava andando e interagindo com a gente de forma absolutamente inacreditável. Em *Fragmentos do desejo* existiu também um boneco que eu não conseguia chegar perto. Era a estória de um pai que tinha uma relação incestuosa com seu filho. Eu estava conectado com um personagem dentro da ação dele, que era ele estuprando o próprio filho, um boneco também. Esse boneco (do pai), mesmo na coxia, depois que o espetáculo estreou, ele permanecia ali, era um personagem que tinha uma energia própria... que nos causava uma repulsa sim.

Todo o trabalho envolve o vai e vem entre autor e ator, numa busca pela dramaturgia do corpo. A decapitação poética no início do processo levou a construção da primeira personagem, a Louise<sup>3</sup>. Que surgiu também do desdobramento da dupla André e Artur, o primeiro como olhar de fora e o segundo como ator-diretor. A primeira criação solo. Surgiu de uma forma orgânica, improvisada, em que desloquei a minha cabeça da Louise, quando preendi a cabeça dela com a minha boca<sup>4</sup>. Surgiu a deslocação desse duplo, durante vários dias improvisei com esse deslocamento. Descobrimos como

---

3 Louise nasceu num corpo de homem que ela não quer, deseja ser invisível aos olhares dos outros, convivendo com um turbilhão de preconceitos. Cuidando de sua mãe, uma velha senhora doente, também invisível perante a sociedade, Louise busca o amor e a aceitação. (informação retirada do site <http://www.dosadeux.com/?lang=fr>.)

4 Essa máscara vista na imagem ao lado, Arthur a segura pela boca, usando uma prótese de dentadura, modelo feito por uma dentista numa pesquisa conjunta com os atores para que ajudasse a tornar mais confortável essa utilização.

era interessante trabalhar com esse duplo; desse masculino que porta o feminino, esse invisível que está por trás, que enlaça, que porta, que transporta, que suporta o feminino que está em transição ou esse corpo que está surgindo, renascendo.



**Figura 2** - Espetáculo *Gritos*. Fonte: <http://www.dosadeux.com/?lang=fr>

Trabalhamos então dias a fio com essa deslocação, essa cabeça que usava meu corpo, como uma parte desmembrada e como duplo. Explorando essa relação com a mãe, simbiótica, de dependência e ao tempo de rejeição. Louise visitava a mãe quase todos os dias, como uma repetição do tempo, tinha um relógio sistematicamente (que tem no espetáculo) associado às sucessivas visitas em que ela vinha não só a portar comida, mas afeto, ao mesmo tempo tentar

encontrar esse pedaço, tanto que a mãe não tem carne, ela secou, virou uma cadeira, foi se desmaterializando. Tinha um oposto entre a Louise, que foi se aumentando, ganhando corpo, quando aparece o duplo das pernas numa segunda parte do trabalho.

A Louise morava com a mãe, pensamos também na arquitetura espacial dessa construção poética, na qual o espaço se configurou como um labirinto, onde as duas criaturas estão sem saída, como que em um círculo vicioso. Num certo momento surgiu também a ideia das pernas (próteses como duplos). Quem leva esse corpo, esse duplo? Como um corpo nascendo. Inicialmente trabalhava apenas com a cabeça (máscara) de Louise e um salto alto 15, na construção gestual de um corpo em metamorfose, um corpo que está se estruturando, como se estivesse aprendendo a andar. Essas “quatro pernas” levaram o espetáculo a outro rumo, um caminho mais complexo, onde era preciso gerenciar não apenas a cabeça. Mas as pernas. Mudou-se o conceito do gesto, nos fazendo falar sobre esse renascimento todo de um outro corpo. Estamos falando de uma pele que está sendo deixada para trás e uma nova que nasce.

ELISA: Além do uso de bonecos e máscaras, o plano de construção metafóricas é feito também pela utilização de objetos e próteses de partes do corpo, que eu, particularmente, entendo como fragmentos poéticos de personagens.

