

A Bruxaria do Teatro Entrevista Com a Atriz Camila Mota¹

POR ROBERTA CARBONE

FOTOS DE IGOR BOLOGNA

Feriado de 1º de maio, 2015. As ruas de São Paulo desertas e o dia ensolarado. Marcada para as 16 horas, esperamos pela entrevista em frente ao histórico prédio da Rua Jaceguai, número 520. Camila chegou de bicicleta, que deixou embaixo de uma das primeiras arquibancadas do teatro. Guiados por ela, atravessamos a longa pista-palco do Oficina e nos instalamos nas escadas que dão acesso ao terreno lateral. Começamos a falar sobre sua formação e, logo, o imenso roteiro de perguntas foi substituído por uma conversa informal, entrecortada por risadas e pausas, às vezes, enigmáticas, com um olhar que fitava o sol caindo no horizonte.

1. Transcrição de Rosany Novais. Edição de Roberta Carbone.



IGOR BOLOGNA

Camila Mota.

Os primeiros passos da atriz

Eu sou de Belo Horizonte e gosto muito de ter nascido em BH. Mas eu não tenho uma formação de lá, porque fui para o Rio de Janeiro com apenas dois anos de idade. No Rio, eu fiz o curso de Ciências Sociais por um ano e foi ótimo. Mas ficou muito puxado, porque eu já comecei a trabalhar paralelamente em teatro. Nessa época, eu trabalhava com o Márcio Vianna, um diretor carioca já morto, que ficou muito conhecido da década de 1990 por fazer um “teatro de vanguarda” em peças experimentais. Eu abandonei o curso de Ciências Sociais, mas ainda tinha aquela ideia de ter que fazer uma faculdade. E então prestei o vestibular na UNIRIO para Artes Cênicas. Mas, por incrível que pareça, minha maior dificuldade era a disciplina de interpretação, porque, na verdade, eu achava chata. Eu gostava mais das matérias teóricas e de artes plásticas. Eu quase mudei para cenografia. Foi então que vim para São Paulo, na metade de 1997, para trabalhar no Teatro Oficina. Eu também não cheguei a concluir a faculdade de Artes Cênicas, mas considero que terminei minha formação aqui e não sinto culpa alguma de ter abandonado o curso. Hoje em dia, quando tenho que preencher alguma ficha para Banco etc, eu considero que finalizei minha graduação no processo de *Cacilda!* e considero *Os Sertões* um mestrado, que durou de 2000 a 2007. Mas, na verdade, eu acho que o processo de formação é constante. Quando entrei no Oficina, era início de um processo curto, o *Rala o Grelo* – espetáculo musical que ia encerrar as atividades de um projeto do SESC chamado Babel, do qual participaram muitos outros artistas: Kazuo Ohno, Gerald Thomas. O Teatro Oficina foi convidado a fazer um programa de auditório, que foi apresentado para cinco mil pessoas, em um domingo à tarde, embaixo da cobertura de um posto de gasolina onde hoje é o SESC Pinheiros. Foi um vexame! E assim foi a minha estreia no Oficina, que começou com cinco mil pessoas e terminou com trinta assistindo. Foi legal estrear num vexame, deu resistência para adversidades. Esse vexame gerou um *big bang* na formação da companhia, que tinha renascido com a estreia de *Hamlet* (1993) e, a partir daí, entraram muitos jovens. No final desse mesmo ano, nós montamos



IGOR BOLOGNA



IGOR BOLOGNA



IGOR BOLOGNA

Camila Mota.

