

Gravação: tdm46_OReidaVela

Duração do Áudio: 01: 11: 00

Legenda	
(-)	Comentários do transcritor
(00: 00: 00: 00)	Marcação do tempo onde inicia a fala
Ahãm, uhum	Interjeição de afirmação, de concordância
Ãhn	Interjeição de dúvida, de incompreensão, ou pensando
Hã	Interjeição que exprime que o interlocutor aguarda a continuidade da fala da outra pessoa
Tsi-tsi	Interjeição de negação
TEXTO EM CAIXA ALTA	Palavra ou expressão pronunciada com ênfase
Hífen	Palavra dita de modo silábico
Orador A	Gustavo
Orador B	Hugo
Orador C	Josuel

(00: 05: 53)

Orador A: Bom, eu dei muito tempo aula de teatro, por muitos anos. Pra Ensino Médio, principalmente. Me especializei em Ensino Médio. Gosto muito de trabalhar com Ensino Médio. Provavelmente você que tá me escutando foi meu aluno do Ensino Médio. Tá lembrando aí das provas que eu fazia. Ficava chorando de raiva de mim. E uma coisa que eu gostava muito de falar era justamente sobre o Realismo no teatro. Quando chegava no ponto do Realismo no teatro, eu ficava assim, sabe: "Caraca, isso é massa e tal" porque eu tenho uma teoria. Na verdade, é uma hipótese, né, porque a gente tá aqui no portal de ciência, então a gente tem que, eventualmente, usar os termos corretos. Então não é uma, exatamente uma teoria, é uma hipótese. A minha hipótese é a seguinte: o cinema, ele é uma estrutura audiovisual que registra mais imagem por mais tempo do que o áudio e registra mais imagem por mais tempo através de umas linhas estéticas da implementação visual daquele elemento. Vou explicar melhor: o cinema nasceu, primeiramente, mudo, né? Muito visual. E tudo que era visualmente colocado era mais importante. E eventualmente, depois, chegou o áudio. É, hm... Então quando o áudio entra no cinema, ele define uma determinada forma de fazer cinema que fica fixo pra sempre. Depois o cinema nunca mais é feito sem áudio, né? Tipo

assim, sempre pensa no áudio no sentido da fala dos atores e das atrizes, né? Não só o áudio porque obviamente os filmes têm sempre uma música, mesmo os filmes mudos. Mas uma coisa que o cinema aprendeu e, aparentemente, ficou pra sempre grudado nele foi a forma de interpretar. O Realismo como escola estética, ele é uma escola que ensina uma determinada linha de interpretação, digamos assim, que é calcado obviamente na realidade, daí o nome, né? O Naturalismo, o Realismo, ele busca fatores de realidade, né? Proximidade com o cotidiano. De modo que a pessoa chore por elementos que sejam muito críveis e não venha montado num dragão, desça, e fale sobre uma fada que está presa da, da orelha dele, ou sei lá. Não tem nada disso. Né? São coisas reais. Então a pessoa sofre porque ela é alcoólatra ou porque ela tem um problema, que a mãe brigou com o tio, sei lá, qualquer coisa muito realista. E esse tipo de interpretação foi criado, obviamente, ou sistematizado, no período do Realismo, dentro do teatro, né? Quem inventou isso foi o teatro, né? Digamos assim. Foi a, as artes cênicas teatrais que trouxe essa sistematização que vinha já sendo ensaiado desde o Renascimento. Mas no teatro realmente abarcou isso de uma forma séria. O cinema também foi criado e sistematizado mais ou menos nesse período ali, sabe? Dos mil novecentos pra frente. Então, assim, o cinema meio que nasce com essa escola, junto como o teatro pegou essa escola. Só que o teatro tem uma característica muito específica, que é tipo um rizoma, né? Como o Hugo colocou na nossa reunião maravilhosa. Ele é um rizoma. Ele é uma coisa cheia de...

Orador B: Tipo um gengibre. Pensa num gengibre. Aquele tanto de braço.

Orador A: É.

Orador B: Né?

Orador A: Ele vai tendo braços e braços. E vai abrindo, e vai abrindo, e vai abrindo. Isso afeta ele... Ele é afetado por outros movimentos, por outros elementos artísticos, mas ele afeta também outros elementos e outros movimentos artísticos. Haja visto, por exemplo, a luz elétrica, a sistematização das cores na ciência com relação aos produtos artísticos, né? Um diálogo muito próximo. A gente não sabe exatamente quando uma coisa nasce. No cinema hoje também tem - só pra fazer esse parêntese gigante que eu já tô fazendo - que é a sistematização de tecnologias pra criar tipos de câmeras e tipos de gravação na, de sistemas elétricos pra você colocar dentro de câmeras porque um artista quer filmar uma coisa de uma forma diferente, que não tem tecnologia. E aí a tecnologia... Não é que a tecnologia muda a arte, mas a arte às vezes muda a tecnologia. E isso é uma coisa meio assim, a arte vai fazer. Só que o teatro tem essa característica um pouco mais forte ainda porque ele é, por essência, essa coisa mesclada: da música, da dança, das artes plásticas, da interpretação, tudo junto num mesmo lugar, ali, na hora, sabe? E isso faz com que o teatro seja mais promíscuo às ideias e às ideologias e às escolas estéticas. Então ele brinca com o Realismo, ele brinca com o Surrealismo, depois ele brinca com o Absurdo, depois ele brinca... Só que ele não defende ninguém, ele só brinca com. Ele flerta e segue o barco. E o cinema ficou preso um pouco nisso. O cinema depois que ele se estabeleceu como "Ah, ok, existe uma forma certa de se interpretar", ele meio que ficou estanque. E a prova dessa minha hipótese, né, uma das evidências que eu tenho pra minha hipótese é: se você assiste o Oscar hoje e vê os premiados dos melhores atores, ou se você assiste uma premiação de telenovela, os melhores atores, eles ainda estão dentro de uma escola de interpretação presa no Realismo. Eles não estão interpretando coisas abstratas, absurdas, não... Você quase não consegue gostar de uma novela quando a interpretação é caricata. Você acha mal interpretado. E por quê? Porque no cinema, no audiovisual como um todo, você espera o realismo. Sei lá por que, por um, um cacoete nosso. E quando você vai ao teatro, essa mesma pessoa, às vezes, não se importa com

a interpretação caricata no teatro. Ela entende a linguagem, né?

Orador B: A linguagem audiovisual ela, ela favorece esse tipo de interpretação muito mais do que o próprio teatro. É... No teatro, poxa, se você tá numa casa de espetáculo gigante...

Orador A: Sim.

Orador B: É... Você vai ter que usar, sim, microfone de lapela pra você... Porque senão só a questão da projeção vocal já quebra a naturalidade da fala.

Orador A: É, claro.

Orador B: Né? Então, assim, em termos de linguagem, o vídeo, ele realmente favorece pegar... É... De maneira que você não tem que tá se esforçando pra que chegue ao outro, pra que comunique ao outro e tal. Então, nesse sentido, essa captação, ela, ela é muito mais próxima. E aí a grande diferença que - tive pouca experiência com cinema - fica a dica, Brasil. Tô aí, pode me chamar. E... né? Aproveitando aqui e vendendo um jabá.

Orador C: Eu gosto de Hugo porque Hugo, além de falar, ele lança sua própria vinheta.

Orador C: Pensando na questão de distribuição de diferentes nichos de público para o cinema ou para o teatro Broadway ou para o teatro que a gente faz, que tem uma veia artesanal muito maior - não que por isso seja melhor, isso é mais artesanal. Você tem para o audiovisual, um foco muito claro para esse público que ele quer alcançar. Por mais que você seja um bom ator, você tá numa equipe que já pensou muito além de você sobre que, que metodologias aplicáveis serão utilizadas pra que isso chegue a algum lugar. Você é um bom ator, você tá dentro da sua interpretação, do seu ramo de atuação, mas lá em cima, hierarquicamente, dentro da produção audiovisual, já pensaram pra quem, como esse produto vai chegar. E artesanalmente, o teatro tem isso também no texto, mas quando o ator, o intérprete, o diretor e a equipe se unem, eles se unem mais por um sentimento ideológico daquilo que se quer dizer do que para o público que se quer conquistar. Não é à toa que, às vezes, nós não somos muito empreendedores em pensar no público e pensamos, sim, no que a gente quer artesanalmente contar com essa história.

Orador B: Pois é. Eu acho que o pulo do gato talvez seja esse, até. Porque a gente não pode desconsiderar mesmo um fazer mais artesanal, é, de que a gente quer se comunicar, né? E que então a gente tem que pensar, sim, pelo viés do público.

Orador C: É.

Orador B: E acho que às vezes isso fica um pouco solto. E é isso. Às vezes atores que eu vejo são bons atores no teatro e no vídeo eu olho e falo assim "Hm, caraca".

Orador A: Uma coisa que eu, pelo menos, tive contato dirigindo atores e atrizes, ah, tanto no teatro como no cinema. Principalmente no cinema agora, né, que eu tô há dois anos trabalhando com isso. É, é... Uma coisa que eu acho muito interessante é que muitas vezes, o ator que veio exclusivamente do cinema, que nunca passou por, por esferas teatrais, nunca interpretou dentro do teatro, nunca, sempre foi do vídeo, do filme, ele tem uma capacidade, os que eu vi, né, têm uma capacidade de começar a ação realmente quando o diretor fala "ação". E isso é uma coisa, assim, muito doida porque... E por, por que que faz sentido você conseguir contratar esse tipo de ator ou atriz? Porque antes de começar a cena do, antes da ação, tem tipo uma sequência de coisas que tem que acontecer tecnicamente. O, o first aid,

né, o primeiro assistente, tem que chamar pra ligar o som. Vai o som, vai o vídeo, silencio não sei aonde.