ARTHUR: Ao mesmo tempo trabalhamos a dramaturgia de um grito (um ato) de transfobia. A gente sabia que a Louise ia morrer, que ela seria assassinada, de forma violenta, com um tiro. Isso era a parte dramática de base e construímos a cena dela de trás para frente. Quem é a Louise, o que ela faz? Porque ela é morta. Até então não sabíamos que ela se prostituía, ela poderia ter outra profissão. Vivemos um momento de muita incubação nós dois durante a criação, de uma intensidade quase obsessiva. Mas temos também momentos de saída para o lado de fora, como uma conexão com a realidade exterior, de sair dessa atmosfera

metafísica, onírica e fantástica e ir para o mundo real fazer essa ponte, que é muito importante para nós. Escolhemos então um bairro na Glória que é de esquina e íamos diariamente durante os ensaios a rua onde ficam todas as travestis. Começamos a fazer laboratórios de gestual olhando para elas e imaginando quem era a Louise. Chegamos à conclusão que a saída dela era inevitavelmente a prostituição. Mas ela saía dali e tinha uma vida como todos nós temos, ela cuidava dessa mãe, estava presa e condenada a esse cuidar. Nunca abandonamos essas referências do laboratório de observação da rua, e visualizávamos claramente a Louise ali, construindo seu drama, essas entradas e saídas para o mundo real também dentro do próprio grito. Foi realmente um processo de realidade fantástica, de estar nesse mundo exterior em contato com a humanidade e, em sala de ensaio, continuando a trabalhar essas metáforas. Essa técnica para gente é totalmente nova, dessa deslocação dos corpos, da multiplicação das manipulações, da própria cegueira do ator manipulador, que não enxerga nada. Então toda a sensibilidade, a técnica e a geometria foram construídas com o olhar muito presente do André, que não participava desse grito.

ANDRÉ: A observação da rua foi muito importante, minuciosa, nos detalhes, pois o Arthur teria que reproduzir com a cabeça da Louise todos os movimentos de cabelo, de ombro, de mão, as pernas, como era essa gestual desse corpo deslocado e isso foi muito importante para o processo.

ARTHUR: Num trabalho como esse, que é muito onírico, fantástico e não realista, em todo o percurso, a gente sempre teve essa saída da bolha, uma reconexão com o mundo exterior para que a forma fosse um meio para chegar na verdade que toca o público. O mais importante é que a própria forma faça com que o olhar do espectador não se identifique imediatamente com a realidade que ele está habituado a ver, mas num momento dado, ele é fisgado por uma humanidade real que podemos sentir a vida inteira pelo

outro. Isso é muito importante em todos os nossos espetáculos. Como em *Dos à Deux*, *Esperando Godot* - em que a gente percorria as ruas de Paris, os metrô, para observar os mendigos e moradores de rua -, *Saudade em Terras d'água*, em que a gente foi trabalhar sobre a migração ecológica na Tailândia, percorremos vários países para entender a trajetória desses povos que migravam. Já em 2004 estávamos falando, do que está acontecendo hoje, desse planeta saturado. É muito importante no nosso trabalho não esquecer que estamos fazendo pelo outro e com o olhar no humano, a forma é simplesmente um detalhe para que a flecha atinja o público que nos assiste, provocando uma comunicação muito sensorial. Esse sensorial é como uma armadilha que prende o espectador sem que ele se dê conta, se emocionando com personagens que na vida real ele não se emocionaria e não teria a menor compaixão. Aí vem a força do teatro, desse encontro com o real, que no cinema, nas artes plásticas é diferente. O teatro tem alguma coisa muito misteriosa e invisível, que acontece! Então com a Louise aconteceu isso, a forma híbrida, estilizada e metafórica fez com que tivesse uma identificação com a humanidade mesmo e por isso ela toca tanto as pessoas.

ELISA: Corpo imagens e metáforas. Aberturas do imaginário. Como se falar através das sombras? Opressão ligada ao imaginário? Gritos de resistência.

ARTHUR: A sombra pode ser justamente esse invisível, também o que nos assombra, o que nos faz medo, nos faz também não querer olhar. A maneira que todo teatro, de todas as formas, tira o assombro e faz ver as sombras, que pode ser o outro ou uma outra camada, que seria a fãcea, a alma, o que não se vê, mas o que se sente. O absurdo é que não houve uma censura diretamente ao nosso trabalho, quem foi realmente censurada foi a Louise, simplesmente por ela ser uma travesti. Não houve uma análise geral sobre a obra em que olharam o espetáculo na sua totalidade, na verdade queriam eliminá-la simplesmente pelo fato dela ser o que é e da