Taniko, um Nô japonês e a última peça que o Luiz Antonio Martinez Correia² tinha feito. Era uma peça delicada, que nós gostávamos muito de fazer. Ela tinha um coro de Yamabuchis – peregrinos japoneses que partiam em busca de remédio para a mãe do aprendiz Cogata, uma criança que os acompanhava. Nessa peça, nós trabalhamos com a Cris Cibillis, uma artista que tinha feito *Gracias Señor* – peça do Oficina de 1972 – e que nos deu, do ponto de vista do rito, um embrião muito precioso do Te-Ato, processo que havia sido desenvolvido pela companhia principalmente depois do AI5. A ditadura foi um momento barra pesada, em que as pessoas não podiam falar nada, e por isso começaram a trabalhar o silêncio, a comunicação no silêncio, a descoberta do *mundo orecular*. E a polícia achou que isso era mais subversivo ainda, acharam que era técnica de hipnotismo, e toda a companhia teve que depor em Brasília. Isso é a feitiçaria do teatro, trabalhar com algo que normalmente não se trabalha, trabalhar os sentidos de maneira ativa, de uma maneira que se possa descobrir coisas novas. E nós tivemos um embrião disso fazendo o primeiro *Taniko*, com esse coro que depois cresceu em *Cacilda!*.

O processo de *Cacilda* e a bruxaria do teatro

Em *Cacilda!*, tinha um coro muito jovem, cabeça mesmo, que contracenava com a Beth Coelho, uma maravilhosa atriz mais experiente. E isso era a própria matéria da peça, principalmente do segundo ato, que era baseado em *A Gaivota*, de Anton Tchekhov. Por que o Zé Celso queria que a Cacilda Becker tivesse feito a Arcadina em uma montagem no Oficina, mas ela foi fazer *Esperando Godot*, do Samuel Beckett, e acabou morrendo. A *Cacilda* vem da tradição maravilhosa do Teatro Brasileiro de Comédia, o TBC, e das companhias derivadas de lá formadas por grandes atores daquela geração, mas que foram balançadas pelo surgimento de grupos como o Oficina e o Arena, que se propunham trabalhar em outros moldes de teatro. Em uma das cenas de *Cacilda!!!!!!*, que

não chegou a ser montada ainda, ela e o Walmor Chagas dizem que os atores desses grupos nem sabiam andar direito no palco, nem usar um figurino, mas que o teatro deles vivia lotado, enquanto o deles não. Por isso, o segundo ato de *Cacilda!* explora essa relação da Cacilda, como Arcadina, com o teatro de grupo que surgia naquele momento. E o conflito entre o coro jovem e uma atriz mais experiente era muito rico e o Zé o incentivava, porque era justamente disso que se tratava a peça: a Arcadina enfrentando o Treplev, interpretado pelo Flavio Rocha, um pernambucano que não era ator até então. A Beth Coelho, que interpretava a Arcadina, dizia que os ensaios duraram muito menos do que ensinar o Flavio a ser ator. Isso era mara-



Atores se preparando para o ensaio de *O Banquete*.
 Direção e adaptação de José Celso Martinez Corrêa do texto de Platão.

vilhoso, porque a peça precisava disso. E o Zé foi um mestre em transformar esse conflito humano em trans-humano, colocando em cena essa matéria viva. Foi um processo muito fértil para todos, porque é um luxo ter uma Arcadina de verdade para contracenar. Nesse processo, nós descobrimos que o teatro é uma bruxaria, é um rito. Porque tem o *amor pelo metiê*, que não significa você ser só ator, mas toda a vida da gente de teatro. Por exemplo, ele está ali capinando agora. (*Neste momento da entrevista, um ator, Rodrigo Andreolli, começa a capinar o terreno.*) Ele é o ator que faz o papel do Erixímaco, médico e simposiarca do

2. Luís Antônio Martinez Corrêa, irmão de Zé Celso, havia encenado esta peça pouco antes de ser assassinado no Rio de Janeiro, em 23 de dezembro de 1987.