Orador B: Sim, vai tudo.

Orador C: Luzes e tal.

Orador A: Tem toda uma comunicação que precisa ser necessária, depois que tá tudo ligado, tudo gravando. Tem que entrar um cara com, com um [inint] [00: 14: 43]. Ele tem, ele precisa botar um cartão de cor no meio, tipo assim, tem toda uma, umas coisas que acontecem previamente, mas que a câmera já tá gravando, que são absolutamente necessárias, pra que você consiga editar esse, esse filme depois. E, e isso faz com que o ator não possa ficar interpretando enquanto a câmera tá rodando.

Orador B: Total.

Orador A: Ele só pode realmente soltar quando for o momento da "ação", aí ele solta tudo, sabe? E o ator do teatro, em geral, não, né? Em geral, na coxia...

Orador B: É.

Orador A: Alguns segundinhos antes de entrar você já tá lá, tipo... Aí na hora de você entrar, você já entra atuando, né? Assim. E essa...

Orador B: Que nem tu tava fazendo os teus exercícios, a tua mãe falando: "Que porra é essa?"

Orador A: É. Exato. Porque... E essa é uma diferença muito, muito sutil assim do ator, ele, o ator de cinema, ele consegue, talvez, consiga sistematizar melhor a, a cena dele pra um momento da hora da fala, sabe, "vai". Aí ele liga.

Orador B: Total.

Orador C: Concordo.

Orador A: E o ator de teatro é um pouco mais, mais soltão assim, sabe? Tem bem mais fade.

Orador B: E era disso que eu tava falando até, Gustavo, que aí você viu o cara no teatro, ele é bom. Mas alguma coisa - você não sabe explicar exatamente por que - mas... E aí você, depois, vai vendo e fala: "Ah, tá". É porque tem uma modulação típica do teatro...

Orador C: São linhas codificadas, né? É.

Orador B: Que ele tá tentando imprimir, claro, na tentativa de querer ajudar, mas tá atrapalhando.

Orador C: São linhas codificadas. E às vezes eu sinto que o estudante de cinema ou de audiovisual que faz faculdade ou uma formação técnica, ele lida com o referencial de atores que já trabalham com cinema para produtos audiovisuais. Mas, na vida real, no seu bairro, no seu condado e no seu estado, ele não vai encontrar muitos atores como os atores que já são tipicamente graduados na questão do audiovisual. E esse diretor que tem formação academicista em cima do audiovisual, quando lida com o trabalho de um ator de teatro, ele

não consegue compreender rubricas, terminologias e terminações pra acessar desse ator o que os dois sabem. Tanto a ator quando o diretor sabem que que é o produto final, mas como não há uma comunicação técnica plausível, há sempre essa diferenciação do diretor que se frustra porque o ator de teatro não codificou e do ator de teatro que julga o diretor como sendo uma pessoa insensível por não saber como alcançar algumas esferas da interpretação.

Orador B: Total.

Orador C: Né?

Orador A: Total.

Orador B: Pô, falou tudo. Então o problema aí na formação e nessa comunicação que a gente precisa pular o Corguinho artes cênicas.

Orador A: É isso aí. Então esse parêntese gigantesco, que nos levou a inter... Falar sobre interpretação realista. Eu estava tentando falar exatamente deste ponto, do que é que faz então uma interpretação. Na verdade, o que é que fez a escola realista, como ela mudou as formas de se entender a interpretação para o teatro e, claramente, uma vez que eu tava dando aula lá no Ensino Médio, falando desse assunto, eu acabava mostrando que a interpretação realista meio que dá uma tardiamente chegada no Brasil ou ela meio que demora a chegar e meio que a gente experimentou isso por muito tempo até o acesso da internet, a eletricidade ter atingido 100% o país. Eu não sei se ela atingiu 100% ainda hoje, mas, assim, como você tem um acesso mais globalizado hoje, como uma espécie de aldeia global, como dizia o Nelson Inocêncio, nosso professor querido, que falava disso, dessa aldeia global, né? E meio que todo mundo, será que todo mundo experimenta a cultura da mesma forma hoje? Porque a gente tem uma certa muito mais fácil. Mas tem que lembrar que 1930 a 1920, a comunicação ainda era a barco, ainda era demorada pras coisas chegarem da Europa pra cá, daqui pro continente africano.

Orador C: Total.

Orador A: Se eu quisesse mandar um texto, que fosse, da Austrália. Sei lá quanto tempo isso ia demorar para chegar aqui, então qualquer movimento que rolasse na China, ele demora muito tempo pra fazer um efeito no Brasil.

Orador B: Total.

Orador A: E esse delay que o Brasil experimentou, ele foi efetivamente impresso nas linhas estéticas das criações dos períodos da Semana da Arte Moderna de 22. Você percebe que em 1922 o Brasil tá colocando questões do Realismo, colocando questões do Modernismo, que já na Europa, já tinham sido falados, já tinham sido passados, já tinham sido efetivamente sistematizados. Até porque se você quiser ser um pouco mais a fundo o Diderot, eu já falei várias vezes nesse programa, mas o Diderot, cara, em 1800 e lá vai dinossauro, falava das lágrimas do comediante, que descem do cérebro, e a do homem comum, que sobem para o coração. Que o comediante, ele tem que aprender a interpretar, separando a forma, é, pessoal dele, da forma, de, da forma caricata do personagem, já experimentando uma, minimamente, uma escola stanislavskiana que vem só... Ainda.

Orador A: Sim. Uma teoria, né?

Orador C: Exato.

Orador B: De, de uma tchio...a epistemologia teatral, né? Bateria do conhecimento dentro das artes cênicas nos, no campo da atuação. Isso realmente, Denis Diderot foi um cara... wow, assim. Agora só vale esclarecer que o termo comediante, galera, é um termo, nesse caso, para todos atores.

Orador A: Isso. É.

Orador B: Os atuantes e não para atores cômicos, porque a gente, é, tem muita gente que tem dificuldade de entendimento sobre essa abordagem, né?

Orador A: É, a tradução era comedi... A tradução era "comediante", e eu realmente nunca entendi exatamente por que se manteve uma tradução de "comediante", já que "comediante", no Brasil e no português, significa especificamente a pessoa que trabalha com comédia. não tem outro...

Orador C: É porque... Aí vem a mistura do latim com o grego mesmo. A palavra "comédia" vem do latim. Então você tem toda uma linguagem na América Latina que trata o comediante como aquele que presta serviço à arte da interpretação

Orador A: Sim.

Orador C: É muito comum no Chile e na Argentina, Venezuela, quando vai passar uma nova novela na televisão, eles falam "a nova comédia das sete". Então, independente de ser drama, suspense...

Orador B: Não é o gênero dramático.

Orador C: Não é o gênero. É o produto em si, mas como a gente misturou o latim, da nossa linguagem de Portugal, e um pouquinho do espanhol, tem essa dicotomia mesmo na nossa comunicação hoje em dia.

Orador B: É. Exato. Então é uma questão...

Orador C: Por supuesto...

Orador B: de escola né? É uma, uma... Só pra gente poder entender, né, porque hoje em dia, assim como humorista, hoje em dia se tornou especificamente um ator de...

Orador C: De sitcom, Comedia.

Orador B: Comedia, sitcoms. E, na verdade, o humor, ele não tá necessariamente compromissado com fazer rir, como a comedia está, né? Se a gente for pensar no conceito de humor, seria alternância de estados e ânimos, então você transita em muitos lugares, o que pode ser muito engraçado pra quem tá vendo, mas pra quem tá vivendo, não. Então, assim, só, né, pra gente ver como é complexo mesmo talvez por isso até, Gustavo, é, a gente tá nessa busca de, de encontrar outros programas de podcast que falem de artes cênicas e tal e a gente não consegue. Porque tem muitos aspectos complexos e parece que ficam muito distante do público, mas aí, galera, fala pra gente se tá sendo palatável isso. Se vocês tão conseguindo, né, fluir com essa, com essa conversa tão específica de uma área pela qual nós somos apaixonados. E aí, dando seguimento ao que o Gustavo tava falando dessa questão do delay, realmente na Europa já tinha sido experimentado muito, essa questão... Bom, Diderot foi uma lembrança incrível, amigo, porque era um cara que já tava show de bola, já tava na Europa,

assim, se dedicando a falar propriamente sobre a teoria, teorias, né, de, de, de interpretação, técnicas, começar a trabalhar estratégias e métodos, né? E, pô, realmente isso, isso veio chegar aqui bem tardiamente. E, além dessa questão tecnológica, às vezes, tem coisas que a gente compreende intelectualmente, mas não consegue na execução, na prática, é, fazer, né, acontecer. E é mais ou menos isso que rola com o Brasil. A gente falou no programa passado do "Vestido de Noiva" que é o marco do teatro moderno, mas isso enquanto encenação. Porque, é, se a gente for pensar em termos de literatura dramática, a primeira literatura dramática brasileira considerada modernista é essa obra do "Rei Da Vela", do Oswald de Andrade, que ele começou a escrever em 1933. É... Depois ele fez algumas adaptações, mas ele só veio publicar em 37. E a primeira montagem é com o grupo Oficina do, com o José Celso Martinez dirigindo, em 68. Então é muito doido, assim.

Orador A: Caraca. Muito longe.

Orador B: É muito longe, né? Então, é, mas de alguma forma esse resumo que a gente começou sobre interpretação realista, ela acabou amarrando as três obras, é, que a gente tá trabalhando aqui nessa trilogia porque a gente fala do Ibsen, que tem uma estrutura realista e naturalista tanto na interpretação, quanto período e tudo mais. Vamos falar dessa transição para o Modernismo no Brasil. E aí temos a primeira encenação moderna e agora o primeiro texto moderno, então, dentro do teatro brasileiro. De alguma forma, isso tudo foi fazendo um grande sentido

Orador A: E fica uma intercalação maluca, né? Porque o "Vestido de Noiva" foi em 42, 43. Tipo, a encenação foi em 43.

