As artes da cena: um caminho

Entrevista com
Daniela Thomas*

Sala Preta: Daniela, uma faculdade de história aqui no Brasil, depois incursões por outros cursos mundo afora. Quando é que você começou a trabalhar com teatro e mais especificamente com cenografia?

Daniela Thomas: Eu saí do Brasil aos 19 anos, abandonando a faculdade. Tranquei minha faculdade com a esperança, quer dizer, esperança não, imaginando que pudesse voltar seis meses depois – que foi a combinação com meu pai, no Rio, mas voltei acho que dez anos depois. Morei em Londres e em Nova Iorque. A faculdade que eu larguei foi a de história. Essa minha relação com história teve muito a ver com o fato de eu ter tido o pai preso tantas vezes, de uma necessidade de entender porque a gente vivia naquelas condições. Aquilo me tirou do eixo, porque na verdade eu deveria ter seguido de alguma forma alguma coisa ligada a desenho ou à literatura que eram as duas coisas que realmente me motivavam quando criança, sabe? Eu gostava de escrever, gostava de escrever para teatro, adorava escrever peças de teatro e adorava desenhar. Mas com aquela coisa da ditadura, quando fui ver já estava preocupada com as duas táticas da revolução, aquelas coisas. E aí fui fazer história. Mas logo vi que era uma prisão igual. Comecei a me sentir aprisionada naquelas fórmulas marxistas que são mui-

to, muito travadas, muito simplistas. Meu pai tinha uma coisa fantástica, ele fazia desenhos para a Varig, para a Revista Ícaro, e o editor pagava ele em passagens aéreas, ao invés de um salário. Era para ele ou para a família. Assim, todos os filhos puderam viajar. Meu pai era jornalista, nunca tinha dinheiro, estava sempre devendo, ele sustentava aquele Pasquim, sempre a vida muito dura, mas ele conseguiu mandar os filhos para fora.

Sala Preta: Você tem quantos irmãos?

Daniela Thomas: Mais dois. Os dois artistas também. Um é músico e a outra é diretora de publicidade. Em Londres eu encontrei o Gerald logo de cara, era um amigo de infância, eu conhecia ele da casa do meu pai, do estúdio do meu pai. A gente ficou muito amigo. Ele tinha um *background* em teatro, era apaixonado por teatro, Através dele eu conheci muitas coisas bacanas, Steven Berkoff, Bob Wilson, Lindsay Camp, Merce Cunningham...me abriu a cabeça para uma série de coisas que eu nem tinha me dado conta que existiam. Mas eu fui indo na direção do cinema, porque foi a coisa que acabou juntando estas minhas vontades, estas minhas...

Sala Preta: Suas vocações?

Daniela Thomas: É! Aquela época, dezoito, vinte anos, tentando descobrir o que você

---

* Daniela Thomas é cenógrafa.

vai ser quando crescer...Eu tive muita sorte. Eu estava procurando um curso, mas não tinha dinheiro. Eu tentei fazer a *International Film School*, mas não consegui bolsa. Estava meio perdida. Peguei a *Time Out*, abri e tinha um anúncio assim: “*Independent Film Making*”, com o professor desta mesma escola, a *International Film School*, “dá aulas particulares de cinema independente”.Aí eu fui lá e consegui. Éramos nove alunos de todo canto do mundo, tinha um australiano, um do Zimbábue, tinha eu, tinha um rapaz americano... E a gente formou uma empresa, a gente teve aula seis meses e depois formamos uma pequena produtora., a Crosswind Films ... A coisa que eu mais fazia era dar aula. A mesma aula que eu tinha recebido eu dava.

Sala Preta: Você passava adiante...

Daniela Thomas: Passava adiante. A gente pôde fazer vários curtas, eu fiz até um média, e foi muito bacana. Era o começo do *videoclipe*. A gente fez alguns *videoclipes*, e aí com isso eu pude fazer cenários. A gente fazia de tudo; a gente iluminava, fotografava, dirigia os atores, montava gruas, éramos um coletivo de cinema. Foram minhas primeiras experiências. A Crosswind Films parecia uma extensão da minha casa. Porque eu fui criada numa prancheta. Meu pai é o Ziraldo e eu fui criada na mesa do estúdio. Lápis, régua, tinta, tudo isso sempre foi para mim muito familiar. Perspectiva meu pai me ensinou com nove anos! Eu me lembro direitinho – ponto de fuga, etc. – e eu adorei, eu fiz um apartamento, eu me lembro, com sofás e tudo. A Crosswind era muito parecida com a minha casa. Esse aprendizado lúdico, livre, eu vivi estudando cinema em Londres.

Sala Preta: Mas e o teatro, não começou aí não?

Daniela Thomas: Teatro para mim sempre foi uma coisa muito triste. Eu quando criança tinha muito medo de bruxa de teatro, não gostava de teatro, preferia cinema sempre. Até hoje eu não gosto de teatro. Acho uma atividade sofrida para os atores e a platéia. Eu tenho muita compaixão. Eu acho que se a platéia não está gostando, você começa a sofrer pelos atores

de um jeito, de um grau. E aqui no Brasil acontece muito isso, entendeu? Sempre tem um embate entre o palco e a platéia. Eu realmente sofro. Cinema já aconteceu, o ator não está sentindo meu desprezo, nem o risinho do vizinho, ninguém se levanta e o ator vê...