Banquete. Na peça, ele tem uma fala sobre Eros, em que diz que o deus do amor está nas plantas, nos minerais, nos vegetais, nos homens, em tudo. E a relação entre contrários está presente o tempo todo em nós, em nosso corpo. Celularmente falando, o corpo tem calor e tem frio, em nós habitam contrários. E é maravilhoso tratar um conflito a partir do momento em que você entende que o seu corpo é gerado e possuído por conflitos. Porque você se depara com um contrário e você o sacra, transforma o contrário em um sacrário. A experiência que nós tivemos em *Cacilda!*, – a contracenação das forças contrárias de Arcadina e Treplev – faz parte da bruxaria e da magia do teatro. Magias existem várias – desde a bruxaria



Camila Mota se preparando para o ensaio de *O Banquete*. Direção e adaptação de José Celso Martinez Corrêa do texto de Platão.

que nós vemos em histórias, com perna de barata, cabelo de sapo (que nem existe ou existe?) até capinar o mato, colocar água no bebedor para o ensaio – tudo pode ser ritual. Mesmo que alguém seja responsável por isso, um diretor de cena ou, um faxineiro, ou uma pessoa da escola, a água estará ali, para quando você precisar beber. E isso foi ao que eu fiquei muito ligada quando cheguei no Oficina. Tudo tem a ver com teatro e ritual: chegar antes, comer, se preparar fisicamente. E cada peça pede uma preparação, uma peça de seis horas, de uma ou meia hora pede sempre uma disposição energética diferente. Não dá para você

comer a mesma comida para todas as peças, eu pelo menos não consigo. Porque cada peça pede uma resistência, uma tensão, uma ligação. E aí eu volto para *Cacilda!*, na cena em que ela conhece o diretor italiano Adolfo Celi e vai dizendo que no teatro você tem que ter comodidade para os atores, iluminação no camarim, água filtrada – coisas que o ator precisa. Ele pergunta por que ela está falando dessas questões de organização e ela responde que é o amor pelo metiê. Nesse amor pelo metiê está a bruxaria. Nem todo mundo que chega ao Teatro Oficina vai fazer o mesmo rito que eu, porque cada um tem a possibilidade de fazer o seu ritual. Inventar o seu próprio rito vai refletir no que você quer da peça e no que você dá para a peça.

A experiência de *Os Sertões* e a Universidade Antropófoga

Em *Os Sertões*, nós tivemos a experiência de trabalhar com pessoas mais diferentes ainda, de todas as classes, raças, formações, idades, pessoas, inclusive, que nunca tinham feito teatro antes. O trabalho de atuação que nós descobrimos em *Cacilda!*, um trabalho de telepatia, talvez tenha até retrocedido em *Os Sertões*, mas ganhou em potência. Isso está na origem do Teatro Oficina, uma companhia com pessoas muito diferentes, de gerações diferentes, com entendimentos diferentes das coisas. E *Canudos* também era assim: tinha o vaqueiro, a beata, a puta; mas, ao mesmo tempo, com um objetivo comum, que faz você olhar para aquele diferente sem entender nada e ainda assim prosseguir junto. Desde o começo, *Os Sertões* foi um trabalho aberto, que começou com oficinas e leituras do livro e reuniu todas as áreas de criação: iluminação, figurino, direção de arte, atuação, direção, música. A peça era uma peça de guerra e, na época, o conflito com o Grupo Silvío Santos era muito forte. Isso interfere no processo, no conteúdo da peça, e faz parte dos elementos de bruxaria que ela pede. E tinha o envolvimento com o bairro e as pessoas chegavam de várias maneiras: tinha um prédio, agora demolido, na Rua da Abolição, ao lado do teatro, que era uma ocupação dos sem teto e nós trabalhávamos com as crianças de lá; tinha o Pedro da Vai-Vai, que