Orador B: Exato.

Orador A: Mas quando o "Vestido de Noiva" fez a encenação em 43, o texto, texto do, do...

Orador B: "O Rei Da Vela".

Orador A: Do Oswald de Andrade já, já era, já era uma literatura, né?

Orador B: Exato. Exato.

Orador C: Já era referência bibliográfica.

Orador A: Já era... Já era uma literatura, só que não foi usada...

Orador B: Já era referência.

Orador A: Exato. E não, não foi usado pra fazer justamente uma, uma iniciativa do, de um Modernismo-encenação porque poderia ter sido, né?

Orador B: Poderia. Exato.

Orador A: Poderia ter sido usado, né? E na verdade se, se pega um outro texto, faz uma encenação realista. E agora tem texto de teatro que 30, 40 anos, né? 20 anos depois, né? Porque foi em 60, 70...

Orador B: Foi em 70. 31 anos depois.

Orador A: 30 anos depois, você tem efetivamente a apresentação do primeiro texto. É maior maluquice, cara. Um caracol de...

Orador B: É. É.

Orador C: E a gente pensa que delay é aquele atraso de dois segundinhos entre uma reportagem e outra.

Orador A: Ah, é. Fala assim... Exato.

Orador C: São 30 anos de delay

Orador B: Tipo assim... Estamos aqui com o Josuel, no TdM, no estúdio aqui da ETCA. Fala, Josuel.

Orador C: Oi, Hugo, não te ouço.

Orador B: Mas não. Não é isso, galera. É bem, o buraco é bem mais embaixo. Porque o que acontece, de fato, o Brasil, ele começa a entrar na estética da montagem teatral, que a gente começou a falar disso, é, acho que no primeiro programa. Sobre a montagem, a leitura, né, a literatura dramática e a encenação propriamente dita. E, de fato, a gente entra nas, nas questões do teatro de vanguarda, dos teatros de vanguarda, que foram distintas linguagens, quebrando inclusive com esse preceito do Realismo e do Naturalismo dentro do teatro, como o Gustavo falou. É, o teatro, ele flerta, é, até por isso a gente nem usa mais esse termo, "vanguarda", no teatro porque cada movimento, cada novo momento seria, é, meio que contrapondo que estava vigente pra ir pra um outro lugar. Então o teatro, ele realmente não tem um apego a um tipo estilístico de interpretação e é por isso que a gente diz que é a casa do ator, não é...

Orador C: Não chega a se vanguarda de fato dentro desse... Desse seu raciocínio. Porque como não há não há um segmento padrão matriz para se seguir...

Orador B: Perfeito.

Orador C: Não há como quebrar vanguarda de nada, né? É.

Orador B: É, você perde, perde o sentido. Fica obsoleto, né? Então, mas tudo isso que a estética do Expressionismo, do Futurismo, do Absurdo, é, que seria mais próximo... Como é o nome da linguagem... É o Surrealismo nas artes visuais, né?

Orador C: Surrealismo. Sim.

Orador B: A gente vai ter um paralelo com o Teatro do Absurdo. Tem o Antoni Artaud com... Ahn... O Teatro da Crueldade, o Teatro e a Peste, que ele vai falar de um contágio e de um teatro que subverta essa questão propriamente da fala racional, lógica, guiada pelo texto.

Orador C: E até mais popularmente, você tem um Zorra que... O, o slogan do programa Zorra, que consideravelmente é um dos melhores programas da televisão brasileira. E isso faz a gente pagar a língua de muitos anos.

Orador B: Eu falei tão mal.

Orador C: Ele fala uma coisa... Pois é, a gente falava tão mal e hoje é um retrato incrível da comédia. Eles têm um slogan que é maravilhoso que é, o slogan: Faz comédia porque tá difícil competir com a realidade.

Orador B: E tá mesmo.

Orador C: Não é?

Orador B: Então só rindo, Brasil. E aqui no Brasil isso também é uma coisa clara, né? Desde o início, é, o gênero que foi abraçado pelo nosso público foi o cômico. Isso, engraçado, no teatro. Eu já vejo que na linguagem audiovisual e no cinema, propriamente dito... Claro, a gente passou pela época das pornochanchadas e tal. E que também trouxe a decadência do teatro de revista, que era um movimento que tava paralelo a isso tudo, que começa a entrar em decadência, de fato, com o advento do cinema forte no Brasil.

Orador C: Sim.

Orador B: E, cara, então, essa... Tanta coisa acontecendo que aí a gente consegue compreender o delay. O Brasil só não tem um delay específico a respeito do Teatro do Absurdo, que o "Corpo Santo" já tava aqui anunciando bem antes até do que a galera lá da Europa. Então, mas fora isso, é, acompanha a nossa história, né?

Orador A: Exato. É uma coisa que tem a ver com esse contexto histórico, né, do início de 1900, até chegar na Semana de Arte Moderna de 22, que é espécie de ufanismo brasileiro, que também bem passava... Se você for ver a história do Villa-Lobos, né? O Villa-Lobos tentando implementar nas escolas... E chegou a trabalhar diretamente com o governo, né? De colocar nas escolas um modelo mais nacionalista, mais, mais patriótico, digamos assim, brasileiro. E tem a ver também, acho que foi com a crise de 1930, é, com o fechamento dos portos, né? Porque teve uma...

Orador B: Isso, a Revolução de 30 a Revolução Constitucionalista de 32.

Orador A: Isso.

Orador B: Então ele pega todos esses aspectos...

Orador A: É, e, e teve o fechamento dos portos, né? Das coisas, tipo, as companhias de teatro da Europa não conseguiam mais chegar aqui. Aqui, no caso, o Brasil, né? Aí os teatros ficavam isolados, não tinham ninguém pra, pra apresentar. E aí eles precisavam realmente achar artistas nacionais. E aí quando aparecem artistas nacionais e veem esse buraco e fala: Olha, em vez de você pagar um monte de dinheiro pra ir assistir, é, é, uma companhia de balé que veio lá de Moscou, ou que veio lá da, sei lá, de, da França. Vamo, paga metade, cara, que eu consigo trazer muita gente aqui. Tipo, a gente consegue botar o público de volta se você pegar os artistas daqui."

Orador A: Perfeito.

Orador A: Teve esse meio que ufanismo, esse movimento, que é uma coisa que eu acho que a gente vê acontecendo agora de novo nessa, essa discussão, né?

Orador C: É.

Orador A: Com o filme nacional em relação ao filme da Marvel, o filme da DC tomando conta das salas. E aí você volta a essa discussão, tipo, se o governo não estabelece... Agora a ANCINE, né, infelizmente, já foi, já vai ser destruída, né? Por esse governo maravilhoso, imbecil, mas quando, quando você pensa que, que existia a cota de cinema pra, pra coisas nacionais, é um pouco ainda nesse mesmo modelo que o Villa-Lobos colocou que é lá, né? Do inín... Da viradinha de 1900 pros 1960. E isso tem a ver com o seguinte, cara, porque se você foi ver o Villa-Lobos mesmo. O Villa-Lobos, né, que tá nesse período ali de 1900 até 1960 e poucos, né, não sei quanto... Acho que ele morreu em 60 e alguma coisa, mas, enfim. É ele é bem desse início dos 1900 também e tava bem inteirado desse lance, desse ufanismo que a gente acabou tendo, né, com os movimentos brasileiros e tem muito a ver com a fechada dos portos. Então o que acontece, os teatros, as casas de espetáculo, elas começaram a minguar, sabe? A perder efetivamente conteúdo. Porque como o, a Europa não enviava mais as grandes companhias pra fora da Europa, então pouca coisa chegava no Brasil. E aí com essas poucas companhias chegando no Brasil, as casas que tinham, né, naturalmente atrações todos os dias ou finais de semana, começaram não ter isso. E pra não fechar suas portas, tiveram que recorrer ao fantástico patriotismo, né? Que é valorizar o produto nacional quando o bolso aperta, que é exatamente o que a gente faz quando o patriotismo, né? O nosso ufanismo, que é: a gente ama esse país quando a gente se dá conta que a gente vai perder ele.

Orador B: É.

Orador A: Mas é tipo isso. A gente tá com esse... Esse patriotismo é um pouco meio maluco, né, assim. Você tem essa necessidade de pegar coisas brasileiras. Então o, o Villa-Lobos é um, um autor que, de, de obras, é, óperas e música, né? É um compositor que também nessa meada, né, de falar de coisas brasileiras. Você imagina que uma música erudita, de alto nível acadêmico. E Villa-Lobos é alto mesmo, isso é serião, mas tem uma música chamada "Trenzinho Caipira", né? "A Moça do Doce". Sabe, que é uma coisa, uma coisa nacionalista, brasileira, folclórica, né? De reviver coisas, né, do folclore brasileiro, que culmina exatamente com esse período desse... Que a gente vai chamar de Semana de Arte Moderna de 22, mas é legal a gente colocar que isso era uma coisa financeira talvez, não necessariamente uma ideologia estética-moral, né? Era uma coisa assim, a gente precisa fazer alguma coisa pra não fechar as portas. E aí tem esse oportunismo de trazer esse ufanismo novamente, e aí só autores que sacaram esse movimento, que conseguiram pegar esse movimento, dessa demanda, começaram a escrever também sobre os problemas nacionais, né, os problema do Brasil. Coisas que eram especificamente do Brasil, conseqüentemente, você acaba tendo mais estéticas brasileiras sendo... Começando a ser desenhada claramente como "Ok, esse aqui é o nosso projeto de nação", né. Que até então a gente vinha meio como um reflexo que vinha de fora, sabe?