gente defender uma coisa que era importante ser falado, sobre essa transfobia, que o Brasil é um dos países que mais mata homossexuais e transsexuais do mundo. Isso foi a primeira coisa que nos chocou, então, imediatamente teve um grande movimento, fomos um dos primeiros. Isso nos chocou muito pois a gente se deparou com alguma coisa que era impossível de entender, em 2019! Impossível imaginar que a gente fosse viver alguma coisa assim, inimaginável. De forma tão violenta e tão ambígua. Uma censura velada, nada aberta, o que mais no deixou perplexos. Pois não havia argumentos, como um coro de cachorros que latem, mas não sabem para onde. Foram vários cancelamentos, um após o outro e nos demos conta que iríamos ficar encurralados. Acho que de qualquer forma nesse governo estamos fichados, isso é claro, Dos à Deux está lá, ainda mais que é um nome francês fácil de lembrar. Temos uma intuição que isso vai continuar para o próximo espetáculo que é mais espinhoso ainda o que temos para falar. Vamos aguardar! Mas nos deu uma força muito maior, pois não esperávamos viver isso aos cinquenta anos, quando vivemos em liberdade de expressão em todos os níveis, não só artisticamente, mas pessoalmente. Estamos vivendo momentos muito complexos, mas isso nos deu garra, estávamos escrevendo um novo espetáculo nesse momento, assim ressignificamos o que queríamos dizer, que seria a continuidade de um grito, não um grito estético como *Gritos*, mas um manifesto poético. Por outro lado, também tivemos muitas alegrias, pois o espetáculo foi convidado para ir ao exterior, movimentos de afetos e de colaboração de outros países. Teremos uma turnê em outubro na França, onde temos uma carreira, em Berlin, na Alemanha, onde o espetáculo foi muito marcante, que fizeram uma leitura humanista sobre a obra e, ao mesmo tempo, se mostraram perplexos, sem compreender como um espetáculo como esse pode ser censurado, pois é de uma poesia que não fere nenhum tipo de governo, coisa que no próximo será mais abordado. Estamos determinados a falar de coisas que são completamente relacionadas ao sistema.

ANDRÉ: A repercussão dessa censura foi muito importante politicamente, pois realmente, quando as instituições começaram a vetar o espetáculo, sem argumentos e justificativas, a gente resolveu colocar a boca no trombone, sem medo, pois eram instituições que nos seguiam há anos e a repercussão internacional foi muito forte, um canal de alerta para o mundo sobre o que estávamos vivendo aqui. Depois veio a censura de outros espetáculos e tudo foi muito divulgado. Acho que modificou em nós a maneira de apresentar o espetáculo posteriormente, em Berlim, no Festival Censura em São Paulo, com uma grande força, através de debates, muita troca com o público, justamente conversando sobre esse fato de ser censurado. Não existe coisa pior para um artista, se ver censurado, ver a sua obra censurada. Foi muito difícil, foi um baque!

ARTHUR: Portas que se abrem através das personagens para o lado que é metafísico pessoal de cada um como espectador, desse lado sensorial e que existem ausências instantâneas e efêmeras que fazem com que as reflexões de cada um se desloque para aquilo que está sendo visto, ao mesmo tempo não tem uma relação direta, mas abrem-se portas no inconsciente de coisas pessoais. Eu acho que isso é o mais importante, no nosso trabalho, são essas brechas, esses devaneios íntimos que fazem links para a transformação. No nosso percurso, sempre vimos fazer esse ofício, essa vocação que é mais uma profissão, de ser realmente um encontro de transformação. Para nós é, pois cada espetáculo nos transforma, nos modifica, nos faz pensar sobre o mundo enfim, somos pessoas. Justamente após a apresentação no festival dos censurados, na plateia tão eclética que tivemos, pois era gratuito, havia ali ecos que não estavam ligados diretamente aquela trama, mas sim com aquela humanidade, com o abismo de cada personagem, como a arte abre portas para esse encontro, que são pequenas catarses poéticas, momentos de transformação, essa comunhão é que nos modifica, quando nos deixamos ser atravessados.

### **Enquanto você voava eu criava raízes<sup>5</sup>**

ARTHUR: É o título do espetáculo novo que estamos criando, que tem como palavra flecha: medo! Muito louco também pelo que estamos vivendo, confinados. Já estávamos com medo, outros medos e o trabalho falava muito da finitude, dos medos atuais, pois chegamos nesse ponto, do mundo estar virando para a extrema direita, do medo do outro, que do nosso lugar, que roubem a nossa comida, nosso espaço. Estamos nesse momento confinados, trabalhando sobre essa temática e tentando entender o fio dessa meada. O que está se transformando? Que virada é essa? A retomada de medo ancestrais que estão voltando como algo cíclico, pois estamos revivendo momentos que não são novos, apenas repetindo, pois tiveram várias doenças nesses séculos todos, que assombraram as pessoas. Mas hoje com toda essa tecnologia tem um outro olhar, outra sensação e maneira de lidar com isso. Somos superexpostos a tudo, ouvimos demais, o que faz com que cada vez mais o tema do medo se propague a nível mundial! Não sabemos para onde estamos indo. Nesse momento, como a nossa casa é uma casa de artista, um lugar de trabalho e de vida, estamos dentro de um “cocum”, trabalhando sobre isso, com ainda mais força usando esse tempo e espaço que nos foi dado para tentar entender. Não temos respostas, mas temos reflexões sobre tudo isso... para onde estamos indo? Que medo é esse, que nos paralisa? fora da doença, do Coronavírus, mas estamos com medo, o tempo todo com medo. Tentamos usar esse tempo para buscar outro trabalho, novas pistas estéticas, metafísicas, para tentar comunicar novamente com público e avançar juntos, pois o criar é um encontro consigo mesmo que se materializa em alguma coisa que você quer dividir. Estamos nos modificando, em constante processo de autoconhecimento para que tudo isso se transforme em arte, como uma reflexão em voz alta.