Sala Preta: Ele está protegido.

Daniela Thomas: Pela virtualidade. Enquanto que no teatro nada protege. Por isso é que eu acho que eu botei tanto filó na frente de ator, tanto espelho, eu realmente tento proteger o ator de ver. Meu grande diferencial na cenografia foi o uso do filó como parte importante do cenário. Não sei se é uma coisa tão consciente assim, mas eu me dei conta rápido. Tem uma história linda, depois a gente volta neste assunto, mas é assim, meu primeiro cenário foi o seguinte: eu estava em Londres, e através do Gerald, que foi um mentor, estava deslumbrada com a descoberta de um grande universo de coisas que era a arte conceitual. Até então eu não tinha consciência da existência disso. Ele me apresentou Marcel Duchamp, me apresentou todo o movimento de arte conceitual, sei lá, dadaísmo, tudo isso, eu com 19 aos caí nesta onda, saí do marxismo direto para Duchamp, Tristan Tzara, Man Ray e todas estas coisas. Aí, eu ainda perdida, fazendo meu cursinho de cinema, vendo exposições, encantada com tudo, vendo a possibilidade de me expressar em milhares de coisas que até então eu não sabia que estavam ali na minha frente. Um dia eu estava andando num ônibus, aquele *double decker*, e olhando, e Londres estava começando a ficar rica. A Margaret Thatcher tinha entrado no poder e Londres estava se transformando para pior no meu entender, estava se *yuppiezando*, perdendo suas características. Começaram a aparecer os prédios espelhados. E eu estava olhando aqueles prédios espelhados e fiquei fascinada pelo espelho. Aquele espelho que chama meia prata, que onde tem luz ele reflete, e no ambiente em que não tem luz ele transmite a luz. A luz atravessa ele. Então eu fiquei imaginando se eu criasse um cubo daquilo. Até pensei numa esfera, mas uma esfera oticamente não ia resul-

tar imagem nenhuma, mas o cubo sim. Aí eu peguei e escrevi um caderno, eu tenho ele lá em cima e te mostro. Um exercício conceitual, com a pretensão de um trabalho de artista. Aí fiz um *workshop*. Do John Cage e do Merce Cunningham. Meus ídolos, sabe? Eu entrei nesta onda *Black Mountain College*, misturado com *New York Expressionism*: Pollock, Jasper Jones, Rauschenberg, De Kooning, Rothko. Eu caí de boca nesta viagem, cinema junto com isso, eu estava bem fervilhante. A minha experiência em Londres estava perto de um Artigo 99 de arte moderna. Aí eu fui fazer este *workshop*. E passei os quatro dias querendo mostrar para o Merce Cunningham o meu cubo de espelhos meia-prata. Mas eu sou muito covarde e não tive coragem. Ele quase ficou achando que eu estava querendo matar ele, porque eu perseguia ele... Era um colégio no meio de Londres, não me lembro o nome do colégio, e devia ter uma residência uns quarteirões lá perto. Eu ia atrás dele pensando: “Meu Deus, eu vou ter coragem, aqui nesta esquina eu vou falar com ele”. Uma hora ele olhou assim e eu pensei “Melhor eu não ir mais, ele vai achar que eu sou uma *stalker*...”. Não tive coragem, mas eu mostrei para o Gerald. O Gerald ficou encantado, achou muito bacana, passou mais um ano ou dois, eu continuei fazendo meu curso, com a produtorinha lá, que chamava *Crosswind Films*, porque eram pessoas de várias nacionalidades. Aí ele mudou para Nova Iorque. Ele cansou de Londres, estava na Anistia Internacional naquele tempo, quis tentar a vida em Nova Iorque. Lá, ao chegar em Nova Iorque, ele se apresentou a Ellen Stewart do La MaMa e propôs fazer uma oficina. Ela comprou a idéia do *workshop* dele. Um dos atores trouxe um texto do Beckett, *All Strange Away*, que era um texto escrito, não para teatro, mas que esse ator tinha a idéia de transformar numa peça. O Gerald se encantou não só com a peça, mas com o ator, que era realmente extraordinário. Ryan Cutrona é como ele se chama. Aí ele resolveu fazer, encarar este projeto. Nisso, sabe o que ele falou que era ideal? O cubo de espelhos. Foi genial, porque o que acontece:

o personagem é um homem que está num lugar onde as paredes parecem refletir a história dele. O Gerald então achou que era perfeitamente cabível. Resultou impressionante. Eu não tinha experiência nenhuma, não sabia o que era uma escala, não sabia nada. Eu sou a pessoa medrosa mais corajosa que eu conheço, sabe? Eu tenho medo de tudo, mas eu fecho os olhos, fecho o nariz e mergulho. Uma vez eu mergulhei de um lugar de seis metros de altura em Arraial do Cabo e eu me lembro até hoje da água entrando pelo nariz! Eu morria de medo, mas eu tinha que sentir aquilo.

Sala Preta: Então essa foi sua primeira cenografia?