Orador B: Sim. Sim, falou tudo. Exatamente sobre essa questão que a gente tava retratando. E só pra, né, só pra deixar esse gostinho, que o Josuel vai falar agora, é, daqui a pouquinho sobre a nossa sinopse. Mas era exatamente disso que eu tava dizendo. Então a gente foi encontrar a nossa forma de pegar essas referências que chegavam pra gente, mas transpô-las para a nossa realidade, o nosso contexto, e aí a gente pode dizer que a gente tem um teatro propriamente brasileiro, é, no sentido de, de como a gente organiza porque, né? A gente não tem nada novo.

Orador C: É, se fosse pensar num Brasil de 1960/1970. Talvez "O Rei Da Vela" seria até uma obra, fosse até uma obra de contracultura, mas como ainda não havia esse pensamento, e sim uma apropriação enquanto discurso de literatura brasileira. Uma apropriação enquanto discurso teatral cênico brasileiro, ele realmente fica nesse lugar de uma grande, de um grande

ineditismo enquanto linguagem. Agora para pra pensar comigo o seguinte: do que se trata “O Rei Da Vela?” Se eu fosse pegar “O Rei Da Vela”, a obra teatral do Oswald de Andrade, e fosse aquele, aquela introdução de sinopse da Netflix, seria algo mais ou menos assim: "Inspirada na Crise de 29, a peça conta a história de um agiota, o Abelardo I, conhecido como 'O Rei Da Vela'. Ele é fabricante de velas num tempo em que a crise fez com que as pessoas e empresas não tivessem mais como pagar por energia elétrica. Como agiota, ele aproveita e empresta dinheiro a juros altíssimo, pisando em cima de pessoas que lhe pedem socorro, e que são, metaforicamente, tratadas como animais enjaulados." Falando assim, não parece um filme de Brad Pitt e Samuel L. Jackson? É, se a gente for pensar em elemento sinóptico, você pensa "Nossa, um banqueiro lá do faroeste e tal". Agora vamos entrar um pouco mais dentro da estrutura. Que acontece? Mesmo ele tendo esse caráter de crápula, de autoritário, ele é capacho da classe alta, dos burgueses.

Orador B: Sim.

Orador C: Dos ingleses, norte-americanos. O Abelardo I, só pra você entender a trama que tem por trás da trama, ele é noivo de Heloísa de Lesbos, herdeira de um latifundiário falido.

Orador B: Falido.

Orador C: A união deles, a união deles representa a fusão de algumas classes sociais que também são corruptas dentro desse sistema capitalista, são: a aristocracia rural - que tava falindo no início dos anos 1900 - a burguesia nacional, e claro, o capital estrangeiro. A união entre esses três elementos mostra que as duas classes que ainda eram ditas dominantes no país, elas puxam muito o saco do capital estrangeiro. E todas elas lucram com o suor do trabalhador. Então Abelardo, ele trabalha numa repartição com um colega que, ironicamente, dentro da proposta do texto, se chama Abelardo II. Então a gente fica pensando nessa alusão e sabe que lá no meio da página vai ter alguma reviravolta com essa coincidência de nomes.

Orador B: Exato. E esse escritório também se chama Abelardo e Abelardo.

Orador C: Abelardo e Abelardo. É maravilhoso, é que uma brincadeira com os nomes das companhias exportadoras, né?

Orador B: Exato. Exato.

Orador C: Como a gente tem aí Os Dois Irmãos. Enfim, isso aí era muito típico, principalmente na cultura paulistana, né? De exportação.

Orador B: Muito.

Orador C: E aí o Abelardo II, ele tem, prioritariamente, assim, uma pretensão de suceder o colega no futuro. Isso já é um spoiler DO que você vai ver lá no meio da peça. E aí, beleza, tem outras personagens, como o estrangeiro Mr. Jones.

Orador A: Sim.

Orador C: O estrangeiro Mr. Jones, é como se você fosse pensar em uma classe muito alta do Tio Sam.

Orador B: Tio Sam total. Total.

Orador C: É a representatividade do Tio Sam total. Que manda em todo mundo, é aquele sujeito bonachão, que aparece de vez em quando na peça pra dar umas frases de efeito em inglês. É, é... "Bom trabalho"... Pensa no "Time is money, oh, ya".

Orador B: É, tipo isso.

Orador C: Né? Uma coisa mais ou menos assim. Então todos eles exploram os pobres que dão seu suor pelo trabalho. E algumas citações poéticas são colocadas no texto de maneira muito inteligente, por exemplo: "Como Deus não existe mais, só há um remédio, o salto pro Nirvana". É como se fosse uma maneira de enaltecer o trabalhador que dá sua vida, dá sua vida e nunca vai ser recompensando nessa vida. Por isso que tem essa premissa de que a classe burguesa não precisa de Deus, ela precisa somente de uma consciência de que não é vítima de extrema unção. Ela domina, ela tá lá, ela comanda. E o pobre trabalhador vai tá sempre com o sentimento de honradez para com os patrões. Se a gente for pensar nas empresas de hoje e como há esses mecanismos estruturais nas empresas, o padrão não mudou em nada. Mas vamos lá. Dentro da peça, tem algumas personagens que são excêntricas e colocadas como personagens de desvio social. Essa classe aristocrática, assim, essa classe rica tem personagens como Totó Fruta do Conde, que é maravilhoso, que é um homossexual, que dentro da história rouba o noivo da irmã.

Orador B: Isso.

Orador C: Você tem a Dona Cesarina, que é a sogra de Abelardo, e que recebe investidas do genro e sempre se mantém como uma grande matriarcona, né? Uma coisa muito forte.

Orador B: É, só que a relação dos dois, ela...

Orador C: Hã?

Orador B: Ela deixa meio que no ar assim, que alguma coisa rola.

Orador C: Alguma coisa ácida, de uma comedia psicossensual.

Orador B: É. É. É, nos bastidores, rola-se tudo.

Orador A: Exatamente

Orador C: Tem o Perdigoto, que é o irmão de Heloísa, que representa aquele bêbado, jogador... O cara da família que às vezes não dá certo...

Orador B: Cara de milícia. Né? É. É.

Orador C: Total. E todos eles representam esse contexto, de uma aristocracia falida, mas que

ainda assim anda de lancha na Baía de Guanabara, então esse recorte é muito interessante.

Orador B: É, não, total.

Orador C: E sabe o que me faz lembrar? Uma família de um presidente que foi de um casamento de Jacarepaguá pra Copacabana de helicóptero nos anos 2019, né? Então você vê claramente algumas alusões muito claras a um modelo de funcionamento...

Orador B: Sim.

Orador C: Da classe alta escrota, da classe alta que, de fato, sabe os benefícios que tem, sabe que não tá lá com toda essa riqueza, mama nas tetas de um governo, de um governo, não, dos banqueiros internacionais...

Orador B: Sim.

Orador C: E que ainda assim pisoteia em quem tá em classes inferiores.

Orador B: E da própria crise financeira, né?

Orador A: Isso.

Orador B: Então você tem toda uma estrutura social de opressão. Nesse sentido, eu faço total relação com aquilo que a Lu, a Luciana Loureiro...

Orador C: Sim.

Orador B: Nossa querida apresentadora que não está aqui hoje, quando falou do Jessé, né? Falando a respeito da classe...

Orador C: Das divisões da classe média, né?

Orador B: Isso, e do discurso que a classe média brasileira compra. Que na verdade a gente paga um preço altíssimo para o desfrute de uma categoria que tá muito acima da nossa.

Orador C: Que é uma categoria pequena, não é? Não é tanta gente assim.

Orador B: Não...

Orador A: Mas são os donos.

Orador B: Então, exatamente são os pequenos grandes donos.

Orador A: É.

Orador C: Uma coisa que é muito curiosa de se pensar é que o texto, ele, ele foi escrito na década de 30. A gente não pode nunca se esquecer disso.

Orador B: Sim.

Orador C: Porque ele coloca desvios questionáveis de personalidade em cima das personagens que, se fosse hoje, esses desvios não seriam tão associados a uma questão de

vilania. Então pra dizer que uma família, é...

Orador B: Concordo.

Orador C: Que veio de um êxodo rural tem alguma coisa errada, uma personagem é gay. Uma personagem é gay, se mostra como se fosse uma questão [inint] [00: 40: 09] de, de usurpação do namorado da outra.

Orador B: Ahã.

Orador C: Aí tem o outro, que é o bonachão alcoólatra.

Orador B: Isso.

Orador C: Então eles pegam muitas questões pseudos-sexuais pra dizer que aquela classe está em demérito, está em decadência.

Orador B: Sim.

Orador C: Se isso fosse escrito hoje, obviamente, a gente teria outra visão, não é? Só pra lembrar: quando a gente fala de desvios sociais, desviado virou viado, que é o que a gente chama de gay hoje. Que é o que nós somos nós. Nós não, porque o Gustavo não é.

Orador A: É.

Orador B: A gente é. Eu vou ser gay até morrer, porra.

Orador C: É, mas só pra gente... Só pra gente entender mesmo essa questão do desvio, né? Isso na década de 30 era um desvio.

Orador B: Total.

Orador C: E até dentro da obra da literatura é coloca como um desvio a ser questionado pelo leitor e pelo público.

Orador B: Isso. Perfeito.

Orador C: Isso também é, é um... A gente tem que pensar nisso.

Orador B: Ah, muito bem colocado. Até porque também, na comédia, quando a gente está construindo a nossa figura cômica, a gente também trabalha esse aspecto do desvio fundamental. Naquilo que moralmente, moralmente não é bem aceito. Onde é um tipo de característica que a gente não gosta... Ah, de pronúncia, porque nos expõe.