fazia um trabalho de capoeira no espaço do Oficina. E tudo isso foi virando cena, foi sendo incorporado à peça de alguma maneira. Todos foram virando atores, quem era da luz, por exemplo, era também ator. Isso é um desejo nosso: todos atuando o tempo inteiro. *Os Sertões* foi o embrião da Universidade Antropófaga. A partir dessa experiência, um dia nós falamos: “Vamos abrir oficialmente a primeira turma.” E nós abrimos para todas as áreas: direção, arquitetura, produção, comunicação, figurino. Nós fizemos uma seleção e as pessoas entraram para trabalhar no conteúdo da peça *Macumba Antropófaga*, mas não só para ficar estudando e pensando idealmente em uma montagem, porque tudo acontece ao mesmo tempo. Mais do que o estudo para a peça, a ideia era montar a peça. As pessoas aprendem à medida que vão fazendo. No caso da Universidade, não é que nós vamos ensinar a pessoa, mas nós vamos aprender juntos. E isso significa participar de toda a vida da companhia: da capinagem do espaço à atuação. Porque a pessoa não vem aqui só para aprender como fazer uma peça, mas principalmente para aprender a exercer o hábito de interpretar a vida dela. E talvez essa seja a maior contribuição do teatro para o ser humano, para a política, você aprender a interpretar sempre. E isso é a Universidade Antropófaga. Como o terreno ao lado do teatro estava fechado, impedido para nós, e nós tínhamos planos para esse espaço, isso criava uma relação de luta com o espaço: “Um dia nós vamos conseguir esse espaço e vai existir o *Anhangabaú da Feliz Cidade* – com um teatro de estádio, a Oficina de Floresta e a Universidade Antropófaga.” E quando entramos no primeiro período de trégua, quando Silvio Santos emprestou o terreno em comodato para a companhia em 2011, a Universidade já começou a rolar, antes mesmo da construção de uma sede para ela.

O método dos roteiros e a preparação para a personagem

Quando nós iniciamos um processo, nós somos muito fanáticos em colocá-lo em cena. E uma das coisas mais incríveis que nós fazemos é o trabalho de roteiro. Se fosse para pensar em uma estrutura, em um método, pode-se dizer que



□ entrevista

nós lemos a peça juntos a primeira vez e depois fazemos um roteiro, a partir dessa primeira leitura. Antes, nós estendíamos um rolo de papel gigante na pista do teatro e desenhávamos toda a peça, mas hoje, com o *scanner*, nós fazemos isso em várias folhas de sulfite ou fotografamos, para termos também uma versão digital do roteiro. Nos *Sertões*, nós fizemos isso depois de ler o livro juntos, capítulo por capítulo. A ideia é fazer um desenho de tudo o que acontece na peça ou livro ou poema e colocar a imaginação para funcionar. O processo criativo de roteirização de *Os Sertões* levou dois anos, mas ultimamente nós não temos mais esse tempo dentro do processo de montagem, mas podemos fazer esse trabalho independentemente do tempo coletivo, em duplas, trios ou individualmente. Depois da criação desse roteiro, nós fazemos a Linha de Ação Contínua do Stanislávski, a partir dos verbos de ação. Porque o Stanislávski é uma base que nós usamos muito. A Linha de Ação Contínua é feita e cada um incorpora seu rito de preparação, ela é adaptada de acordo com as diferentes peças e suas estruturas. Toda peça tem uma Linha de Ação. Nesse trabalho de roteiro, nós também lemos juntos outras coisas relacionadas à peça. Hoje em dia, nesses tempos virtuais, nós temos um grupo fechado no *facebook* para compartilhar conteúdos que tem a ver com a peça e outros materiais, que nós chamamos de *imagiários*. Nós contamos também com colaboração da Catherine Hirsch, uma mestra, poeta francesa, que trabalha com a gente há muitos anos e sempre traz muitos materiais para nós. Ela é uma conselheira e nós dizemos que ela é a diretora do diretor, mas ela responde: “Não sou diretora de nada.” A Catherine também faz o papel de público, ela assiste tanto aos ensaios, como aos espetáculos, no sentido de perceber como o espectador está recebendo a peça. Ela é excessivamente exigente, o que é maravilhoso para nós, mesmo que seja difícil lidar com isso. Em relação ao processo de criação das personagens, primeiro eu fico obcecada. E cada personagem me revela como devo me preparar para ela, assim como cada peça. Uma coisa que eu gosto de fazer para qualquer peça é andar – uma meditação peripatética que me ativa os pensamentos.