Daniela Thomas: Exatamente. E foi com essa casualidade, eu não busquei, foi um convite e eu achei super apropriado. Fiz uma maquete: fui numa loja, comprei seis pedaços de vidro, fiz a maquete e coloquei um maço de Marlboro (que eu fumava na época) dentro, e vi o milagre que eu tinha esperado acontecer, que é realmente fascinante: você olha assim, através daquele cubo e você vê o maço de Marlboro repetido infinitamente. Você está do lado de fora e consegue ver o infinito numa fração. Me faz lembrar de uma coisa que eu gosto desde criança que é aquela história do paradoxo de Zenon, a flecha que nunca chega ao alvo porque está sempre avançando as metades das distâncias. Mas eu sofri muito porque eu queria fazer uma coisa praticamente etérea, eu não queria que se visse a estrutura. Então eu comprei um *Plexiglass*, uma folha de acrílico com um tipo insulfilm – que lá é muito bom, aqui eu nunca consegui comprar um tão bom quanto aquele – e botei assim umas garrinhas para segurar nas pontas. Era só aquela coisa limpa com aquelas garrinhas prateadas. Mas com o calor ele fez isso (*mostra a deformação com as mãos*). O meu cenotécnico me abandonou, disse que eu era uma louca, incompetente, sei lá. Fiquei eu lá com aquilo derretendo. A Ellen me salvou, dizendo: “Porque você não põe uns fios de nylon aqui na parte de cima e prende lá no alto?” Fizemos isso. Mas o que aconteceu, que

foi maravilhoso, foi que enquanto no cubinho do Marlboro os reflexos eram perfeitos, no acrílico eram deformados, produzindo imagens terríveis. Isso fez a peça crescer mil vezes. O ator começou a usar isso; lugares onde ele era mais magro, mais gordo, mais baixo, mais alto...

Sala Preta: Que tamanho tinha isso?

Daniela Thomas: Três por três metros. No começo da peça eu fechava as duas paredes de trás com pano preto. Primeiro você entrava no teatro e via duas paredes metálicas cobertas de poeira. Ah, teve isso também: quando eu tirei o plástico protetor, a poeira, pela estática, fez assim: tchuum. Aí eu fiquei em pânico. Aí quando acendeu a luz eu fiquei: “Âãããã. Maravilha!” Porque o espelho tem uma coisa desagradável, *high-tech* e eu não queria nada disso. Então a poeira deu uma qualidade de uma coisa vivida.. Ficou bacana.

Sala Preta: Tem um grande efeito aqui no figurino.

Daniela Thomas: É, eu fiz como se fossem umas entranhas. Fiz umas gazes tingidas, botei por dentro, parecia que era o intestino dele. Aí, você está vendo os vários monstros que se formam?

Sala Preta: Que era ele.

Daniela Thomas: Pois é, que era ele.

Sala Preta: O destino colaborando com a cenografia.

Daniela Thomas: Exatamente, obra do acaso total. E só o que segurava eram estas garrafas, eu consegui fazer uma coisa extremamente transparente. O cenotécnico falou que isso nunca ia ficar em pé. Mas tinha o fio de nylon da MaMa! Quando eu refiz o cubo aqui no Brasil na peça *Metamorfose* não ficou legal, porque ficou toda estruturado.

Sala Preta: Não teve o mesmo efeito...

Daniela Thomas: Não funcionou muito, não.

Sala Preta: Você estava sob impacto do outro.

Daniela Thomas: É. Aí foi o seguinte: eu estava naquela época perdida, querendo me encontrar, meio desorientada, aí... Essa peça. O

Gerald, com sua habilidade de marketing fenomenal, trouxe três críticos para o La MaMa. O Mel Gussow, do *New York Times*, o Clive Barns, que é um velho crítico famoso do *New York Post*, e um terceiro, do *Daily News*. Esses caras não iam lá há muito tempo, o Gerald conseguiu seduzi-los a ir e aí o primeiro trabalho de cenografia que eu faço na minha vida eu recebo uma crítica assim do Mel Gussow: “*Daniela Thomas’ set shines like the sun.*”

Aí eu pensei: “Gostei dessa profissão!” Ainda não tive críticas iguais... Me senti realmente esplendorosa, né? Foi uma apoteose, foi bacana. Falei: “Vamos seguir ela”. Só que eu não sabia nada, me dei conta que eu não sabia nada. Então o segundo trabalho foi muito difícil, apanhei, apanhei, apanhei para caramba, tive que aprender na marra, tive muita dificuldade, e aos poucos, com os próprios cenotécnicos, eu fui aprendendo muito. Foi muito engraçado, porque quando eu vim para o Brasil para fazer *Quatro Vezes Beckett*, eu trouxe um pedacinho de papel com as marquinhos que eu tinha feito, que era a escala de 1:50 da Leonardo da Vinci aqui. Eu tinha pegado uma régua e transformado cada dois centímetros em um metro. E com isso eu trabalhava. Sem saber que se eu fosse na papelaria da esquina eu compraria um escalímetro...

Sala Preta: O que mudou da criação de cenografia de *All Strange Away* (do Beckett) para *A Morte do Caixeiro Viajante*?