Orador C: É o boi de piranha.

Orador B: Exato. Exato. Exato.

Orador C: É o bode expiatório, que quer que você possa entregar uma mensagem e a grande massa ou ao grande público entender o que você quer dizer enquanto autor ou enquanto pensador. Né?

Orador B: Total. E hoje em dia, realmente, se a gente não tiver uma revisão ética, tem coisas

que não têm mais graça e não é mesmo mais pra ter. Né?

Orador A: É, exatamente.

Orador C: E a gente não pode se esquecer que, por mais que o texto seja ácido e a gente esteja falando prioritariamente da corrupção, é uma comédia.

Orador A: Isso.

Orador C: É uma comédia colocada em literatura mostrando que esse regime exploratório de todos os lados mostra, mostra uma fragilidade, uma fragilidade, um declínio realmente dessa classe dominante. E aí dando spoiler pro, pro nosso público, a gente vai entendendo dentro dessa comédia que o Abelardo II faz de tudo pra assumir o posto do Abelardo I.

Orador B: Sim.

Orador C: Tanto que ele substitui o primeiro, casando com sua noiva no final da obra. E aí, assumindo os negócios ilícitos que o outro já fazia - essa questão de ser agiota, enfim, de tudo mais, mas sempre em busca de good business, de um bom negócio.

Orador B: Total, isso só pra mostrar que dentro dessa estrutura, é, você sempre vai ter, ninguém é insubstituível, né?

Orador C: Total.

Orador B: Então sempre vai ter alguém pra fazer o trabalho sujo

Orador C: É, essa linha de sucessão natural que a corrupção tem, né? De tira um, coloca o outro, né? Isso é muito forte.

Orador B: Exato. É muito forte. Então, também é o que ele almeja, mas também é o que é esperado dele.

Orador C: Isso.

Orador B: Mesmo. Então só pra localizar, o primeiro ato se passa na Abelardo & Abelardo.

Orador C: A repartição pública.

Orador B: Na repartição. Depois o segundo ato se passa numa ilha que ele dá pra, pra sua pretendente, que tá com a família toda falida, mas a postura deles...

Orador C: Mudando totalmente o visual da leitura.

Orador B: É, mudando totalmente o visual. A gente vai pra uma parada bem tropicalista. Só que aí é o novo rico desfrutando disso tudo. E é muito brega porque... Cara, eu vou ser, se eu ficar rico, um rico bem brega. Mesmo. Eu vou no sushi e vou comer pouco

Orador C: Maravilhoso.

Orador B: E pagar caro. Vou ser bem brega. Mas é que eu acho que é bem essa história que a

comédia gosta de retratar mesmo.

Orador A: Sim.

Orador B: Pra depois a gente ir pr'um ato onde a gente vai... A gente volta pra esse aspecto sai da vida, da versão coquetel da vida.

Orador c: Sim.

Orador B: Que é uma vida uma parada que me incomoda muito. Eu falo "Nossa senhora, gente, o pessoal..." E eu não me disponho muito a fazer nesse sentido. Nessa versão do "ah" e de, de, que, né, como é que é? Tem aquele, virou meme, né?

Orador A: Hm.

Orador B: E falaram que eu tava na pior, né?

Orador A: Sim.

Orador C: Sim.

Orador B: Ou eu faço isso zoando mesmo, mas eu acho é o cúmulo do brega. Então nesse sentido acho muito assertivo a abordagem do Oswald.

Orador C: Sim, e ele coloca nesse texto teatral alguns elementos que vão dando pra gente dicas do que que o Brecht coloca nas suas obras.

Orador B: Sim. Sim.

Orador C: Né? E que a gente não sabe se é de uma maneira proposital, seja uma maneira intuitiva, porque isso também foi identificando depois.

Orador B: Sim.

Orador C: Né, então você tem assim, o texto com um rompimento de uma ilusão teatral.

Orador B: Total.

Orador C: Sempre dando dicas nas rubricas sobre as marcações das cenas. É algumas mais ou menos assim, o personagem fala "Esta cena serve pra isso porque, dessa maneira, o público vai entender tal coisa. Essa outra cena serve pra aquilo." Esses pequenos indicativos...

Orador B: Tudo a ver.

Orador C: Fazem de "O Rei Da Vela" uma obra que é altamente justificada pelo próprio discurso literário.

Orador A: Perfeito.

Orador C: Então quando a gente fala de uma obra teatral, eu, Josuel, enquanto leitor, gosto muito de lê-la enquanto livro mesmo. Enquanto uma obra em formato de discurso, em formato de diálogo no livro. E agora, “O Rei Da Vela”, por mais que a gente tenha falado lá no começo que esse é um vendedor de velas, ele se justifica num trecho, e eu peço licença pra você ouvir para um momento de "abre aspas". "Abelardo I. Com muita honra, “O Rei Da Vela”, miserável dos agonizantes. O rei da vela de sebo e da vela feudal que nos faz adormecer em criança, pensando nas histórias das negras velhas, da vela pequeno burguesa dos oratórios e das escritas em casas. As empresas elétricas fecharam com a crise. Ninguém mais pode mais pagar o preço da luz. A vela voltou ao mercado pela minha mão previdente. Veja como eu produzo de todos os tamanhos e cores. Para o mês de Maria, para as cidades caipiras, para os armazéns do interior, onde se vende e se joga à noite, para a hora de estudo das crianças, para os contrabandistas no mar. Mas a grande vela, é a vela da agonia, aquela vela pequenina, velinha de sebo, que eu espalhei para o Brasil inteiro. Pois num país medieval como o nosso, quem se atreve a passar os umbrais da eternidade sem uma vela na mão? Quem? Herdo um tostão de cada morto nacional." “O Rei Da Vela”, Oswald de Andrade. É isso meu povo.

Orador B: Ah, que interessante, amigo. Que bom ouvir isso.

Orador C: É.

Orador A: Eu só fico pensando que até hoje ninguém quis fazer um, efetivamente, um escritório chamado Abelardo & Abelardo.

Orador B: Ah, não, não mesmo porque seria assumir tudo que tá por trás disso, né?

Orador A: Pois é, mas eu...

Orador B: Sabe que eu acho...

Orador A: Eu ia, eu ia gostar de ver um... Se eu tivesse que escolher...

Orador C: Uma referência cult.

Orador A: Não, se eu tivesse que escolher um advogado, ou sei lá, um corretor e o escritório dele se chamasse Abelardo & Abelardo, eu ia falar: "Esse cara tem muito colhão. Esse cara tem muita coragem."

Orador B: Ah, total. Tipo põe a rola na mesa, né? Sem medo nenhum.

Orador A: Eu vou confiar nele, cara. Eu ia confiar nele.

Orador C: É. Você sabe que lendo a obra, eu fico muito encantando com o modelo de escrita, mas entendo claramente a dificuldade de fazê-la num palco de verdade. Porque pela estrutura da peça, ela tem um quê de chanchada...

Orador B: Total.

Orador C: Num momento em que ela coloca a, a, o núcleo tupiniquim na Baía de Guanabara. E essa transição em teatro, mesmo que seja surrealista ou que seja dentro, dentro de uma estrutura moderna enquanto estrutura de palco mesmo...

Orador B: Hm.

Orador C: Eu não consigo imaginar na prática. Eu não consigo imaginar como um texto tão rico pode continuar rico em peça, né? A gente tem O, o arquivo do "Rei Da Vela" com Zé Celso, né?

Orador B: Sim, sim.

Orador C: Tem a peça de 82, tem as releituras que foram feitas.

Orador B: Isso.

Orador C: Mas eu confesso que, que pra não perder a graça daquilo que eu li, eu prefiro ficar no campo da literatura.

Orador B: É, aí é essa questão, né? Que a gente também já vem falando em outros programas que é a montagem e a leitura da obra, né?

Orador C: É.

Orador B: Enquanto literatura. E de fato é muito doido isso porque pode ser que elas tenham um alcance, porque ele faz vários momentos... Tem sim um distanciamento brechtiniano, que é muito legal você ter falado isso.

Orador C: É. É.

Orador B: Porque no final, quando a gente volta pro... Lá pra repartição, pro escritório do Abelardo & Abelardo, ah, é... No último ato, no terceiro ato, ele fala pro povo lindamente que a galera vai presenciar ali um ato digno de um fim, que seria o próprio suicídio. Só que ele muito covarde, não dá conta de fazer, ele pede ajuda pro ponto. E o ponto...

Orador C: Isso é maravilhoso.

Orador B: É muito legal isso, né? Que é um elemento que só a gente que faz teatro propriamente lido e conhece. Nem existe mais...

Orador C: E a Regina Duarte.

Orador B: E a Regina Duarte. Ah, é. Ah, gente, eu achei que ela ia passar batida, né?

Orador C: Não, não consegue.

Orador B: Até porque não dá, cara. Você vê a cara dela reagindo à fala do ponto, não dava, velho.

Orador C: Não.

Orador B: Aí. É, e o ponto se recusa, né?

Orador A: É. É.

Orador B: Porque ele já tá num lugar tão ingrato, tão indigno dentro da estrutura teatral, que falou "Ah, meu irmão", então... E aí a gente ouve o tiro e a gente não sabe de fato como foi é,

é, propriamente essa morte, mas a gente vê o Abelardo II trajado de ladrão.

Orador C: Sim.