Como temos peças em que fazemos muitos papéis, como em *Os Sertões* e as *Cacildas*, é importante descobrir a sua Linha de Ação Contínua na peça, passando de um papel para o outro. Mas a forma como se preparar tem muito a ver com a peça que se vai fazer, porque ela revela o que você precisa. Cada peça te dá uma interpretação diferente da vida naquele momento. E toda personagem me possibilita desapegar da maneira que eu penso, de como eu vejo o mundo, para que eu o olhe de outro jeito. Essa é a grande bruxaria do teatro. Nós fazemos teatro para aprender a viver. E, na verdade, a personagem que te prepara, mais do que você prepara a personagem. Ela te dá uma nova interpretação da vida e, a partir disso, você vai se reinventando. Para fazer *O Banquete*, do Platão, eu comecei a ouvir *rap* e essa foi a minha preparação. *O Banquete* é uma peça musical, com muito ritmo e poesia. Então eu comecei a ouvir *rap* americano da década de 1980. Durante uma semana só ouvia isso de manhã. O *rap* tem uma musicalidade totalmente diferente, claro, não é a mesma língua que *phalamos* na peça. Mas, de alguma maneira, eu tentava entender o que aquelas



Camila Mota se preparando para o ensaio de *O Banquete*. Direção e adaptação de José Celso Martinez Corrêa do texto de Platão.

peças falavam naquele inglês de muita gíria. Há muitos anos eu não ouvia esse tipo de música e eu tentei treinar meu ouvido para aquilo. Era o que eu precisava naquele momento, para trabalhar com *musicalidade phalada* e para que as pessoas nos entendessem.

Com ou sem dinheiro, seguimos em frente

Desde 2005, nós temos o patrocínio da Petrobras, que significa, de certa forma, o trabalho contínuo da companhia. Mas ele não é suficiente para a existência em toda sua potência de um grupo tão grande o ano todo. Esse patrocínio é de um milhão de reais por ano. Parece muito dinheiro e, de certo ponto de vista, é muito dinheiro, claro, mas custa muito mais caro fazer um trabalho profissional com setenta pessoas continuamente em uma companhia de repertório com montagens inéditas anuais. Por isso, sempre têm momentos em que nós vivemos muito apertados. Agora, por exemplo, a renovação de nosso contrato com a Petrobras está em andamento, porque todo ano ele é renovado. E é fundamental que ele continue independente do governo que esteja no poder ou

da relação da Petrobras com o marketing e a comunicação – porque é um dinheiro que vem do setor de comunicação. Todo o dinheiro das estatais passa pela SECOM, que é a Secretaria de Comunicação Social. Além desse valioso patrocínio, desde 2012, todo ano nós fazemos uma turnê pelas unidades do SESC do interior e eles nos pagam muito bem, como pagam os grandes artistas internacionais. Porque o SESC reconhece e valoriza a importância do trabalho do Zé Celso e do Teatro Oficina. Nós sempre precisamos de uma quadra do SESC para montar nossos espetáculos, para manter a relação ator/público não igual, mas semelhante à estrutura que temos no Teatro Oficina. E nós também aproveitamos para fazer para um número maior de pessoas. Mas quase nunca essa temporada acontece no começo do ano, quase sempre é no segundo semestre. Por isso, todo começo de ano é difícil. E isso se reflete em uma diminuição de pessoas da companhia. Mas, ao mesmo tempo, nós temos um teatro que é uma obra de arte. E nós não podemos trabalhar só quando o dinheiro chegar à conta, porque é uma irresponsabilidade ter esse teatro e deixá-lo fechado. Então nós sempre trabalhamos, em algum momento, em uma situação muito difícil. *O Banquete*, que nós vamos apresentar agora, tem 51 pessoas dividindo a bilheteria em um momento em que ainda não chegou o patrocínio. Em relação à bilheteria, nós tivemos uma surpresa excepcional na temporada de *Pra Dar um Fim no Juízo de Deus* – conseguimos ganhar uma boa bilheteria, mesmo com ingresso barato, a quarenta reais, e com quase todo mundo pagando meia-entrada. A lotação máxima do teatro é de 350 lugares, mas dependendo da peça isso diminuiu, porque alguns espaços do público acabam ocupados pelas cenas.