Daniela Thomas: Mudou radicalmente. Porque no primeiro o processo foi anterior ao espetáculo. Quer dizer, eu nunca tive esta sorte novamente. De ter uma coisa que eu simplesmente já tinha criado e que a peça veio para usar este meu objeto. Inclusive o Gerald me cobrava muito o brilhantismo disso. Eu falava: “Mas não é assim, sabe?” Não é todo trabalho que eu vou ter uma grande idéia. Mas eu acho que aí nasceu uma idéia que deu muitos frutos. Deixa te contar uma história.

Sala Preta: Tudo bem.

Daniela Thomas: Lembra o que eu te contei a respeito de proteção do ator? Então,

esse ator ficava dentro do cubo coberto por espelhos. E ele só via a si mesmo. Seu reflexo nos espelhos e mais nada. Acontece que a gente, a platéia, via ele com clareza. Aí ele estava em crise com a mulher e ela estava na platéia. Terminou o espetáculo e ela veio para mim e falou assim: “Sabe, é tão emocionante esta coisa de ser casada com ator... Ele fez uma coisa terrível, mas hoje ele fez a peça inteira para mim. Olhos nos olhos”. E eu não tive coragem de dizer para ela que ele na verdade estava fazendo a peça olhando para si mesmo. Não é fantástico metaforicamente falando? O que eu acho incrível é isso: ele estava livre porque não podia ver a reação da platéia. Ele podia se expressar plenamente.

Sala Preta: Seria legal saber se cada um dos espectadores sentia isto, de olho no olho de cada um também...

Daniela Thomas: Acho que sim. Um monólogo, uma platéia extremamente pequena, 70 lugares. E a mulher, caramba, eu não tive coragem e não falei. Eu falei: “realmente... é uma coisa impressionante!”

Sala Preta: Você fez um favor para o casal...

Daniela Thomas: Se eu contasse que era ele com ele o tempo todo, narcisismo absoluto...

Sala Preta: Mas foi a partir disso que você evolui para a tela.

Daniela Thomas: Exatamente. Eu quis voltar nesta história porque em outros espetáculos que eu fiz, eu trabalhei sempre de uma forma ou de outra com tentativas de proteger o ator. Mas tem uma outra coisa nesse primeiro trabalho que eu gostaria de contar e que não tem a ver com essa “proteção”, mas com a descoberta de uma linguagem pessoal. E aqui isso aconteceu na roupa e não no cenário. Porque essa roupa aqui... a gente tinha uma figurinista, eu pedi para ela uma coisa. Não consegui, não sabia pedir. Então eu falei; “Eu acho que eu sei o que é”. Eu pedi desculpas e falei “Deixa eu fazer então”. Aí eu fiz a roupa e fui descobrindo o que é que me atraía, e eu acho que tem a ver com ter assistido o *Mahabharata* do Peter Brook, não tanto a peça, onde, aliás, eu dormi

muito, era muito longa, era muito cantada, era muito muito espiritualmente alta para o meu gosto *trash*, mas o teatro era inacreditável. Chamava – chama ainda – *Bouffes du Nord*. É a casa de um teatro que pegou fogo. Então sobrou a caixa, sobrou aquele cilindro de um teatro barroco, eles montaram um palco lá e não fizeram mais nada, só colocaram cadeiras dentro desta carcaça incendiada. As paredes eram assim tão lindas que eu botei muito mais atenção nas paredes do que nos atores. Ali eu descobri o meu estilo, a minha linguagem. O que eu queria fazer era imitar aquela parede. E as paredes todas – eu tenho coleções e coleções de fotos de *cracas*, de calçadas, de infiltrações, todo tipo de trabalho que a água faz no cimento. Eu me fascinei com isso nos anos 80. Aí antes de entrar no filó, eu fiz estas incursões pelas texturas, eu fiquei muito fascinada com isso e começou nesta roupa aqui. Esta roupa, a idéia é que este cara estaria neste círculo vicioso, ele é um feto que envelhece sem viver e está sempre com esta roupa que é o mesmo que a pele dele, toda marcada.

Sala Preta: E que também remete um pouco à infância.

Daniela Thomas: É, essa coisa de bebê, de tip-top, né? Também parece aquela roupa que velho usa debaixo da roupa, um ceroulão. O legal é que chama Long John, em inglês. O João é o João, né, o ser humano básico é o João. Ou Jose, né, a gente também chamaria de José. Esta roupa é o José Longo!

Sala Preta: E daí veio o filó.

Daniela Thomas: O próximo cenário que eu criei que eu sinto que tem pai e mãe foi o filó. Um belo dia o Gerald diz: “Queria fazer uma peça que eu pudesse editar como o cinema”. Era uma coisa que incomodava ele muito. Termina uma cena e aí o cara tem que ir embora. Tem as entradas e as saídas de cena, que ele achava que eram uma formalidade, uma repetição. O *black-out* servia também, mas o *black-out* também era uma forma gasta. Então se estava aprisionado nestas formas. Ele queria poder fazer uma cena acabar e outra começar instantaneamente, que um personagem sumisse, eva-