Orador B: E se apropriando, é, dos negócios ilícitos, né? Então, é, eu também queria ver uma montagem assim. Eu... Teve uma que eu gostei muito. É, mas assim ficou muito localizada em Brasília mesmo porque era o resultado de uma disciplina na UnB, na Universidade de Brasília. Que eu acho muito engraçado isso, que antes quando a gente estudava lá e tal, é, às vezes a gente tava meio grilado, "Ah, que não sei o que lá". E uma vez ali, a Sykes falou, assim, pra minha grande mestra Simone Reis. Ela falou, a Simone: "Ah, mas esse movimento que cê colocou pra eu fazer e tal, minha aluna faz. Eles vão ver e vão achar que eu tô roubando deles". Tava toda preocupada com essa questão. E a Leo pegou e falou: "Tá, mas isso é aonde?" Ela: "Na UnB". "Ah, então ninguém viu, porra".

Orador C: É, porque é uma questão mais regionalista mesmo. Né? É. É.

Orador B: Exato. Então talvez eu tenha sido uma das poucas pessoas que viram essa montagem de um grande mestre uruguaio que tá radicado em Brasília há mais de 35 anos. Que é notório saber, ganhou o título pela universidade de Brasília, Hugo Rodas, que tinha uma visão muito interessante nesse exercício que ele fez com os alunos dele nessa disciplina lá. Mas como foi na Universidade de Brasília, ninguém viu.

Orador C: Eu gosto de algumas tiradas que o texto coloca. E eu fico pensando o que isso significava naquela década. Tem uma frase que eu gosto muito que me fez pensar muito no Brasil de hoje que é: "Qual é a sua cor política nesses agitados dias de debate social?" Ele coloca isso enquanto discurso de alguém que tá pedindo empréstimo, que vai questionar essa questão de um de um agiota corrupto, de um agiota incorreto, né?

Orador B: Só que ele tá desesperado e precisa desse merda.

Orador C: Exatamente porque só depois que o cara que tem o dinheiro que seria emprestado negado, é que esse cara vai, vai idolatrar a pessoa que vai lhe dar esse dinheiro, que a lógica e a máxima da agiotagem.

Orador B: Exato.

Orador C: Então esses discursos, eles são muito inteligentes. O que a gente falou agora há pouco da sucessão de Abelardos, tem um trecho que é "Somos uma bancada de Abelardos. Um cai e outro substitui", então a gente tá vendo uma obra negativista enquanto uma visão do país...

Orador B: Ahã, ahã, de que vai mudar, de que não vai, né?

Orador C: Exatamente. E que é comédia, né? É uma comédia escrachada mesmo. A gente até brincou na reunião de pauta que o texto ácido e as tiradas que o Oswald de Andrade tem me lembram muitos os textos de Carlos Lombardi, que é o novelista que fez essas obras das sete, essas novelas da sete. Muito rapidinhas, com texto...

Orador B: Começou ali, "Bebê a Bordo" já para mim.

Orador C: Isso.

Orador B: Eu me lembro que eu fiquei bem... Eu era novinho, mesmo. Acho que você já deve ter visto no Vale a Pena Ver de Novo, mas, assim, cara, era tão acelerado que ainda, eu não acompanhava.

Orador C: Capaz. Sim.

Orador B: Eu falava "Caraca, eu não tô entendendo nada", né? Mas de uma crítica ácida, rápida, tá no texto, tá na fala, tá no corte

Orador C: E é muito legal, né, Hugo?

Orador B: É muito legal

Orador C: Porque a gente que assistia esse tipo de obra não se dava conta de que o autor já era um autor adulto e que muito possivelmente leu Oswald de Andrade.

Orador B: Sim. Outras referências, né?

Orador C: Leu outros criadores textuais. Que serviram para essa dinâmica, né? Então nada é criado agora, tudo se bebeu na fonte de alguém. Isso é muito interessante.

Orador B: Exato, e aí a gente toma aquela questão lá do ufanismo, que é isso, gente, hoje em dia fazer alguma coisa nova é melhor ridículo você falar que é novo, que você inventou, assim. A ser a única possibilidade originalidade que a gente pode ter é a nossa maneira de expressar aquilo, como a gente organiza essa ideia. E aí, isso sim, é original é seu é próprio.

Orador C: É.

Orador B: Mas assim, dizer que você tá inventando alguma coisa em 2019, gente? Pelo amor.

Orador C: E essa peça lá nos idos dos anos 60, ela era tido como uma peça gratuita, é, pseudo-erótica.

Orador B: Sim.

Orador C: Por conta justamente desses diálogos rápidos, desse não aprofundamento no discurso que se que solta. É só um discurso que se solta cheio de verbetes e cheios de ironia, com alguma pincelada sexual, sim.

Orador B: Sim.

Orador C: Mas quando a gente lê hoje, essa questão sexual se passa mais como uma questão ultrapassada porque é uma peça muito antiga.

Orador B: Ahã.

Orador C: Mas que a gente tentando imaginar a cabeça de um público em 1960, devia ser sim algo como uma caixa de Pandora ser guardada. Sabe?

Orador B: Total. E a gente tá falando, né, da montagem que virou uma referência no Brasil, que foi a montagem do grupo Oficina, com Zé Celso e que tem uma pegada de picardia e de um apelo sexual, assim, é, sexual mesmo nas suas encenações. É, que muita gente rejeitou

mesmo a obra por conta dessa pegada.

Orador C: Tem. É.

Orador B: E então aí isso me gera aquela dúvida que a gente tava. Será que a gente conseguiu ter uma montagem à altura, uma encenação que desse conta de manter, né, em termos de genialidade ou de proposição legal, né?

Orador C: É.

Orador B: É, igual à da literatura dramática proposta pelo Oswald?

Orador C: Te confesso que quando eu leio a peça do livro, eu tenho a sensação de que ela ficaria um espetáculo muito grande na integra.

Orador B: Na int... É.

Orador C: E se fosse cortar algumas cenas, já não seria a peça original, seria uma adaptação em cima da, do “Rei Da Vela”.

Orador B: Uma livre adaptação

Orador C: Uma livre adaptação.

Orador B: Que é outro tema que gente ficou de discutir aqui

Orador C: Isso, isso, então eu fico pensando se, se ideologicamente isso seria interessante. Se os cortes seriam enquanto inclusão de um discurso que era ofensivo, como aquele que a gente falou dos desviados.

Orador B: Uhum.

Orador C: Ou se isso seria pra dar uma dinâmica, às vezes, até um pouco não-linear para que o povo de hoje aguentasse assistir uma peça de duas horas. Porque como o público também, uma coisa que eu fico muito ofendido é quando eu leio na, na, no panfleto que a peça tem 60 minutos e eu saio de lá só depois dos 140 que ela teve, na real. Então eu também fico pensando será que dá para fazer “O Rei Da Vela” na integra?

Orador B: Amigo, o povo mente assim, olha só. Tô chocado. Porque, primeiro... Não tô chocado mesmo. Porque eu acho que eu nunca fiz divulgação falando propriamente quanto tempo de duração nesse serviço, mas eu vou agora eu vou ficar bem atento, cara.

Orador C: Eu fico bem com raiva quando eu, diz que tem 55 e eu saio lá depois de uma hora e 20. Dá uma raiva no coração, veio. Enfim.

Orador B: É porque não tava mesmo preparado, né

Orador C: É, exatamente. Então eu fico pensando na questão de, do tamanho mesmo da peça.

Orador B: Então eu até já participei de uma montagem. E o texto foi na íntegra, e acho que tava em uma hora e meia, uma hora e 45. Era grande, peça grande e cansativo nesse sentido, sim. Eu acho que realmente uma livre adaptação ou uma inspiração da obra pra se tratar do

tema...

Orador C: É

Orador B: Né, é, pode ser que a gente consiga deixar ela mais ajustar, ainda mais a gente tá falando de uma sociedade que, por conta de tantas intermediações tecnológicas, é muito acelerada. É, que não quer se dispor a esse ato no tempo que o teatro propõe

Orador C: E que é um desafio porque a gente enquanto pessoa que faz teatro também não quer modificar tanto a obra por uma questão de dar a ela a sua excelência textual ou a sua excelência criativa.

Orador B: Sim.

Orador C: Vai chegar a um ponto, que eu não sei, se daqui a 20 anos a gente não tiver mais paciência de ver vídeos de 3 minutos no Youtube, as peças, elas durarão 10 minutos. Serão... Sabe?

Orador B: Uhum. Cara, que aí retoma sabe o quê? A vanguarda Futurista que era teatro de átimo.

Orador C: É. Olha aí.

Orador B: Muito curto, muito rápido, uma [inint] [00: 56: 54], pow.

Orador C: É.

Orador B: E aí depois, ele foi se tornando um teatro de variedades, agregando esses vários átimos, né? Curtinhos e numas encenações que não tão fazendo um discurso ou contando uma história.

Orador C: Sim.

Orador B: Então você pode chegar pra ver um determinado momento e ir embora na hora que também deu pra ti. Né?

Orador C: É, porque quando a novela adaptava as obras literárias, a telenovela adaptava as obras literárias e as dividia em cem capítulos, a gente entendia porque não tinha como pegar uma "Escrava Isaura" da vida, e você matar em uma hora, né?

Orador B: Sim.

Orador C: Por uma questão dos conflitos dramáticos e tudo mais. Mas hoje até isso a gente não tem mais paciência. Eu adoraria ver uns esquetes de 5 minutos, pra que acabasse em uma semana.

Orador B: Mas é tipo isso, Josuel, é por isso que os seriados tiraram, assim, o grande público da novela.

Orador C: É, é verdade.

Orador B: Porque realmente, cara. E, assim, ainda mais um melodrama. Se tratando de

novela. Não todas, né, normalmente aqui no Brasil, as que passam no horário das 7, 8 h já são histórias cômicas, mais leves, divertidas. Mas, no geral, você já vê uma semana e você sabe mais ou menos como vai acabar, então... O, tem que esperar ali 8 meses...

Orador C: É.