Dois ideários do grupo: Antropofagia e a Tropicália

Existe uma diferença entre Canibalismo e Antropofagia. Canibalismo é quando você está com fome e precisa matar essa fome; então é o ato do humano comer outro humano independentemente do apetite que se tenha por aquele outro. A Antropofagia não – é sempre um ritual – além



□ entrevista

de carnal é uma atitude metafísica. Os índios antropófagos, na maior parte das tribos, tinham duas situações em que eles comiam as pessoas: ou um inimigo muito forte, para capturar a força dele; ou uma pessoa muito amada, para que eles a esquentassem e ela não se decompusesse na terra fria, e também para absorver tudo aquilo que eles amavam na pessoa. Fazer *Os Sertões* com pessoas completamente diferentes, na prática, é um ato antropófago – trabalhar com pessoas diferentes e reconhecer as potências desse diferente. Uma atitude antropófaga é você se interessar pelo outro, comer o outro, imitar, querer entender, olhar de outro ponto de vista, se colocar no lugar do outro, mesmo que seja seu contrário. A Tropicália é um movimento antropófago, é um movimento de descoberta da Antropofagia, uma tradução estética da Antropofagia. O Oswald Andrade é fundamental para a Tropicália. Eles começaram a misturar tudo, como na música, por exemplo. O Chico Science também foi um antropófago. Não se tem mais inimigos, como a guitarra elétrica da música americana e o tambor do Maracatu. Uma coisa não precisa ser tomada como antagonista a outra, como se uma significasse o mal e a outra, a pureza. Você pode criar um Maracatu com guitarra, você pode criar novas possibilidades. Concretamente as coisas acontecem assim. Na *Cacilda!!!!*, que foi nossa última montagem inédita, nós tínhamos três peças a partir das quais íamos contar a história: *Seis Personagens à Procura de um Autor*, do Pirandello; *A Dama das Camélias*, do Dumas Filho; e *Antígone*, do Sófocles. E nós fomos tentar entender o que cada uma delas tinha e como colocar aquilo na encenação, na atuação. Para a *Dama das Camélias*, nós “comemos” a música *La traviata*, da ópera de Verdi baseada na peça, vimos o filme da década de 1920 e o com a Greta Garbo. Nós assistimos ao que outras pessoas fizeram sem medo de imitar, de copiar, de colocar em cena de novo. Porque já é outra coisa, já está em outro contexto, como um *sampler*, um grande *sampleador*.

De lá para cá: os 57 anos do Oficina

O Oficina mudou muito ao longo dos tempos. Tanto é que ele já teve vários nomes: Companhia



Camila Mota no centro da pista-palco do Teatro Oficina Uzya Uzona.

Oficina, Oficina Quinto Tempo, Oficina Samba, Teat(r)o Oficina Uzya Uzona, Universidade Antropófaga, cada nome representa um momento diferente que a companhia viveu. Eu acho que o Oficina teve várias importâncias. A começar pelo teatro de grupo, formado por pessoas da mesma geração. Isso já tem a sua importância lá trás, em relação ao momento em que ele apareceu. Porque a estrutura de teatro antes era a da geração do TBC, dos diretores italianos, um teatro para ser de qualidade para a burguesia. E era um luxo. Você tinha o dono de dez fábricas, que era o Franco Zampari, fazendo uma fábrica de teatro e investindo em tudo: cenário, figurino, ator etc. E ele se juntou com os diretores italianos, que tinham sido alunos do Silvio D'amico na Itália, e vieram para o Brasil no pós-Segunda Guerra – alguns tinham sido presos, outros tinham servido na luta antifascista. Era a geração do neorealismo italiano e que estava fazendo cinema também. Na década de 1940, era impossível você dirigir um ator, porque as companhias se fundavam na primeira dama, em atores como Procópio Ferreira, em estrelas. E o público já esperava aquilo e pedia