porasse, como se fosse um corte na edição. Aí eu me lembrei que eu tinha visto uma peça que chamava *Lady of the Flowers*, do Lindsay Camp, era meio que um teatro dança, gay, assim, muito forte. Tinha um marinheiro que aparecia e desaparecia. Eu não entendi aquilo. Não pude subir no palco. Mas fiquei com aquela coisa na cabeça. Tinha uma hora que era um lugar, sei lá, uma parede branca e uma hora aparecia um marinheiro lá. Era a memória de um personagem. Fiquei com aquilo na cabeça e tentei entender o que era isso. Ali estava a solução para a edição instantânea. Aí era uma peça que a gente queria fazer punk, chamava-se *Eletra com Creta*, então eu tinha pensado em todo mundo de preto, uma coisa bem gótica, punk, era 1986. A gente estava ensaiando no cenário de uma outra peça, que chamava *Quartett*, e que tinha um cenário preto. Resolvi fazer um teste: comprei um filó preto. Queria uma coisa dark... Aí estiquei o filó e não aconteceu absolutamente nada. O filó preto, ao contrário deste aqui da foto, só transmite, ele não rebate luz. Então eu descobri com aquela experiência que na verdade o filó teria que ser branco. Branco ou claro, de forma que quando a luz viesse de frente ela rebatesse, mas quando viesse de trás, ela transmitisse através dos buracos. Mas eu quase morri de depressão, porque como é que eu vou fazer uma peça *punk branca*? Foi uma loucura... Aí eu fui atrás das pinturas do Brueghel e resolvi não fazer punk, mas fazer uma espécie de... punk medieval, sei lá. Os cabelos punks, mas as roupas meio medievais. Compramos filós brancos, pintamos, tingimos em tons de terra, ocres sépias e deu muito certo. A edição ao vivo funcionou perfeitamente em 3 corredores de filó. Funcionou tanto que eu usei várias outras vezes. Eu tinha uma busca pela originalidade que era uma coisa muito importante. Hoje em dia isso já não é mais tão importante, né? A originalidade era uma coisa a ser perseguida a qualquer custo, romper com coisas anteriores... Então eu sentia essa imposição, sei lá, dos deuses, que eu tinha que fazer alguma coisa que nunca tinha sido feita antes. Eu fiquei muito satisfei-

ta, porque tudo bem que filó existe desde que o mundo é mundo, balé usa filó para caramba, mas essa coisa que resultou nesta luz no palco, nessa movimentação e edição de cenas teve uma novidade, uma força, além deste show de talentos dos atores.

Sala Preta: Como é o seu processo criativo para a cenografia? Varia de diretor para diretor, você mantém sempre o mesmo princípio? Como é criar cenários e figurinos para a diretora Daniela Thomas?

Daniela Thomas: Eu seleciono parceiros. Eu digo muitos *não*, a convites, e quando eu digo *sim*, eu digo sim às pessoas que conhecem o meu trabalho e que querem a minha parceria, não querem me dizer o que querem, querem ser surpreendidos pela minha criação. Eu trabalho muito em parceria com gente bacana também. *Os Lusíadas*, que fiz para a Ruth, eu fiz com o André Cortez, que é um ótimo parceiro. Então, estas pessoas... O Márcio Aurélio, eu tenho tido trabalhos com ele... O Márcio Aurélio, ele fala: "Eu acho que é assim". Aí eu trago uma coisa assado. E ele fala: "Mas esse assado?... Maravilhoso! Eu entendo este assado". E assim vai, sabe, ele é um cara extremamente criativo, extremamente culto, interessado e ele não tem problemas de ego, que acho que é a base da boa parceria. Uma coisa de ego resolvido: eu respeito a sua criação e você respeita a minha, vamos juntar forças. O Felipe Hirsch é um grande parceiro, porque ele absolutamente viaja nas minhas viagens e eu viajo nas dele. Rende muito. Toda vez que eu faço cenário, ou eu tento fazer um cenário para alguém que tem uma idéia mais ou menos concebida do que ele quer fazer, não dá certo, atrita, entendeu? Porque eu tenho tantas regras estranhíssimas na cabeça..

Sala Preta: Por exemplo, ilustre um caso destes.

Daniela Thomas: Primeiro, digamos, eu não aceito, é mais forte que eu, eu não aceito as indicações do texto. Não consigo lidar com aquilo. Eu vivo de conceitos, eu só consigo trabalhar com conceitos. Eu quero saber o que o cara quer, que peixe ele quer vender, que espe-

táculo é esse que ele quer fazer. E não do que se trata o texto ou... Se a gente consegue falar em conceitos, eu consigo trabalhar. E aí eu tenho preconceitos com sofás, portas que se abrem para corredores, sabe, toda uma série de, sabe, cenário baixo, altura de pé direito de casa, a coisa doméstica, o realismo no palco – a tentativa de imitar um apartamento, a tentativa de imitar um quarto, uma sala de época, tudo isso me incomoda, isso não tem interesse para mim, este tipo de teatro não tem interesse. Eu sou muito crítica, e vejo isso nas pessoas com quem eu trabalho. Os trabalhos mais convencionais de teatro não me interessam minimamente. Partindo disso, a cabeça solta a franga.

Sala Preta: Vamos pensar num exercício. Márcio Aurélio te chama, e diz “Daniela, estou fazendo um espetáculo”. Você vai ver ensaios, você acompanha o espetáculo?