Orador B: Claro vão ter reviravoltas, faz parte do gênero. É uma obra aberta, se o público rejeita um público, o autor e o ator têm que dar uma rebohada pra tentar reconquistar. A gente tá falando de uma indústria e tal, baralalá, eu acho que o exercício é importante. Me chama Brasil. É... Aí.

Orador A: Agora vem cá. Pensando, pensando...

Orador B: Mas é isso.

Orador A: Pensando numa, na nossa, na nossa trilogia que a gente veio discutindo de lá pra cá, né, sobre esse lance da literatura teatral e a importância das pessoas lerem as peças de teatro pra poder entender ou pegar um pouco mais esses pormenores e sacar essas brincadeiras, que só lendo a obra você realmente consegue. E claramente também, enaltecer um pouco o produto do teatral por outra via e eventualmente formar melhor uma plateia, né? Porque é isso que, o objetivo desse podcast no final é: especializar o nosso ouvinte pra que ele assista mais teatro, mais filmes com um olhar um pouco mais carinhoso, digamos assim, no sentido de ficar buscando pequenas coisas e não só consumir. "Ah, beleza, entendi a história. Vou para casa, vou comer uma pizza e deus," Mas efetivam, consumir o produto artístico como o criador ou a criadora fazem, né? Porque a gente realmente senta e fica horas pensando na forma como mexe o gesto, como é que ele vai ajustar os óculos e a cor que tem no pedaço do figurino e por que que a maquiagem isso. Tipo, os atores, os artistas, os encenadores gastam dias, semanas, meses, às vezes, anos elaborando esse tipo de coisa.

Orador B: É.

Orador A: Então realmente, assim, é muito prazeroso quando você monta e apresenta espetáculo pra alguém que tá lá, assistindo o espetáculo tal qual você o criou.

Orador B: Pois é. Muito doido isso...

Orador A: É. E o intuito do teatro, o intuito do Trabalho de Mesa é esse, né?

Orador B: Sim.

Orador A: É a gente chegar nesse lugar de, de criar público, ajudar o nosso público a chegar nesse ponto. Aí eu pergunto aqui pra mesa do Trabalho de Mesa: por que será que a gente escolheu essas obras? O que o que que a gente poderia fazer de balanço em relação ao nosso, à nossa percepção atual do atual governo, o, o... Não o governo, governo Bolsonaro, digamos.

Orador B: Sim.

Orador A: Mas, tipo, o estado brasileiro em relação ao produto artístico, as nossas formações em relação ao produto artístico. E como que isso se dá em relação à escolha desses textos, né, assim, ou como que esses textos encaixaram na nossa, na nossa experiência. O que que a gente poderia falar pro público sobre isso.

Orador B: Ô, essa pergunta é bastante complexa porque você passou por muitos aspectos, mas eu também vou dizer que, assim, eu entendo que a gente tem todo esse envolvimento com a obra, quando se depara com ela e vai fazer uma montagem, criar nosso espetáculo. Então tô ainda falando da primeira coisa que você tinha falado antes da pergunta. Tá, migo?

Orador A: Hm, hm.

Orador B: É, mas o ser humano é muito doido, ele é uma caixinha de surpresa muito complexo. Me lembro que eu fui assistir isso, me... Essa tua narrativa levou pra uma parada que eu fiquei muito envergonhado uma vez.

Orador A: Hã?

Orador B: Porque eu fui assistir "Procurando Dory", ou seja, não tem tanto tempo.

Orador A: É o filme do desenho animado.

Orador B: Que é um desenho animado, é. Seria ser uma continuação do "Procurando. Nemo".

Orador A: Lembro, sim, sim.

Orador B: Que foi, gente, fiquei emocionado, com os peixinhos, chorei. Nossa, e ri muito, fiquei feliz, tal. Aí saí com a minha amiga, que tinha ido assistir. Fomos comer sushi, e eu só...

Orador A: Ai...

Orador B: Eu só dei me conta disso, é, já comendo.

Orador A: Caraca...

Orador B: Né? E eu falando: "Caraca, o ser humano é muito maluco, velho. Eu tô ali agorinha emocionadinho com os peixinhos, agora tô comendo os amigos da Dory tudo aqui, nessa merda". Então eu fiquei um pouco envergonhado com essa constatação, então. E nesse sentido, também eu acho que essas obras que a gente escolheu, ela tem um aspecto que tem cunho não estético propriamente brechtiniano, até, mas que eu percebo bem na característica desse texto.

Orador A: É, dos dois, né.

Orador B: E...

Orador A: Do Nelson, que Nelson às vezes fazia uma forçaõzinha de barra...

Orador B: É, o Nelson às vezes, é. Só que ele, ele faz como uma quebra... Pah.

Orador A: É...

Orador B: Que é até mais abrupta nesse sentido, que você não tava esperando.

Orador A: É...

Orador B: E aqui ele já coloca esses elementos de maneira "é assim mesmo, né?" E que

propõe esse distanciamento, que gera reflexão e, às vezes, né, que o objetivo dele com essa técnica do distanciamento é falar "Ok, não dobra a esquina e esquece do que você acabou de vivenciar e refletir", o teatro como um meio de transformação...

Orador A: Sim...

Orador B: Social mesmo, que era o que o Brecht acreditava. Porque ele diz que só a catarse em si, só essa emoção, essa comoção, essa expurgação, a limpeza dos sentimentos, quase uma epifania, ela, se não houver reflexão, a gente rapidamente se esquece desse momento.

Orador A: É, concordo.

Orador B: Então por isso que eu quis citar esse aspecto que rolou comigo, com "Procurando Dory". E essas peças em si, eu acho que ela propõe de fato uma reflexão, é, pro público e pros atores que estão fazendo, então, em vários sentidos, é, e estilos distintos de interpretação. Então são literaturas dramáticas que para mim são excelentes, muitas vezes até melhor do que propriamente na transposição pra cena. Mesmo sabendo que quando se cria uma literatura dramática, é, você vislumbra uma ação, a ação cênica no caso, mas são obras, é, incríveis mesmo e que eu acho faz muita diferença o leitor flui-la.

Orador C: É. É, quando o Gustavo fala da questão do governo Bolsonaro e a coincidência da gente ter a obra do Ibsen e agora a obra do Oswald de Andrade, uma coisa muito importante o ouvinte perceber. Quando a gente, artista, fala muito da questão de obras que tenham críticas políticas, não é propriamente em cima do governo vigente, mas ao próprio conceito de república e imperialismo...

Orador A: Perfeito...

Orador C: Que nunca deixou de existir.

Orador A: Ou seja...

Orador C: Esse embate entre o imperialismo e o modelo de república faz insatisfação na Argentina, no Congo, no Paraguai, em qualquer lugar do planeta. Obviamente, você nunca deixou de ver uma sátira política que não fosse ao governo vigente, seja esquerda, seja direita. A gente também fazia piada até com os governantes que nós apoiávamos. É.

Orador B: É, o governo nunca é o nosso amigo.

Orador C: Né, eu lembro muito daquela coisa: "Olha o Lula indo" - do avião - "Olha o Lula vindo". Então eu sinto que a graça é um achincalhe enquanto insatisfação social e, digo mais ainda, enquanto insatisfação do proletariado para com as classes dominantes. Vejo isso muito claramente no modelo de corrupção do "Inimigo do Povo" e vejo isso muito claramente no modelo de corrupção do que a gente tá falando agora, que é "O Rei Da Vela".

Orador A: Perfeito.

Orador C: No caso de Nelson Rodrigues, talvez seja um hiato no meio desses, desses, dessas duas ilhas. Porque o Nelson, ele tem uma querência e um impacto de interpretação e de genialidade escrita, que nos seduz enquanto objeto de fetiche para artista, porque é muito desafiador fazer Nelson Rodrigues.

Orador B: É.

Orador C: É muito desafiador falar do que a gente sente enquanto sensações pseudo-sexuais, sensações cognitivas, quebra de padrões de família com o Nelson Rodrigues.

Orador B: Perfeito. Os tabus... Né?

Orador C: Os tabus, então enquanto Nelson desvenda o que a gente não revela no nosso quarto...

Orador B: Ahã.

Orador C: Ibsem e Oswald de Andrade tão revelando o que tá fora da nossa casa.

Orador B: Perfeito.

Orador C: E isso é muito interessante.

Orador B: E a gente mostra grandiosidade de ambas as obras com, com...

Orador C: Sim.

Orador B: Né com esse recorte assim. E, poxa, eu fico, olha, eu tenho alguns alunos que têm escutado os programas e têm lido as obras, e isso me emociona.

Orador C: Que massa.

Orador B: Porque antes, quando eu também cheguei no colégio onde eu dou aula, eu tinha alunos que ainda não tinham ido ao teatro - na vida.

Orador C: Uhum.

Orador B: Não só alunos alguns colegas de trabalho também. Então poxa quando você consegue contagiar de alguma forma é aquilo que o Gus falou, né? Gustavo falou muito bem. Nosso objetivo, sim, é formação de plateia.

Orador C: É.

Orador B: óbvio, então toma galera.

Orador C: E é isso não é, por mais que a gente não goste, não é contra o Bolsonaro. É o fato só da gente estar sempre atento e forte.

Orador B: Uhum.

Orador C: Sempre. Sempre

Orador B: Isso e que... A gente nunca foi privilegiada por nenhum tipo de governo.

Orador C: É, exatamente. A gente não...

Orador A: É, até porque a gente teve um governo, governo do PT em Brasília com Agnulo e foi uma desgraça.

Orador C: Exatamente. Exatamente.

Orador B: Exato.

Orador A: Que foi uma desgraça.

Orador B: Que foi quem abriu a porte, inclusive, pra se apropriar, pela primeira vez, depois que tinha virado, fazia parte da lei orgânica, do Fundo de Apoio à Cultura, que era um dinheiro a priori, que não poderia ser destinado para outro fim, ele foi que abriu essa porta aqui, né.