que aquilo fosse repetido daquela maneira. Diretores como Adolfo Celi, Ruggero Jacobbi, que era um gênio, reinventaram o teatro e formaram uma grande geração de atores, ao mesmo tempo em que, infelizmente, mataram a chanchada. Eles escolhiam o repertório a partir do que queriam trabalhar no ator, do que o ator precisaria viver para sua formação. Eles tinham um pensamento de escola mesmo: “Ah, esse ator precisa fazer uma comédia.” Mas tudo isso era um teatro feito para a burguesia. Então qual a importância da fundação do Oficina? Ele não é feito para o burguês e eliminou a hierarquia de companhia. O Oficina surge como um grupo de pessoas da mesma geração, que estavam se formando, diferente de uma companhia de teatro que tem um dono, um produtor. O Oficina de 1958 tem essa grande importância. As peças do Zé jovem têm um conteúdo que fala diretamente à geração dele, como *Vento Forte Para um Papagaio Subir* (1958), *A Encubadeira* (1959). *A Engrenagem* (1960), de Jean Paul Sartre, também é uma nova geração tomando o poder. *Vento Forte Para um Papagaio Subir* é a história de um poeta que quer sair da cidade dele, quer voar igual a um

papagaio. É o Zé querendo sair de Araraquara, aquele menino da *Incubadeira* que tem asma e é super protegido, que não pode nem sair sozinho com os amigos. Nesse sentido, a importância do Oficina tem também a ver com o conteúdo dos espetáculos e com a evolução das pessoas da companhia, dos artistas, desde essa fase embrionária. No primeiro Oficina já tinha uma importância enorme estudar o Stanislávski, tinha o Eugênio Kusnet trabalhando e criando estúdios de interpretação. Essa foi uma fase de oficina mesmo, de muito trabalho. E, de repente a descoberta da Antropofagia com *O Rei da Vela* mudou radicalmente a linha estética e logo depois houve a explosão dos coros com *Roda Viva*. Isso estava ligado a uma série de coisas, estava ligado ao cinema, à música e teve a importância de ser uma arte ligada a outras artes, contracenando com o que estava acontecendo no Brasil. Eu acho que o Oficina teve sempre esse papel de diálogo com o contemporâneo. Como fazer *O Banquete* agora, nesse momento de tanta carece, em que a homofobia ainda não é considerada crime, porque se tem uma banca da muito retrógrada no congresso. Nós vivemos um momento em que ainda não se pode decidir sobre o seu próprio corpo. E *O Banquete* é uma peça que fala sobre isso. É importante fazer essa peça agora, como também o Artaud, para que as pessoas percebam que têm um corpo para além da ordem, da máquina. Nós vivemos em um tempo muito complexo. É massacrante a importância que a burocracia tem na política, na criação. Por isso eu digo que o Oficina, em cada época, tem a sua importância. Em cada época está acontecendo algo diferente e o Oficina sempre trabalha ligado ao que está acontecendo, ao agora, mesmo que para isso se desloque do seu tempo e retorne em ancestralidades ou em futuros.

Depois de uma hora e quarenta minutos de conversa, chegava o momento de Camila se preparar para o ensaio de O Banquete, que havia reestreado uma semana antes e ficaria em cartaz até o final do mês de maio. Despedimo-nos e, antes de irmos embora, fizemos algumas fotos dela e dos atores se preparando para o ensaio, que agora ilustram essa entrevista.