Daniela Thomas: Detesto. Detesto acompanhar ensaio.

Sala Preta: Então como se dá a troca?

Daniela Thomas: É um café, geralmente, tem que ter café, pão com manteiga, e a gente vai falar de idéias, imagens... É um navio, é uma floresta, um avião? É noite, é dia? É frio, é quente? É alto, é baixo? É opressor, é um espetáculo com ritmo, sei lá, são assuntos que nem parece que tem texto. Eu estou fascinada com uma imagem que eu vi numa revista, sabe, uma imagem, a revista *Veja* tinha um cidadão numa praça. Aí eu falo assim; “Felipe, tem uma história aqui, você não acha?” Aí ele fala: “Tem”. E assim vai. Há toda liberdade de conceber, sabe, sem nenhuma obrigação pré-concebida com o texto e tal. Dentre estes parceiros eu consigo, sabe, com a Renata Melo, ela me convidou para fazer *Bonita Lampião*. Aí eu falei: “Ah, caminhão!” Ela ficou meses digerindo isso. Ela não quis me, sabe, ela queria muito trabalhar comigo então ela não quis entrar em confronto comigo, mas ela ficou: “O que lampião tem a ver com caminhão? Só porque rima?”

Sala Preta: Mas rolou?

Daniela Thomas: E rolou muito. Eu fiz um cerca toda pintada como se fosse a carroceria

de um caminhão. Eu achei que tinha a ver com a maneira com que eles tratavam as próprias roupas, eu achei que tinha a mesma qualidade estética. Do cuidado que eles tem com a carroceria do caminhão, a preocupação com aquele cercadinho que protege um bando de sacos, caixas, mas tem a coisa da beleza, da delicadeza das formas. Quis fazer uma homenagem a esta arte popular.

Sala Preta: O seu trabalho de parceria é segmentado? Por exemplo, eu percebo que tem um período que é Walter Salles, depois uma outra pessoa. Neste momento, por exemplo, eu percebo Márcio Aurélio e percebo Felipe Hirsch.

Daniela Thomas: Tem o Felipe, o Tassara, meu marido, com quem tenho feito todos os projetos de exposição e o Waltinho, estou fazendo um roteiro com o Waltinho.

Sala Preta: Então não é uma coisa assim, de tal a tal ano, este, depois aquele?

Daniela Thomas: Não, é concomitante. Acontece que um filme demora cinco anos de gestação, então você não percebe que a parceria está tão longa. Uma peça de teatro dura seis meses. Do dia em que você é convidado até o dia da estréia podem ser três meses. Um filme são de três a cinco anos. Eu estou no segundo ano de gestação de um roteiro com o Waltinho, que a gente pretende filmar no ano que vem. Meu trabalho só existe diante de parcerias. Apesar de ser, como eu te disse, uma pessoa tão determinada, cheia de idéias, os meninos todos falam – quando a gente estava filmando *Terra Estrangeira*, tinha uma hora assim que o apartamento estava todo inundado, e aí estávamos eu e o Waltinho numa cama, dirigindo da cama, que era o único lugar em que a gente podia ficar. Aí o Waltinho apelidou este lugar de “Na Cama com Mandona”.

Sala Preta: Mas isso é bom, porque você escolhe pessoas que permitem que você se expresse.

Daniela Thomas: Exatamente, e que não se incomodam com isso. É difícil separar o ego da criação, mas não é uma questão de fazer valer o meu desejo. Mas de fazer o espetáculo ser fenomenal. Eu só penso nisso.

Sala Preta: Mas você flexibiliza, também?

Daniela Thomas: Vixe, com o Felipe Hirsch já teve umas três peças, olha, teve uma peça, *Os Solitários*, que eu fiz três cenários. O *Caixeiro Viajante* fiz dois cenários. Totalmente diferentes. O Felipe, ele me manipula como um peão. Ele deixa eu fazer, deixa eu apresentar, deixa eu, sabe, e aí aos pouquinhos ele vem e vai assim: “Eu acho que agora, vendo isso e tal”, aí eu falo que ele é um FDP e tal, aí passa uns dias, vem uma outra coisa e eu proponho.

Sala Preta: No *Caixeiro Viajante* teve quantas versões?

Daniela Thomas: Duas, dois cenários completamente diferentes. Um todo branco, um fundo de poço branco, muito bonito, onde cairia uma poeira branca, onde ficaria uma montanha de poeira branca até o final, num canto. Era tão bacana assim que não precisava de ator. Era uma instalação. Ele tinha toda razão. Aí ficou esta coisa totalmente gráfica, que era um jogo, totalmente modular. Eu e a figurinista, a Rita Murtinho, nunca nos vimos, falamos por telefone duas vezes. Eu não assisti ensaio nenhum. Eu vi a pré-estréia, nos últimos quatro dias, mas o pessoal da Sutil, eles são pessoas tão focadas, cada uma recebe um presente do outro, este presente passa a ser introjetado e se transforma em seu, você domina aquilo absolutamente. Todos aqueles atores tomam a coisa para si, por isso é que eu sou tão chata com parceiros, só funciona se o trabalho é de cada um, entendeu? O que tem de gente turista no cenário... Turista na luz, turista na roupa. Você vê que a pessoa não cabe naquela roupa. O mais bacana é quando a gente que faz chega lá e se surpreende com o resultado.

Sala Preta: Dos cenários todos que você criou eu percebo que existe uma nítida predileção pelo *All Strange Away*, que te marcou, deu crítica e tudo mais.

Daniela Thomas: Determinou minha carreira, meu destino...

Sala Preta: Quais são os seus outros prediletos?

Daniela Thomas: Eu fiz essa peça com o Felipe Hirsch, chamada *Alice*, que tem um cenário muito bacana. É uma caixa com vários cenários dentro e depois tem uma série de projeções. A peça é sobre um menino que fica no quarto, a namorada dele abandona ele e vai mundo afora procurando o pai dela. Traços do pai dela, que ela não sabia, mas é um astronauta que está voando na última nave em volta da Terra, quando a União Soviética se transformou de novo em Rússia e os astronautas foram abandonados lá em cima. Isso é do Felipe Hirsch. Gostei bastante de todos os trabalhos com o Hirsch, fiquei bastante livre. Fiz o *Nostalgia*, fiz este, fiz *Os Solitários*, que eu achei bastante lindo, fiz o *Caixeiro Viajante* e fiz o do carro, *Como eu Apreendi a dirigir um carro*, com a Andréa Beltrão.

Sala Preta: Como é entrar num elenco desses hoje, um elenco cheio de grandes nomes?

Daniela Thomas: Eu não entrei. Eu nem fiz contato praticamente. Só vi na estréia, também. Só trabalhei com o Felipe. No *Solitários* também foi tranquilo, era uma peça muito bacana. Tinha toda uma brincadeira com o uso de varas, muita movimentação, aquela coisa das pessoas fazerem “Oóóó’...” Tudo que a gente dava para o Nanini nesta montagem ele ficava muito feliz. No *Caixeiro Viajante*, que foi um trabalho muito mais denso para ele, muito mais difícil, ele estranhou terrivelmente este cenário não cenário. Um cenário que era um nada. Então ele ficou fazendo piada o tempo todo, e a gente também ficou fazendo graça sobre o não cenário. Ele só se deu conta que as coisas assentaram quando o trabalho estreou. Ele estava bem desconfiado, foi bem dura a relação. Não teve nenhum mal estar, mas eu sentia a dificuldade dele em trabalhar com uma coisa tão asséptica, tão seca. Ele estava esperando – “Cadê aquele show?”

Sala Preta: Do trabalho anterior?

Daniela Thomas: Isso. Foi engraçado, eu me vi nesta situação de estar trabalhando, tendo que ir lá e defender diariamente uma coisa

da sua criação. Ele achava estranhíssimo: “O cenário é isso?”.

Sala Preta: Teatro no Brasil, aqui. Cenografia, teatro, o que é que vem mudando nos últimos anos?

Daniela Thomas: Olha, quando eu cheguei no Brasil, era 1983, eu me lembro de visitar o Oficina e era um lugar abandonado. O Zé era considerado um palhaço, assim. Um rei sem trono. Todo mundo falava assim: “Ah, ele tem idéias estapafúrdias, nunca vai acontecer!” Então o Oficina estar como está hoje para mim é fantástico. Este *phoenix*, este fênix fantástico. Então para mim foi incrível acompanhar esta trajetória do Zé, este momento entre mundos, de muito esforço nos anos 80 e esta coisa de ele conseguir esta turma e este trabalho tão bacana hoje. Eu quando cheguei no Brasil conheci o trabalho do Antunes, foi a única coisa na época que me chamou a atenção. A maioria dos atores que veio trabalhar com a gente veio da escola dele. Eram duas coisas impressionantes também: a qualidade do trabalho e a qualidade do treinamento. Me impressionou muito. A gente teve muito impacto aqui no Brasil quando a gente chegou, seja para o bem ou para o mal. O Gerald teve um impacto muito grande no teatro na época. Eu cheguei a ver muitos trabalhos parecidos, muito referenciados no dele, achei que ele criou uma escolinha quando ele chegou. O tipo de trabalho com a luz, com a atuação, o tipo de trabalho que ele fazia com as poses, com os atores, fez escola na época. E eu vejo que vários destes grupos, que se assentaram, mesmo o trabalho do Tó, eu sinto uma gestação ali, sabe, no trabalho do Gerald, que eu acho que foi muito impactante.

Sala Preta: Assim como o trabalho do Antônio Araújo também gera “Os Herdeiros do Tó”.

Daniela Thomas: Com certeza. Estas foram as coisas que eu acompanhei mais assim de perto. O teatro em geral não consegue, tem dificuldade, sempre tem dificuldade. Eu fiz uma peça como cenógrafa com a Fernandinha e a Fernandona, chamada *The Flash and Crash*

Days, e foi uma delícia, a gente ficou um ano viajando com essa peça e eu fiquei muito na coxia com a Fernandona. A Fernandona carrega a platéia dentro do cérebro dela. Ela é aquela atriz que usa o palco para um embate pessoal, ela acha que ela tem que chamar aquelas pessoas para dentro dela. É um embate de sofrimento. E aí me fascina este embate, mas eu acho que nem todas as pessoas tem as armas que a Fernandona tem. Eu sempre vejo muitos perdedores de ambos os lados. Eu tenho muita dificuldade de ir ao teatro. Eu só vou se vários amigos meus me disserem “pode ir”, que vai dar certo, mas em geral eu não vou. Eu vou ao teatro muito seletivamente para ver alguma coisa bem diferente, com o objetivo de ver uma experiência diferente. Que vá me surpreender, de alguma forma. Raramente eu vejo, mas quando vejo, eu gosto.

Sala Preta: Tem acontecido ultimamente, alguma coisa te surpreender no palco?

Daniela Thomas: Não. Ultimamente não. Eu acho que o teatro não está em um momento extremamente expressivo, não. As coisas fluem, a criação flutua. Mas eu lembro que há dez anos atrás o teatro deu uma evoluída, eu lembro quando fui assistir o *Hamlet* do Zé Celso e eu não acreditei no que estava acontecendo. Do Felipe também, gosto muito de ver as coisas dele. Ele tem um domínio absoluto da encenação, gosto muito.

Sala Preta: O José Celso tem falado em horror econômico, que a gente vive nesta época de horror econômico. Você sente isso? No caso dele é evidente, as pessoas não querem ligar o nome delas ao dele.

Daniela Thomas: Mas isso mais ou menos, porque com a Petrobrás ele teve um privilégio que poucas pessoas de teatro tiveram, né, de filmar as peças dele, aquilo foi um patrocínio e tanto na área. Foi uma sorte. Sem dúvida que tem uma dificuldade grande. Quando a agente chegou aqui a gente conseguiu fazer um cenário, como eu te mostrei, que era uma biblioteca com sete metros de altura, e a gente conseguiu, nosso produtor na época era o Yacoff

Sarkovas, começando a conceber esta coisa de patrocínio cultural.

Sala Preta: Hoje ele dá curso sobre isso.

Daniela Thomas: É, é engraçado, quando eu vejo ele todo almofadinha eu acho divertido. Mas enfim, cultura não é brincadeira, não é um privilégio do Brasil as dificuldades de produção que a gente passa. Eu fui parceira um tempo do Philip Glass, grande amigo, e ele me ensinou que você pode fazer uma espécie de história da cultura nos Estados Unidos fazendo uma relação direta entre quem estava no comando do *National Endowment for the Arts* e para quem estava sendo direcionado o dinheiro: quando o diretor era uma bailarina, era a época áurea da dança. Quando era um cara de teatro, era a época áurea do teatro. Onde o dinheiro está... Não é por nada, não é um mercantilismo, mas é que dinheiro possibilita madeira, lâmpada, possibilita ensaio, possibilita sustentar a família, possibilita fazer com que as pessoas foquem. Para você focar numa coisa você precisa estar despreocupado de outras. Para isso você precisa ter uma estrutura. Ter uma estrutura custa.

Sala Preta: E isso precisa vir de algum lugar.

Daniela Thomas: Precisa vir de algum lugar e cultura não é uma coisa que as pessoas saibam que precisam. Isto é que é mais terrível: a cultura é essencial à vida, é ela que te dá ferramentas para poder sobreviver. Encarar as vicissitudes da vida, as dificuldades e as pessoas não sabem que precisam. As pessoas sabem que precisam de água, precisam de ar, de comida, cultura não é uma coisa assim instintiva. Apesar de que cantam, que não vivem sem televisão, mas não sabem intuitivamente e têm um desprezo na hora de repartir. Mas não sabe viver sem também. Então a dificuldade norteia a vida de todo artista.

Sala Preta: Você acha que viver de cenografia é viável?

Daniela Thomas: De teatro, não. Cenografia de teatro não. Eu também me virei em tantos leques para descobrir outras áreas onde minha criação pudesse servir também, porque com teatro não dá para bancar uma família. Você tem que dividir com outras atividades, teatro é muito mal pago. Raramente. Só estas grandes produções que pagam, mas você não faz uma atrás da outra. Você faz uma, duas por ano. Você pode fazer cenário para publicidade e isto te sustenta, fiz grandes experiências com a publicidade. Nunca vão ser vistas nem reconhecidas, mas foram grandes possibilidades de experimentar coisas que eu não teria dinheiro em teatro.

Sala Preta: E de repente uma coisa alavanca a outra.

Daniela Thomas: Totalmente. Perde-se certos medos, de enfrentar certas alturas, porque um trabalho como este aqui, de botar pessoas andando tão alto, essa coisa de pessoas circulando a seis metros de altura, eu não pensaria neste espaço se não tivesse tido os consultores que tive na publicidade. Eu não teria tido coragem de propor isto em teatro.

Sala Preta: Até de construção, não é?

Daniela Thomas: Sim, esse refinamento de construção. O dinheiro é bom. Mas até em trabalhos como os do Grotowski, com nada, são riquíssimos. Tem os dois lados. O fato de você passar dificuldade como qualquer Robson Crusó em cena faz você buscar idéias e criatividade incríveis. Descobrir coisas incríveis. A dificuldade é uma grande professora, mas também só isso cansa, exaure, é um stress absoluto. Então tem que ter estes fluxos e contra-fluxos. Trabalhar com e sem dinheiro. Com dinheiro só, você fica idiota.