---

<sup>5</sup> Essa última parte da entrevista foi realizada em março de 2020, num momento em que entrevistadora e entrevistados estavam em quarentena, isolados do convívio social por conta do Coronavírus (COVID-19). Uma pandemia que nos assusta, mas não nos paralisa.

ANDRÉ: O medo que sentimos na pele com a censura, foi um medo de ver que as coisas estavam realmente perdendo o controle no nosso país, que era inimaginável viver uma situação dessa. Mas esse medo e revolta que sentimos nos deu uma força de avançar de lutar, uma força criadora, de que temos esse poder de tocar as pessoas. Nosso grito é no palco! Apesar de estarmos perdendo público porque eu acho que o artista está sendo “diabolizado”, e o grande trabalho agora é como a gente vai reconquistar esse público, para que possamos retomar essa ligação forte que se perdeu.

ARTHUR: Enfim, foi um ano de muitos abismos e de muita vontade de continuar. Eles não vão conseguir nos calar, nos tirar a fé, a vontade e o tesão! Faremos de qualquer forma, não a qualquer preço, mas de qualquer forma! Estaremos em algum lugar, a expressão vai continuar, arte vai persistir e a gente vai se comunicar, de alguma forma!

### **Para encerrar a conversa...**

ELISA: A entrevista sobre *Gritos*, os três poemas visuais sobre o amor, transforma-se, por fim em conversa-estudo. Um envelope intenso a abrigar metáforas e tragédias humanas; fragmentos de aberturas da carne de seus realizadores. Um canal de ímpetos e entrega ao tempo do vazio, a imobilidade e suas tantas camadas de criação. Nesse caminho de revelação do ator e seus duplos, o corpo de atuação se torna um veículo mínimo a favor dos dramas da matéria. Corpo real e corpo fictício se deslocam duplamente diante da máscara, num habitar funicular, como descrevem os atores. A escuta das formas transforma o espetáculo em ritual cênico, integra as materialidades e envolve outras parcerias artísticas na formação de um coletivo afinado que constrói o campo poético e sensorial a tecer fissuras na realidade. Nesse atual cenário de medos e incertezas, tornam-se também palavras potentes de resistência e esperança. Revelam a força da arte, da expressão, a capacidade do

artista de se transformar e se reconstruir, com ou sem máscara no teatro, na rua ou nos espaços de reflexão.

Gritemos!

Apresento, no quadro abaixo, para finalizar, duplos ou ecos de algumas frases ditas pelos atores durante a entrevista. Tomo a liberdade poética de fazer alguns recortes que ecoem como últimas palavras reflexivas.

<b>Portas brechas devaneios íntimos links para a transformação</b>	
	<b>nos faz pensar sobre o mundo</b>
<b>Portas para esse encontro para onde estamos indo?</b>	<b>pequenas catarses poéticas</b>
<b>Que medo é esse?</b>	
<b>medos atuais</b>	
<b>medo do outro</b>	<b>confinados</b>
<b>Que virada é essa?</b>	
<b>para onde estamos indo?</b>	
<b>criar é um encontro consigo</b>	<b>como uma reflexão em voz alta</b>
<b>Faremos de qualquer forma</b>	
<b>Estaremos em algum lugar, a expressão vai continuar, arte vai persistir</b>	
<b>a gente vai se comunicar, de alguma forma</b>	
<b>Porque tem que ser intenso!</b>	

## Referências

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira de Coelho. São Paulo: Max Limonad, 1987.

DICIONÁRIO Priberam da Língua Portuguesa [on-line]. 2008-2013. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/entrevista>>. Acesso em: 1 jul. 2015.

ROSSIN, Elisa de Almeida. *O campo poético das máscaras: atravessamentos atemporais ensaiados na pele e na forma*. Tese. Universidade de São Paulo, 2019. Orientador: Felisberto Sabino da Costa.