Orador A: É. É. É só pra mostrar que não é, não é questão dos artistas, ah, serem esquerdistas e tal, não.

Orador B: Calma.

Orador A: Os artistas tão sempre nesse lugar de falar contra o governo. Porque o governo, quando pode enfiar a mão, é logo na arte que você corta.

Orador C: Isso.

Orador B: É, é. É.

Orador A: Agora eu queria chamar a atenção numa questão também interessante é que, se a gente tivesse escolhido, por exemplo, "A Megera Domada", talvez "A Megera Domada", não, mas "O Mercador de Veneza".

Orador B: Que é uma ótima obra.

Orador A: "Otelo", ou, de repete, "A Vida é Sonho" do Calderón de la Barca, a gente também poderia, efetivamente, talvez chegar nesses mesmos lugares. Talvez não tão psicologicamente, talvez, apenas com Calderón de la Barca, mas talvez não tão psicologicamente. Acho que esse é o grande lance, pelo menos pra mim, tentar morder as pessoas nesse lugar. Assim de, tipo, pega qualquer texto teatral e debruça-se sobre ele, lê os pequenos detalhes, como que o cara resolveu, como que a pessoa escreveu pra que o personagem falasse... Como a gente disse no programa passado ou no anterior, quando você lê uma peça de teatro, você entra num, numa esfera de ser aquele personagem. Você não está lendo de fora, você é aquela figura. Isso, faz com que você enxergue o período histórico de uma forma totalmente diferente. E se esse, se isso tá falando do seu do seu contexto, então, é uma, um mega, é um mega, é uma mega entrada em si mesmo, sabe? É uma super-religião, cara. Você realmente se conecta com a coisa. É incrível. Então a gente super recomenda.

Orador B: É, tá vendo amigo. Tá vendo, amigo, que não precisa acreditar em Deus. O teatro serve pra cada um, cara. É isso mesmo.

Orador A: Exato.

Orador C: Tem uma reflexão que faço e que, talvez eu ache que seja interessante para o ouvinte, é... Essa insatisfação de nós, artistas, ela é que nos move, é ela que nos faz ter projeto engenhosos. Então o podcast, esse formato podcast, ele existe no Brasil por diferentes grupos coletivos e nichos que fazem de maneira independente ou de maneira patrocinado os

seus programas de podcast. Mas falando agora do Trabalho de Mesa, que também começou como um trabalho, um programa, um programa independente, pra se discutir falar de teatro e arte. O podcast Trabalho de Mesa, neste formato que ele tem hoje, é um produto feito por artistas que inscreveram este produto dentro de uma lei de incentivo cultural. E o que o público tá ouvindo é fruto dessa inscrição, é fruto desse trabalho...

Orador B: Sim.

Orador C: E se a gente discute isso numa plataforma que nos sustenta... Vou mudar isso. Se a gente discute isso numa plataforma que nos abraça é porque é efetivo discutir a arte, sim. É efetivo discutir teatro, sim. E é muito bom também admitir que projetos com esses podem utilizar verbas públicas destinadas à cultura de maneira eficiente, de maneira crível e de maneira que possa render novos públicos, novas plateias.

Orador B: Com certeza.

Orador C: Porque, porque também a gente não teve a ideia... A gente, não vou nem botar essa, essa, esse peixe pro meu lado, não. Digo os meninos da produção do Trabalho de Mesa. Quando criaram e geraram este tipo de projeto, tem toda uma lei de incentivo que sustenta esse tipo de discussão. Então isso por si só justifica a vontade de se discutir três obras de três dramaturgos incríveis numa plataforma como podcast. Né? E.

Orador B: Ah, perfeito. Isso aí vai usar isso aí e vai colocar lá pro vídeo do FAQ.

Orador A: E até fazendo um disclaimer, e me perigando a incorrer uma quebra de contrato, a gente também foi... Ofereceram, né, um dos grandes podcasts desse Brasil ofereceu 3 milhões de reais pra comprar a gente, o portal Refil ofereceu 7 milhões pra nós comprar, mas o Dragões de Garagem ofereceu 12 milhões, então a gente se vendeu ao Dragões de Garagem, então a gente tem que agradecer que eles também nos aceitaram ficar nesse lugar aqui.

Orador B: Ah, gente. Obrigado.

Orador A: Com, com esse... Sob a asa dos dragão.

Orador B: Eu quero o meu milhão...

Orador C: Mas é isso, é isso mesmo. Até pra, pra mim era confuso, no começo, entender essa questão da hospedagem, tinha uns dra... Os Dragões de Garagem, mas você vai entendendo que é uma engrenagem que já se autos sustenta.

Orador B: É.

Orador C: Por saber que dentro do veículo tem que ter essas parcerias pra se manter de pé.

Orador B: Perfeito. Perfeito.

Orador C: Mesmo, né? Isso é muito legal o público saber também.

Orador A: Pedir pro ouvinte então, pega essa aula de História, que a gente praticamente deu pra vocês agora, ou, que, esse pouquinho que a gente conversou, bota isso na cabeça e vai ler o texto “O Rei Da Vela” com isso tudo na cabeça para você sacar essas nuances.

Orador B: Ah, as nuances.

Orador A: E por que que esse autor tá escrevendo desse jeito, e quem são esses personagens, por que Abelardo & Abelardo é o melhor nome para o seu escritório futuro de advocacia, que cê ainda vai criar. Ou. Ou...

Orador C: Mas sabe, gente, eu fico chocado porque se, na época de faculdade, eu tivesse um contato de um diálogo que nem esse que a gente tá tendo hoje sobre "O Rei Da Vela", eu teria entendido muito mais "O Rei Da Vela" enquanto estudante de Artes Cênicas. Sabia?

Orador B: Com certeza. É, tá vendo? Assim, gente não é a gente querendo aqui se autopromover, mas é porque, cara, é isso. As coisas, a gente só descobre às vezes a importância quando a gente se debruça sobre. E muitas vezes, o Gustavo já falou muito disso, na nossa área, é, essa carência de material, de produção de conhecimento se, você registrar essas coisas, a gente tá suprindo essa carência de uns tempos pra cá, então é um trabalho árduo que a gente tem aí pela frente

Orador C: É, alguns youtubers fazem muito bem esse trabalho na questão de aulas de Português, de Literatura.

Orador B: Exato.

Orador C: Eles conseguem pegar obras clássicas e trans... Colocarem pra linguagem na internet de uma maneira simplificada e interessante pro estudante, que é o que a gente fazia na nossa época indo na biblioteca pra ler os resumos das obras das grandes novelas ou das obras literárias que a gente tinha que ler. "O Noviço", "O Cortiço"...

Orador B: Ahãhã.

Orador C: Se não havia tempo pra ler, a gente recorria a livros que citavam eles como um resumo. E hoje os estudantes têm os youtubers que fazem esse trabalho também educacional, criativo na internet. Né?

Orador A: Por isso que você, ouvinte, tem que pegar esse programa e apresentar pra aquele seu amigo do teatro que não escuta podcast, ou se você escuta podcast e conhece alguém que não escuta podcast. Pega esse programa e fala: "Olha, aqui tem galera muito séria. Eles são divertidos é um pouco zoadado, mas vale a pena ouvir. Eles têm o áudio bonitinho, eles tão se dedicando". A gente tá aqui tentando, né? Que é algo que a gente pode fazer nessa vida é tentar. Tamos aqui tentando.

Orador B: É isso, né, gente. Exato. Morrer tentando.

Orador A: Morrer tentando. Então é isso, mas alguma coisa, gente, que vocês queriam colocar, dizer, pedir, reclamar, falar?

Orador B: Não, migo, acho que deu.

Orador C: É.

Orador B: Só mandar um beijo, um abraço. Galera, lembrar de me chamar pro cinema, pra tv, tô aqui.

Orador A: Ótimo. Então é isso, gurizada. Muito obrigado a todos que nos acompanharam até esse momento. Gostaríamos de pedir que você, por favor, não apenas entre em contato. Na verdade, eu queria que você entre em contato com a gente nas nossas redes sociais no Trabalho de Mesa no Instagram, Youtube, Facebook, ah, Twitter e tudo mais que a gente tiver por aí. Manda, manda, manda sua mensagem. Manda seu e-mail, por favor. É muito importante pra gente saber esse feedback também. Não fica só aí, ouvindo a gente e, ah, falando sozinho. Que eu sei como é que é porque eu também faço isso. Escuto podcast e fico falando sozinho: "Ah, cala boca que tu tá errado, isso não é assim não, não sei o quê". Não, senta a bunda na cadeia, abre o e-mail, manda o e-mail, manda uma mensagem, manda uma dm, sei lá, cita a gente. Divulga, ajuda a divulgar, a gente tá precisando aumentar a nossa quantidade de pessoas que nos escutam pra que tudo isso também possa continuar valendo a pena. Porque a direção já falou que se a coisa começar a degradingolar mais um pouco, a gente vai demitir todo mundo. Vai ficar só com o Josuel recitando poesia. É isso aí.

Orador B: É isso, até porque não tem que editar o Josuel. Eu já entendi tudo. Se você gosta dessa vaca louca que vos fala, galera, multiplica isso aí, poxa.

Orador C: É isso aí

Orador A: Então é isso, gurizada. Muito obrigado a todos que nos acompanharam até esse momento. Ficou gigante esse programa. A gente vai tentar editar o menos, porque a conversa ficou boa. Muito obrigado a todos. Um beijo. E até mais.

Orador D: O Trabalho de Mesa é uma criação da ETCA, Equipe Teatral Confins-Artísticos.

Orador E: Este projeto é realizado com recursos do Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal.