

Alex Beigui: Estamos aqui no Piollin onde provavelmente surgiu a adaptação do conto “Sarapalha” de Guimarães Rosa. E vamos conversar um pouco com Luiz Carlos Vasconcelos, o diretor do espetáculo, para entender melhor o processo de criação. Como surgiu a idéia de montar “Sarapalha” de Guimarães? E o que mais atraiu você no conto? O que proporcionou a você esta história mesmo?

Luiz Carlos: Conheci o conto estudando no curso de Letras da UFPb, pagando uma disciplina de Análise Literária, uma das atividades era trabalhar sobre o conto Sarapalha. Foi meu primeiro contato com Guimarães Rosa e marcou-me profundamente. A leitura do Sarapalha deixou-me assim num estado de comoção e desde então o conto passou a estar sempre ao meu lado. Durando daí até a encenação quatorze anos, passou a ser uma leitura de cabeceira, eu sempre voltava a ele e sempre me emocionava do mesmo jeito. É claro o aspecto humano, aquela revelação, achava fantástico, tudo isso era muito interessante. Mas eu não posso negar que aquele cachorro, as atitudes quase humanas e a compreensão que ele tinha da dor e da separação dos primos, sem saber mais quem era o seu dono, sem saber se ia com um ou com outro, ele comovia-me muito, muito, muito. Quer dizer, a própria beleza, toda a descrição, tudo, tudo, tudo me comovia muito. E pensei a montagem por muito tempo. A princípio pensava para cinema achava que aquele cachorro e tudo daria um curta. Um média-metragem, comecei a sonhar, queria mexer com aquela estória de qualquer maneira, contar a estória daquelas pessoas, daqueles personagens. E num certo momento visualizei que o cachorro poderia ser um ator. Então comecei a pensar numa nova forma: aquilo para o teatro, mas nunca parei para pensar na encenação, nunca. Antes do primeiro dia de trabalho com os atores, ocorreu-me nada, se ia ser assim ou assim formalmente nada, nada, nada. Era apenas uma estória e a vontade de contar aquela estória. E logicamente, o fato de lidar com a atmosfera poética e a própria Antropologia Teatral, as investigações anteriores em torno da cena levariam para aquilo, mas até o primeiro dia de trabalho com os atores, nunca parei para elaborar nada em torno da encenação.

A. B.: E a seleção dos atores? Eles tiveram uma participação ativa no processo, ou a idéia central estava basicamente em você? Como se deu esse processo de seleção dos atores?

L. C.: Quando eu estava fora, morando desde 1984 no Rio, o grupo havia desmembrado-se, continuava um outro núcleo aqui no Piollin trabalhando a parte

espetacular, cada um tinha tomado um rumo. Quando em 1992, venho de férias, e fico sabendo que esta construção aqui no fundo, este galpão estava sendo coberto, era o nosso teatro que tinha começado as obras em 1981, parou durante quatro meses ficando onze anos parada, e nesse verão ele tinha sido coberto, mesmo sem estar acabado, mas tinha aparecido um dinheiro e cobriu-se o teatro. Eu cheguei e estava sendo coberto, isso era muito forte pois era um projeto tão antigo e de cara veio-me a idéia de montar um espetáculo para inaugurar o teatro. Vamos produzir um trabalho e ao mesmo tempo induzir um encontro do grupo, então como eu estava com a idéia, talvez fosse o momento de pegar Sarapalha. Comecei a convidar os atores, os nossos atores, quer dizer alguns deles, porque era específico, então chamei Everaldo Pontes, pensando no Primo Ribeiro, Nanego de Lira no outro primo (Primo Argemiro), Soia Lira para a velha (Negra Ceição), Servílio Gomes para o cachorro e tínhamos o ângelo que acabou executando a luz. Ele também estava com possibilidade para atuar, convidamos um outro ator, o Maurício que não era do grupo mas tinha feito um trabalho com o pessoal, um possível primo também junto com os dois, ele poderia ser uma opção para primo, e quando começamos a treinar, a haver um treinamento, na primeira semana já estava claro quem era quem. Até que Ângelo saiu do treinamento e passou a assistir, e tínhamos mais duas crianças, alunos daqui, da escola Piollin. A princípio eu também pensava que poderia haver uma possibilidade de usar as crianças em algum flash-back, alguma coisa. Mas o conto impôs-se, e toda essa possibilidade... foi-se. Porque também tinha isto no princípio, Sarapalha era o catalisador, mas podia abrir-se para outros contos, apesar de que quando começamos vimos que Sarapalha já era muito, era um universo que para aprofundar já era suficiente. Aí dispensamos as crianças e os outros atores.

A. B.: Quanto ao trabalho de laboratório com os atores, esse trabalho foi específico ou foi sempre coletivo, sempre com o grupo?

L. C.: O que você chama de laboratório?

A. B.: A criação das personagens como, por exemplo, do cachorro, você trabalhou especificamente com Servílio Gomes?

L. C.: O grosso do trabalho era coletivo, trabalhávamos diariamente na sala com improvisos coletivos, a busca coletiva e individual, mas houve exercícios isolados. No caso de Servílio, nós fizemos algumas experimentações na rua. Era ele e eu, eu para

observar e garantir a integridade física dele. Esse trabalho deu-se na Lagoa (Parque Solon de Lucena), no centro da cidade, e no Mercado Central onde tem uma eterna feira, e lá haviam diversos bichos, procuramos lugares onde houvessem muitos cachorros de rua, onde ele ia agir como cachorro de quatro no chão, eu ficava por ali, caso alguma pessoa ou alguma coisa fizesse algum dano a ele. Nós começamos a observar o que resultava desta interação, desta relação dele com os cachorros e aprendemos muito, muito, muito. Teve o caso da cadela Susi do Mercado Central, que aceitou Servílio muito bem, e ficavam sentados costa a costa os dois, eu comprava biscoito e jogava para Susi que pegava, jogava para Servílio que não pegava, e nós começávamos a ver a dimensão da boca dela para dele, mas isso traria uma cena, a cena que Nanego de Lira (Primo Argemiro) joga um grãozinho para Servílio, veio dessa possibilidade dele abocanhar alguma coisa, que aprendemos com Susi. A coceira da pata de trás na orelha, Susi fazia, nós víamos que a pata dele não chegava, a pata dele! A perna direita dele, o pé não vinha na orelha, mas começamos a sugerir que ele fizesse com a mão direita, com a parte da frente e balançasse a perna de trás, então poderíamos remeter e quem visse nem notaria se era com que pata, porque se acreditava nisso. Todo esse aprendizado deu-se com essa vivência do Servílio com os cachorros de rua.

A. B.: O termo “vau” encontrasse no texto literário, no conto, ele foi empregado com o mesmo sentido que está no conto ou como aparece? Por que o conto é “Sarapalha” e o espetáculo é “Vau da Sarapalha”? Por que o “vau”?

L. C.: Nós tivemos um título provisório dado por Everaldo, chamado “Senhor da Terra”, e eu não gostei, achava que tinha de ter o nome Sarapalha do conto, e nos estudos em torno do conto tinha lá o termo “vau da Sarapalha”. Além do que significa vau em si: essa área rasa, travessia de um pequeno rio, onde andam cavalos e pessoas, andam pelo vau, substituindo uma estrada que não havia no Sertão. Claro que quando ele é pinçado para cá, traz outro sentido consigo, ele enfatiza um aspecto poético que eu gosto muito, e então eu propus o “vau” ao grupo e ele foi aceito de cara, mantendo-se.

A. B.: Quanto a fidelidade ao texto, em que medida você procurou ser fiel ao texto, ao conto, incluindo todo o aspecto formal? Houve uma mudança maior?

L. C.: Considero uma fidelidade absoluta, acho que somos cem por cento, porque é muito fácil de entender isso: uma paixão tão grande por uma fábula. A grande questão, que digo em alguns textos do próprio programa da peça, referindo-me a uma carta feita

para as filhas de Guimarães Rosa, que a dificuldade estaria exatamente em como fazer com que o espectador do teatro vivenciasse o que eu sentia lendo o conto. Esse para mim é o grande desafio, é justamente isso, como fazer alguém que visse esse trabalho montado e encenado, sentir aquilo que eu sentia lendo o conto. E era um desafio tremendo, eu dizia meu Deus, é uma experiência muito... porque na leitura, logicamente, eu coloco minhas imagens, eu visualizo o que esse texto sugere. A minha visão é só a minha de leitor, outra pessoa lendo o conto vai ter outras visões. Então, eu tinha que tentar fazer esse meu universo, minha infância, o fole de ferreiro que meu pai tinha na oficina por hobe em casa, tudo isso eu visualizava no interior daquela cozinha... aquela mulher (Negra Ceição), aqueles homens naquela gamela, que deixou de ser gamela para ser um tronco cortado. Esse era o desafio, o que faço é isso: eu amo tanto o conto, ele é obra tão perfeita que eu só o segui. Eu transcrevi para o discurso direto toda a fala que Guimarães dá no conto e mudamos algumas coisas que os atores sugeriram: “Ah! Eu prefiro dizer assim”; ou aquele final que mexemos, quando no final do conto, o que é dito, o que tá lá na adaptação difere um pouquinho na fala, quando ele diz: “Meu Deus um lugar tão bonito, um mato todo enfeitado, tremendo também com a sezão, ir para onde? Para frente é que se anda”. Pois é o “para frente é que se anda” que os atores abominavam dizer, diziam eles: “isso é óbvio, não preciso dizer”. Acho que é essa frase, faz muito tempo que eu não vejo o conto. Ou seja, pequenos ajustes, a mudança estava justo em frases poéticas do Guimarães descrevendo esse universo, comentando coisas, comentando essa estorinha que: lá há um cruzeiro que morreu alguém, então isto trago para a boca do Primo Argemiro na sétima cena, que é onde o Primo Argemiro pensa, enquanto primo ribeiro dorme, e ele tem o ataque da sezão, ele pensa e diz que não tem delírio para que o outro não descubra, ele não pode ter delírio em voz alta para o outro não descobrir. E as pessoas, aí é que está, enquanto espectadores tinham que sentir o que eu senti enquanto leitor, mas não estariam lendo. Todo aquele pensamento tinha que se transformar em fala, em discursos direto, a adaptação foi nesse sentido. Isso era meio óbvio hoje vendo, então eu tinha todo aquele pensamento de Primo Argemiro em uma fala, virando a cena sete que é quase um monólogo onde ele pensa, pensa, pensa, fala, fala, fala. E para essa fala dele nós adicionamos ainda algumas coisas bonitas que estavam lá no início do conto, colocamos tudo na boca dele. Como por exemplo, sobre a mulher, não sei bem que falas são essas se você for olhar o conto e ler a adaptação, você verá que há umas falas do escritor que foram reaproveitadas na boca de primo Argemiro. Então para falar na questão da adaptação e da fidelidade, tinham esses pontos

que eu queria dizer, e é onde está a grande... talvez eu tenha comentado isso com você em um outro momento, é onde está o trunfo da adaptação, além da obviedade de transformar em discurso direto esses pensamentos, fazer esse ajuste está em definir o cotidiano deles, repetitivo mesmo, todo dia, todo dia. O que é sugerido no conto, que sempre é assim, sempre é assim, o cachorro sempre balança a orelha para o Primo Ribeiro dizer: “vida melhor que a nossa”, e para Primo Argemiro enfatizar repetindo sempre: “é sim”. Então ter “todo dia”, precisava ter o cachorro balando ali todo dia e eles dizendo aquilo e surge a questão da repetição. Decidi por três vezes pela magia que tem o número e por ser surpotável. A questão do ritmo e a aceleração do tempo, conseguimos mexer neles com alguns componentes mais teatrais, para que houvesse a quebra, e fizemos isso com outro recurso, que não está no conto, que é a quebra da primeira panela, esse recurso teatral funciona muito no espetáculo. Para que houvesse o momento que, já que eles fazem do mesmo jeito, do mesmo jeito, mesmo jeito, Primo ribeiro sonha com Luísa e é o dia que vai detonar toda mudança, ele está diferente, estranho, o cachorro balança a orelha e ele não pergunta nada, está ali absorto desfiando a ponta do cobertor. Mas os aspectos da encenação continuam, Escurinho faz o mesmo som: “ tonronrom tonronrom”, e primo Argemiro de tanto balançar, a cabeça balança. Na nossa sequência cênica, todo dia a velha tange as galinhas, tange a galinha do pilão, tange a galinha da mesa, a galinha voa por cima dela e todos fazem som de galinhas, enquanto o sol cresce e amadurece, amadurece, cresce, como Guimarães diz lá no conto. Então, cenicamente, veio-me a idéia, as galinhas também, enquanto Primo Argemiro balança a cabeça, as galinhas voam sem nem esperar mais o tanger da Negra Ceição, quer dizer tudo, a vida quer continuar assim, quer dizer Primo Ribeiro estanca, mas toda a vida flui. Isso eu achava importantíssimo para as cenas, então fiz as galinhas que voam para mostrar o lado de magia dado por nós a velha. O que é um outro aspecto da adaptação, definir quem é essa velha, para onde ela foi, fazer o que. Nós mantivemos as galinhas voando e quebrando as panelas para haver um som que marca e ponteia as dez cenas sempre, o que chamo de “SM”, esses sons-marcas marcam a mudança de movimento como se houvesse um corte numa foto no filme. A imagem está aqui, mas de repente há uma aceleração como se pulasse uma foto, mantivemos essa formalidade com esses sons-marcas, com a quebra dessa panela. Estou entrando na encenação para explicar no roteiro essa repetição que é um artifício, mas está de alguma forma no conto. A encenação chega a esse resultado através da repetição de uma mesma cena três vezes com ritmos acelerados como forma de caracterizar essas vidas, isso é o que está

na adaptação. São mecanismos que a adaptação encontra para contar essa estória, tudo sendo fiel a essa estória do conto. Tudo vem para tentar mostrar o que Guimarães contou na sua estória. Outro aspecto da adaptação que talvez seja nossa contribuição, nossa mesmo, é definição de uma coisa que não está clara no conto: posso intuir que essa velha tem suas coisas, mas como é descrita a Negra Ceição, no conto Sarapalha, fala apenas na negra desde o tempo da traição e fuga da Luísa, quando a Negra Ceição veio contar, dar o recado da Luísa. Na nossa encenação, neste momento ela está acendendo as velas, pára e olha para o Primo Argemiro quando ele a menciona. Nossa opção foi definí-la como aquela mulher que domina os conhecimentos ancestrais, que lida com magia e por isso as quebras dos potes. Nessa cena ela vem cantando a musiquinha, um epílogo que vem antes do conto, uma cantiga que Guimarães apanhou do sertão de Minas: “Canta, canta, canarinho, ai, ai, ai.../ Não cantes fora de hora, ai, ai, ai.../ A barra do dia aí vem, aí, aí, aí.../ Coitado de quem namora!”, até esse estribilho, poemeto, começamos, eu junto com os atores, pormos música nele, brincando de um jeito que acabei definindo essa melodia e ensinando eles a cantar. Depois de algumas apresentações, os mineiros disseram que essa letra era cantada de outra forma, apresentaram-me a música original e achei horrível, não tinha haver, a minha tinha tudo haver com o que estávamos criando e na boca de Soia Lira passa a ser cantada só a melodia. Ela vem cantando para ler os cacos dos primeiros potes quebrados, e que na volta vem do lago trazendo água naquela trajetória, naquele roteiro muito particular, porque isso não está no conto, toda essa construção da Negra Ceição. No conto ela é mencionada duas vezes: uma vez “Negra Ceição me contou”; e a outra quando um Primo diz “pede a negra para me trazer água” e o outro responde “a negra não escuta, eu vou buscar”, então ele fala “talvez ela esteja lá na frente pilando a barrela, fazendo sabão”. Nossa opção foi, ao invés de botar a negra fazendo sabão, que ela tivesse depois da quebra do vaso a percepção da estranheza e o poder de fazer algum encantamento para impedir o que ela leu ali: morte, separação, dor. Essas são as contribuições mais efetivas da adaptação, principalmente a definição de quem era a Negra Ceição, para onde ela foi já que ela não está ali, e fazendo o que. Com respostas a essas perguntas e essas perguntas com respostas arbitrárias as do conto, mas propícias ao que estávamos construindo, definimos profundamente a Negra, a relação dela com os homens e com o seu cachorro. Instauramos o lado da magia que é tão próprio de Guimarães em outros contos. Depois continuei lendo Guimarães, e encontrei na estória de Miguilim, a negra velha do fundo da casa que levanta a saia para os meninos e que fala uma fala

incompreensível, bate tambor e toma cachaça, é a própria. Eu poderia dizer que peguei a negra lá do Miguilim e trouxe para cá, então construí a Negra Ceição e acho que estamos dentro do universo de Guimarães Rosa.

A. B.: Antes dessa leitura, que foi da adaptação, você conhecia a obra de Guimarães? Conhecia o que dele?

L. C.: Não, conheci Guimarães com Sarapalha e com Sarapalha nessa época eu vi Sagarana, e também vi o filme Duelo. Depois, sempre que caía alguma coisa na minha mão lia, mas nunca profundamente. Só vim ler Grande Sertão Veredas, quando Sarapalha já estava na estrada.

A. B.: O seu trabalho foi muito bem aceito pela crítica e pelo público, como você relaciona essa aceitação ao lado do Universalismo conquistado por “Vau da Sarapalha” na sua trajetória nacional e internacional? Isso tudo estaria relacionado com essa estética transcendental que você fala, com essa magia, sim porque além dos caracteres regionais parece-me que você centrou em algo singular mais universal. “Vau da Sarapalha” tem algo que conquista o público de forma geral, independentemente de classe ou lugar. Então, você acha que essa atmosfera transcendental e de magia que o espetáculo traz em si, que proporciona essa aceitação do público?

L. C.: Isso pode ser um componente atrativo, mas já se sabe que para você ser universal, para você atingir a universalidade de uma obra artística, ela precisa ser e falar de algo muito particular, muito privado. Não posso construir uma obra universal pensando em fazê-la universal. Apenas quando tento ser fiel aquela estorinha tão simples, que retrata essa gente tão simples... porque é assim: a velhinha rabugenta com seus encantamentos e conhecimentos ancestrais e a dor humana tão identificável, quase a beira do simplório, dor, ciúmes, separação, ódio. Na hora que tento construir isso a partir do meu universo, do fole de ferreiro do meu pai, das velhinhas que vi ao longo da vida, naquela região, por tentar contar a minha região, não o Sertão lá de Minas, mas o do meu Umbuzeiro, da minha pequena cidade da fronteira Paraíba/Pernambuco, em tentar trazer esses primos, esses dois homens ingravinhados, terrificados que comem terra e vomitam terra, um cachorro que defeca um borrão de terra, um cachorro que representa todos os cachorros de rua dessa terra. Ou seja, é absolutamente particular, singular. Na hora que eu conto isso, e conto isso com profundidade, com sinceridade, claro que poderia contar tudo isso sendo absolutamente regional, aquele regionalista que

cai nos chavões e nos estereótipos de uma linguagem regional, da fala, da cantoria, fica preso completamente ao tipo. Não, nós transcendemos isso, não apenas por uma questão propriamente estética, mas também pelo próprio trabalho de ator, na forma como trabalhamos o ator, a viceralidade desse ator. O comprometimento do corpo de todos aqueles atores com as suas personagens, uma poética de síntese voltando ao roteiro, onde tenho três repetições, uma vida que é assim sempre durante anos, a ponto do cachorro na hora que essa cédula, onde ele vê dois homens em um só, rompe-se em dois com a separação no final, esse cachorro não entende mais o que é isso, porque os seus donos eram dois. Não vou para o que seria uma peça naturalista, se assim fosse construiria a cena no interior, na cama do velho Ribeiro deitado, ou materializaria o sonho de Primo Argemiro, o sonho de ver Luísa bela casando. O que é que eu faço? Nada, represento simbolicamente o pesadelo, então tenho a repetição 01 (falada lentamente); tenho a repetição 02 (onde o falar é normal, o caminhar, o falar, tudo numa velocidade normal); e da segunda para a terceira há um elemento novo aí que eu chamo de “pesadelo” (quando entra o apoio que escurinho canta no fundo, onde há luz, marcas de sombras, o cruzamento de luzes no chão) e onde os dois primos estão subindo para novamente repetir a terceira cena, mas não acontece. Na subida quando eles vão com um pano, eles soltam o pano juntos e precisos no cantar do galo que acaba com o “cócócócócó”, tudo e cada gesto é repetido. Antes que eles soltem o pano para repetir a terceira cena, entra aquele apoio, a velha está no fole, tem uma caldeira do inferno sendo fagulhada e esse homem solta sozinho o pano. Tenho duas matrizes: Primo Argemiro continua com o seu pano na sua cama; ao contrário, os dois estão sobre o tronco, ou seja, esta linguagem que me faz... sei que os espectadores não vão ter uma leitura clara disto: ele está dormindo e vai ter o pesadelo. Não me preocupa se os espectadores vão ter essa leitura clara e racional do que está se passando, porque acredito profundamente numa leitura subliminar, acredito profundamente que venho de uma matriz que se repete a primeira vez, se repete uma segunda e antes que se repita a terceira vez formando uma terceira matriz, age esse homem que solta o pano, vai ao céu vibrando, vibrando, até o tocar do som-marca. Para mim no meu roteiro secreto, particular, ele teve um pesadelo, é nessa hora que primo Argemiro solta o pano e os dois descem juntos novamente ao tronco, ou seja, essa estética da cena não flui apenas pelo racional, o espectador não necessita acompanhar tudo. É essa síntese, essa coisa poética que posso fazer com uma canção e com uma partitura de movimentos vinda de um simples bastão, onde o ator faz uma sequência de sons com o bastão e eu pego esse

fragmento do pescoço e digo: esse é o seu pesadelo e o ator evolui com isso, com a sua emoção. É essa construção, essa edição de materiais do ator que sem dúvidas torna essa estória tão singela e simplória, tão particular dessas regiões do interior do Brasil que fazem com que o público aplauda cinco minutos e que a crítica diga: “fazia-se tempo que não víamos coisa tão especial na cena”. Imagina! Uma peça produzida aqui em João Pessoa, na Paraíba, e esse crítica ocorreu em Hamburgo no festival onde o mundo todo estava com o teatro mais atual da vanguarda e contemporâneo. Como é que essa cena de um autor mineiro e de um diretor umbuzeirence e com atores de sotaques fortíssimos marcou... esse universo regional-particular recebe, acredito, a grande tônica universal dessa encenação, dessa maneira de contar uma estória, não mais apenas linear, racional, onde acompanho a minha lógica, minha compreensão, mas não entra pela emoção, pelo arrepio, pelo... quando o Primo sai dali começa a correr “tátátátátá”, e junta-se isso com a quebra do pote “páá”, então essa construção, esse ritmo, essa melodia que entra, está contando muito mais dessas personagens do que aquilo tudo que estava lá, ajudando-nos a entender um pouco mais do porquê dessa universalidade que essa obra, que esse espetáculo alcança e que não tenho a menor dúvida que alcança.

A. B.: Tenho observado algumas críticas que li sobre o espetáculo, tanto nacionais quanto internacionais, como a crítica de Bette Rabette e Bárbara Heliodora no Brasil, que elas acentuam o valor poético presente na adaptação, e outras críticas associam o espetáculo aos quatro elementos: a terra, o ar, o fogo e a água, sendo que, na minha leitura, identifico “Vau” intimamente relacionado ao elemento fogo, até pela própria construção cênica. Como foi trabalhado esse fogo em “Vau”? Esse fogo tem uma relação não só com a febre, com a coisa do humano, ou seja, com a interiorização, a paixão de primo Argemiro por Luísa, essa paixão platônica, e o fogo físico que é como você falou o material que a Negra Ceição brinca o tempo todo, o fogo que ela alimenta inclusive o demônio, o anjo mau (personagem interpretado por Escurinho)? Gostaria que você falasse dessa relação e presença do fogo, que contrasta com a luz sombria de “Vau”, uma espécie de “spleen” mais fechado, como você vê essa atmosfera poética do fogo, teve uma preparação para isso, foi proposital, ou ele foi surgindo a partir do processo?

L. C.: Na verdade as coisas vão acontecendo. Existia uma proposta muito anterior nossa a respeito da iluminação do espetáculo, onde procurávamos buscar uma simplicidade, eu imaginava esse espetáculo iluminado por uma lamparina, uma luz que os próprios

atores acendessem, isto é, um padrão mais simples sem tanto efeito dos mil refletores. Vau da Sarapalha tem essas características, esse universo propício, ora se tenho um fole de fogo que abre a cena, não preciso colocar refletor, tenho a escuridão e o fogo que atravessa a cena, isso do início até o final onde derrama-se o tacho de fogo, tiramos toda a iluminação junto com o som-marca temos a iluminação do próprio fogo onde o barco atravessa... ou seja, tenta-se complementar o que o fogo por si só pode fazer. A velha no oratório cheio de velas, aquela luz das velas é o suficiente para iluminar o rosto dela. Isso era uma proposta que permeava toda a encenação e continua hoje cada vez mais forte, já estamos no sétimo ano depois da estréia de Sarapalha, quer dizer começamos o sétimo ano, agora em março fez seis anos, junto com o nosso trabalho, e as oficinas que tenho dado pelo Brasil, tenho trabalhado sobre esse elemento com uma convicção muito grande: a importância do acaso, o conderar a incerteza como elemento propulsor da criação. Então, com o trabalho e, no caso das oficinas, onde você produz o material com os atores, e onde no final criasse uma cena com esse material, e claro, você que a melhor cena, a mais poética, e para isso sou uma pessoa absolutamente tranquila, porque sei que ali vai estar o material, você só precisa ter olhos para ver: uma canção que aquele (aluno) trouxe, aquele textinho lá do outro, que trouxe não sei de onde, totalmente não pensados ou combinados, mas se você permitir-se, você vai ter o que “ler” ali. Por que digo isso? Porque na hora que começo o espetáculo, deixo ele ir, só tenho que o perseguir, que vê-lo e sigo o fluxo. Vau da Sarapalha foi uma demonstração exata disso. Quando numa estréia, aberta ao público num balcão aqui atrás do teatro da Escola Piollin, encenamos para 10, 8, 7, 5 pessoas que vinham a cada sexta, sábado e domingo assistir. Um amigo trouxe uma bruxa, uma mulher que lida com encantamentos para ver o espetáculo, quando ela viu, isso eu não soube dela porque não falei com ela, esse amigo é que conversou e trouxe-me a opinião dela, mas esse detalhe que ela comenta me é muito caro, quando ela diz, falando do fogo: “a cor lilás que é a cor do fogo que resulta da cachaça, o álcool, a cana de açúcar queimada, enfim da cachaça, é a cor da purgação”, quando ela viu aquele fogo no final queimando e que ela disse: “é a purgação da dor daqueles homens”, logicamente que quando propus o derramar da cachaça em fogo no final, não sabia disso, nem do lilás e nem da purgação. Mas é natural que fosse, tudo, todos os detalhes da criação desde a vertical que vem da casa, da cozinha, do tronco, da porteira, o que é essa direção nesse sentido na magia? Hoje sei, porque comecei a ler e descobrir coisas, mas já estava assim antes que eu soubesse. O fogo do fole, o que é isso? Como chegou até nós? Procurando o fole que eu conhecia,

aquele que eu já falei, aquele que meu pai tinha numa oficina atrás das casa onde ele construía meus brinquedos, meu carro de mão, minhas coisas. E quando eu pensava no fole, pensava na sonoridade do fole, queria um som de respiração profunda e o fole não tem isso, pensei na minha imagem da infância que tinha isso, o fole era muito mais o som do ferro batendo do que a obstrução do som no ar. Quando fui procurar esse fole no Sertão de Cajazeiras, terra dos atores Nanego de lira e Soia Lira, fui numa vila de ferreiros, e conhecemos um ferreiro nos levou para dentro da oficina dele, e lá estava a brasa ligada e apreciei tudo, enquanto lel mostrava-me; como ele tinha construído o forno feito no chão de alvenaria de tijolo, de areia, e vi cada peça, cada parafuso em cada canto, ele tinha fole e queria vender-me. Num quatinho bem apertado, ele pega o fole e começa a fazer o fogo onde sobem as faíscas desse fogo que batem no telhado da casa dele e voltam, era o efeito que eu queria: a cachoeira de faíscas vindo do teto, e as faíscas caíam do teto em cima dele e não queimavam, isso era um outro presente, que posso explicar, aquilo era o pó do carvão, o pó do carvão com fagulhas que se encandecem, e quando sobem inflamadas, voltam brancas, cinzas, não tem poder de queima. Então pensei, posso encher o meu teatro de faíscas, as pessoas vão entrar em pânico mas nada vai queimar, nem a atriz. Ou seja, era uma trajetória que eu não sabia que ia acontecer assim, as coisas foram revelando-se, e eu conclui: se isso não levaria ao aspecto sonoro, levaria a um aspecto visual, luminoso, daquela bruxa pelo mato e o seu carro a produzir faíscas. Era uma questão apenas de administrar o processo da construção, o processo criativo das coisas reveladas, então as velas no oratório, a cachaça acesa, ora se essa velha traz a cachaça para os homens quero o ritual de fogo dela, ela vai acender essa cachaça. Antes eu já sabia disso, eu conhecia o processo da cachaça acendendo-se e com a cachaça acesa você pode trazer o fogo aceso na mão e chupar, e se essa cachaça tiver um pouco de açúcar, as crianças podem brincar de tomar sopa de fogo. Eu já tinha utilizado esse recurso com o espetáculo Intrépida Trupe entre 1986 e 1987, porém em Vau isso aparece em um tacho maior e num ritual de fogo. Se a Negra ceição vai dar de beber esse fogo aos homens por que não criar esse fogo tão necessário para mim na cena, que tudo seja necessário! Ela enche a cumbuca que mais tarde vai levar e dar para os homens beberem, que ela mesma bebe e não gosta, sopra fora e vai benzer os pejis e mais, vai encontrar um demônio ali (Escurinho), esse demônio vai espantar todo mundo e todos os cachorros vão começar a latir. Quer dizer tem uma estorinha minha, muito secreta, que eu não sei se o público irá captá-la nos mínimos detalhes, mas o encenador precisa ter a sua estorinha, cada passo que estou

dando precisa ter a minha lógica, apoiada numa lógica quase cartesiana. Dessa maneira é que o fogo assim como os outros elementos, a água, a terra que é pilada (quando ela põe no pilão para pilar dois sacos de terra, terra branca, terra preta, cores de terra) são utilizados. Vemos a água que está no lago, o ar que está no fole e no sopro do vento no final quando Negra Ceição volta do lago, todos esses elementos estão sendo representados, sem que eu corresse atrás deles, como acontece em algumas encenações, e isso me dá um mal-estar, quando vejo um forçar a barra para a presentificação dos elementos na cena. Eles podem, naturalmente, estar em cena sem que eu precise correr atrás deles, o fogo tem esse peso porque sua presença abre e fecha o espetáculo de forma gritante: o carro de fogo, no começo, e esse fogo derramado no chão da cena com o barco passando nele, são imagens suficientes para abrir com impacto e fechar, e sempre soube que a última imagem é a que fica, então que ela seja de arrebear logo, que eu tenha uma mar de fogo e que seja esse mar de fogo a mata toda em febre com a sezão como no texto original. O que mais interessa dizer nessa questão é que: estamos trabalhando com magia e se a velha tem esse roteiro mágico é ótimo que eu possa ter esses elementos como suporte, encruzilhados dentro da estrutura dramática e, principalmente, trabalhar e ter olhos e sentidos atentos para ver, utilizando esses materiais da melhor forma possível. Acreditar nesse acaso, na incerteza mesmo.

A. B: Você falou de uma lógica quase cartesiana, durante seu trabalho, você conheceu Eugênio Barba, leu sobre Pina Bausch, Bartiniéff? Autores que lidam mais com a questão do corpo em cena, enfim conheceu essas teorias? Utilizando-se de algum método e/ou alguma estética específica como as de Stanislavski ou Grotowski? Dentro de seu repertório de leituras, você privilegiou alguma linha estética que o norteou em algum momento ou o tempo todo?

L. C.: Há um elemento anterior sobre o qual costumo dizer que serei aprendiz sempre, o teatro que sonho e idealizo é um teatro do ator, sempre acreditei que era o ator, tinha que ser o ator, já que quem torna viva a experiência e materializa é o ator, esse ator é o corpo, a verdade. Acontece que eu morava no Rio de Janeiro desde 1984, e em 1987 quando Eugênio Barba veio pela primeira vez no Brasil, fiz uma oficina com pessoas do grupo dele, mas não foi tanto a oficina e sim a fala dele, uma palestra no Instituto Italiano de Cultura, eu só soube no dia e disse para mim mesmo: “tenho que escutar mais esse homem”, porque não só ele dava respostas, mas ele tocava nas questões da minha pesquisa sonora, da música para a cena, tudo que eu já vinha fazendo há dez

anos. Ele tocava em questões que eu dizia: “olhe só! O que eu busco o cara tá fazendo há 20 anos na Dinamarca”. Começou o movimento de tentar ouvi-lo, mas não conseguir fazer a oficina dele, só diretores ilustres do Rio e de outros estados puderam fazer. Então consegui no ano seguinte ir a Dinamarca fazer um treinamento de ator com Barba e foi importantíssimo para mim, conhecer esses procedimentos técnicos em torno do corpo e da voz, voltei em 1989 para o Brasil. Nesse treinamento eram 30 atores do mundo todo, só havia eu de brasileiro, e durou apenas dois meses, no final de 1989 voltei para a Dinamarca para uma nova oficina que durou quatro meses e contou com apenas seis atores. Sem dúvida toda essa interferência do Barba, seus procedimentos em torno do corpo e do treinamento físico e vocal norteou muito o trabalho desenvolvido na minha volta ao Brasil. Em 1990, dei uma oficina aqui em João Pessoa e em 1992 surgiu a montagem desenvolvida a partir do treinamento com os atores que vivificaram todos esses procedimentos. Em termos estéticos o que tem que ficar é o seguinte: em Eugênio Barba, depois é claro que comecei a ler e estudar, descobri um viés da pesquisa de Grotowski e que essa pesquisa, de Grotowski e Barba que vem de alguma forma rompida e separada, bebia prioritariamente lá em Stanislavski, da parte que nós aqui não conhecíamos, é que até hoje, infelizmente só se estuda a obra inicial de Stanislavski, de A minha vida na arte à Construção da Personagem, passando pela Preparação do Ator e o que veio da parte que nós não conhecíamos, é onde primeiramente Grotowski e depois Barba irão beber profundamente; que é a questão das ações físicas. Vem Meyerhold que começa a puxar e Stanislavski já inserido na briga da questão da revolução seríssima com Lenin tra o Meyerhold para o teatro como ensaiador e sem dúvida é uma troca fundamental, é quando já no leito de sua morte Stanislavski retoma o seu livro Ética e Disciplina, anotações de 30, 20 anos atrás, onde a propedêutica para as ações físicas é desenvolvida. Ou seja, via Barba e Grotowski vou tomar conhecimento desse lado de Stanislavski que não conhecia através das minhas leituras cegas de autodidata. Ninguém nos cursos e nas escolas havia mencionado-me esse aspecto de Stanislavski. A antropologia Teatral de Eugênio Barba vai defender alguns princípios que estão lá em Stanislavski, e é preciso frisar isso muito bem, princípios que vão estar em todos os grandes mestres do século XX. Barba sabe fazer isso muito bem enquanto investigador, ele pinça de Artaud, do que Artaud viu do teatro oriental lá em trinta e pouco na França com o Teatro de Bali, inclusive aquele texto maravilhoso dele, O teatro e seu duplo, todos que bebem no oriente vão servir a Artaud. Em suma, esse fluxo do século XX está na minha veia, passando por Eugênio Barba, mas que é a síntese do século XX. Todas

as investigações de Pina Bausch, da dança-teatro, de toda vanguarda européia, caracterizam-se por uma investigação corporal, pois o que é a dança-teatro senão a busca de uma ação e não apenas do movimento. Tudo o que eu investigava, embora minha geração ativesse-se mais a questão da voz, para mim a questão corporal vem junto, via esse treinamento feito na Dinamarca e com as respostas ao que eu acreditava. Não quero caracterizar apenas o traslado de uma técnica, o que eu quero que fique bem claro: havia uma investigação desde 1987 quando eu desenvolvi uma oficina aqui na Paraíba e que o contato com essa vertente é apenas um instrumento para que eu pudesse ir a fundo na minha pesquisa. Quando decidi montar Vau da Sarapalha, antes de começar a ensaiar, começamos a desenvolver um treinamento com os atores, e nesse treinamento começaram a surgir formas de andar que eu já via no Primo Ribeiro indo para sua casinha, estava ali antes do primeiro dia de ensaio, antes mesmo de nós lermos o texto. Logicamente isso aconteceu em 1992, quer dizer a partir de 90 quando voltei e comecei a dar algumas oficinas nessa linha, e comecei também, a descobrir meu próprio caminho. O contato com atores, aqui na Paraíba, em Campina Grande, no Rio de Janeiro, em todos os cantos que eu estava com as oficinas, fui descobrindo meu próprio caminho. E hoje, por exemplo, o que desenvolvo nessa mesma área, a partir dos mesmos princípios, faria com que Eugênio Barba caísse para trás com alguns aspectos do meu trabalho, porque alguns caminhos tomados em torno de levar o ator a produzir uma energia propícia ao ato criativo é muito particular. No próprio artifício de produzir um material físico, temos achado caminhos muito pessoais, embora estejam assentados nos mesmos princípios que norteiam a Antropologia Teatral e que seguindo esses princípios, Barba faz o seu teatro, e ele acreditando nesses princípios que já acreditava antes, consegue ter a ciência profunda do século XX. Claro que tem aspectos do trabalho dele de que hoje discordo e até espero num futuro próximo encontrá-lo para discutir alguns pontos. Acho que o nó, a base está em qualquer pessoa que creia no ator como centro da cena, de forma integral, em sua alma, em seu corpo, onde todo o seu corpo está comprometido com aquilo que ele esteja fazendo.

A. B.: Você falou de uma repetição no processo formal das cenas, existindo assim uma estética da repetição na marcação das cenas, até para marcar o cotidiano, as imagens. Quanto ao movimento, observo uma circularidade e queria que você falasse sobre o tempo no espetáculo em relação com essa repetição e circularidade, pois existe um tempo onírico em “Vau da Sarapalha”, ou seja, por mais realista que os objetos

pareçam, e por mais que o cotidiano esteja presente, o espetáculo se passa como uma espécie de visão e/ou estado onírico que identifico ligados relacionados com a imagem. Você centrou mais na questão da imagem do que propriamente nos diálogos? A força do diálogo é menor que a das imagens? Como você vê essa busca pela imagem que se sobrepõe aos diálogos? Pois, quando você passou-me o texto dramático, fiquei surpreendido com a quantidade de texto, porque ao assistir o espetáculo você não percebe ou eu não percebi a quantidade de diálogos, “Vau” tem muito texto. Talvez as cenas e as imagens sobreponham-se ao aspecto da oralidade, é como se as marcas das didascálias e as suas anotações dessem uma atmosfera imagética de sonho. Gostaria que você falasse um pouco sobre isso.

L. C.: Existem três aspectos sobre isso. Um dos aspectos é que, por exemplo, quando eu montei Sarapalha eu não conhecia o uso das repetições que Pina Bausch fazia, o uso dos mesmos gestos sempre, e hoje a leitura que tenho é muito engraçada, já falei um pouco da “necessidade” das coisas só estarem em cena se foram justificadas por alguma lógica nem que seja só minha: da água que é levada, do que for... a repetição para mim era a necessidade de contar essa história, eu só podia contar que as vidas daquelas personagens eram assim e que um dia com um pesadelo tudo mudou dessa forma, então para mim era uma necessidade, estava além de questões estéticas pura e simplesmente. Primeiro que eu não faria nunca, sou da linha que se já foi feito ali eu não vou fazer mais, não me interessa, interessa-me fazer o teatro porque é uma atitude criativa e se é criativa, é porque não existiu antes, isso é pressuposto do meu fazer, isso está na base. Claro que você vai ver outro espetáculo meu, e os próprios exercícios de final de oficina, e dirá “eu consigo ver que está aí a mão de quem fez Vau da Sarapalha” e isso até me alegra porque sei que é a mesma pessoa, mas usar o recurso, a repetição do recurso mata-me. Abomino quando vejo a facilidade com que as pessoas repetem o recurso já utilizado, e usar o recurso de outro tenho verdadeiro pudor, não conseguiria. Talvez seja por prepotência demais, um perfeccionismo demais. Quando usei esses recursos, não os conhecia, hoje quando vejo os vídeos de muitas encenações, é que os identifico e os acho até frágeis porque eles não estão bem apoiados como estão aqui em Vau. não tenho pretensão em estar dizendo isso, apenas estou analisando friamente; uma coisa é usar a repetição como recurso estilístico, e é lindo, por exemplo, quando em Pina Bausch uma menina vem pelos braços e repentinamente cai estafantemente quase matando-se, é muito lindo, é muito bom assistir. Esse é um aspecto. O outro é a coragem de encarar o

silêncio. Acho que ajuda a responder essa questão que você chama de onírica, eu gozo quando, depois dessas repetições da primeira cena de Vau, acelera, acelera e a panela quebra “páá”, vem depois o silêncio, um silêncio assumido, um silêncio constrangedor que possa percorrer a cabeça de um espectador e fazê-lo pensar: “eita! Eles esqueceram o texto”, “faltou algum sinal ou algo no final”. Há aquele espectador que não passou a idéia de um problema que justificasse o silêncio e que pode viver o silêncio, onde o primo Argemiro busca o que dizer ao outro e vivencia, também, esse momento de silêncio. Vau da Sarapalha assume de alguma forma esse aspecto do silêncio vivenciado. E a terceira coisa que você menciona, a questão circular, depois da questão do “circular” em Vau da Sarapalha, voltei e tentei ver todas as minhas encenações, e o círculo estava em todas elas, e sei que vai estar sempre, e sei que estou sendo contraditório porque estou falando de reutilização de recursos quando acabei de negar a utilização do recurso.

A. B.: É mas aí seria mais uma idéia abstrata do que propriamente um recurso enquanto objeto. Seria uma linha, um segmento, mas não a utilização de um objeto, de um meio.

L. C.: Exatamente, a defesa seria essa, até porque eu não tinha a consciência disso. Quando montei, por exemplo, a peça Aborto, minha primeira direção, assinada e levada para Salvador no Vila Velha em dezembro de 1976, ganhando o festival de lá, está lá o círculo. Havia um momento na evolução da cena que através de um cabo falso circulando no centro da cena, caíam correntes e as duas personagens estão acorrentadas e começam a correr presas pela corrente e essa corrida acelera-se, acelerava-se até que os pés delas voam pela platéia, havia também o círculo da mesa, ou seja, esse círculo já estava lá, depois noutra cena havia as crianças... bom, não adianta falar de obras que você não viu, apenas isso: há uma recorrência do círculo, enquanto uma quebra da retangularidade, do quadrado do espaço do palco italiano, onde insiro o círculo com sua potencialidade máxima. Depois de Vau da Sarapalha, principalmente, pois a presença do círculo é muito grande pelo movimento contínuo da velha Ceição no mesmo sentido, é que fui buscar mais apoio de leituras em torno disso, e hoje tenho uma familiaridade maior com o círculo e as direções do círculo, o que é mágico, o que é circular no sentido anti-horário, o que é girar no sentido horário, o que é abrir e fechar o círculo e há aspectos curiosos também não pinçados, não previamente articulados, porque o fato de ter a negra ceição circulando no sentido anti-horário sempre junto com o outro único movimento circular que há dos dois primos, quando dão um passeio em volta do tronco,

um auxiliando o outro no sentido horário. Depois consultando manuais de magia e de encantamentos isso estava explicado e eu não tinha consciência; do que é girar no sentido horário, onde todos os rituais primitivos, a própria Umbanda, gira no sentido anti-horário que permite a comunicação vertical-ascendente; enquanto o giro em sentido horário veio da dor, que os dois homens fazem justamente por estarem na questão da purgação, do fogo, do final, da dor. Esse acaso dá-se aí, e em alguns exercícios depois em finais de oficina onde o círculo mais uma vez volta a constituir-se, ele vai além de um recurso repetitivo, mas entra como instauração de uma cena, não tenho meita clareza ainda desse meio, mas ele tem a ver diretamente com a relação tempo e espaço; talvez na base como elemento constitutivo da própria existência (tempo/espaço). A recorrência do círculo, da coisa cosmogônica de uma inferência muito mais primitiva e primeira do que uma mera reutilização estilística. E sem dúvida desse elemento: repetição apoiada nessa necessidade.

A. B.: Essa valoração cosmogônica tem a ver com a circularidade da própria existência, com o círculo da própria existência: o nascer, o viver e o morrer e sobretudo uma determinação tácita da morte. A morte e a doença que estruturam o enredo de “Vau da Sarapalha”, a agonia daqueles seres que esperam a morte, gerando uma espécie de passividade na ação embora isso não influencie ou ofusque o movimento das ações, isto é, as ações não deixam de acontecer por causa disso. Falo de um movimento mais interno, as ações que estruturam as cenas de “Vau”, não são ações voltadas diretamente para o dia-a-dia, embora você tenha falado da utilização do cotidiano, é uma ação que coagem com o interior das personagens, Argemiro fala de uma dor que o acompanha, eu vejo uma relação muito mais existencial. Nesse contexto, você vê isso ligado ao cosmos, com a magia e estrutura cosmogônica que você fala, ou esse efeito surge só no resultado e não no processo, na visão do espectador?

L. C.: Não tenho clareza dessas questões. Posso estar tocando em alguns pontos que nem sei se batem na questão que você está levantando. Mas, prefiro dizer que embora a questão da morte seja fabulosa e esteja no próprio enredo da estória, eu nunca conto por aí, conto a estória da vida, se você trabalha sobre a morte, resultando em espetáculos que não teriam algumas coisas como as que você mesmo identifica em Vau como: “onírico”, “universal”, “mágico”, “poético”, tenderia a não ter isso, mas a ter um certo peso, provocaria uma certa angústia que talvez Vau também provoque, mas Vau o faz pela excitação da vida. Seria fácil pegar a morte como um suporte, ela já está,

prefiro vê-la enquanto elemento mais vigoroso da vida, para que haja vida é preciso que haja morte é preciso que tudo se disfarce para que dali brote. A natureza, os ciclos da vida mostra-nos isso a cada momento; um ano inteiro e seus períodos. Além das personagens da fábula, do que é contado, não conto assim, não conto que aquele dia, tudo que vive-se, Primo Argemiro morra no outro dia, prefiro contar que Primo Argemiro vive a partir dali. Primo Argemiro é o outro que tem o movimento da vida e a vida está nisso tudo. Não me queira dizer que Primo Ribeiro quando tem um pesadelo e decide que não tem mais nada para fazer na vida e vai até aquelas florzinhas e não colhe mais, mas põe no vasinho flores a mais, um detalhe mínimo que nunca ninguém percebeu ou percebe, talvez ele sempre fosse ali e colhesse uma plantinha para ele, como isso só existiu uma vez no espetáculo, lembro muito bem quando disse a Everaldo Vasconcelos: “ele não tem mais o que colher para si, ele põe em si”. Disse lá tem um vasinho põe no vasinho. Quando Negra Ceição corre, enquanto vidente, tentando impedir a tragédia, a morte que ela antes vê e não consegue impedir e que se transmuta em galinha, terminando ciscando, é o último gesto dela, com um saco de pedra ciscando e que libera o capeta que está solto sobre a coisa, é vida, ele soltou-se e primo Argemiro que tem o movimento do pássaro, salta e decide sair da porteira, e o médico no conto havia dito: “para se curar da malária tem que sair daqui como todo mundo já foi”. No caso da Argemiro amplia-se isso, não só ele pode curar-se, como ele pode encontrar a própria Luísa, , estou contando uma estória de vida. Embora não saiba responder a outra questão da morte e da dor, fica esse dado aqui, esse dado que tenho muito mais a VIDA! A VIDA enquanto coisa resvaladiça que se mantém, mantém-se, mantém-se, tudo vai... acho que essa pulsação é determinante em qualquer encenação ou você constrói uma coisa pesada, não prazerosa de ver, inclusive poderia ser a mesma fábula contada, mas se alguém pegasse por essa óptica seria uma outra energia produzida e talvez esse seja um outro ponto; produção de energia. Que energia se produz quando se realiza a arte? Mesmo tratando da dor, de uma dor que é purgada, esse fogo queima, é uma dor que se purgou, limpou de alguma forma, então até a dor, ela vai-se, vai-se quando ela é queimada... queimou. É como um odor ruim, você acende alguma coisa pra que ele queime, e ali não só queimou a dor como há uma vida que brota, alguém que vai.

A. B.: A cena dos fantoches como ela aconteceu? Ela estava no conto, mas não de uma forma explícita, como ela foi criada, construída na cena, passagem do conto que Luísa segue o rio com o amante?

L. C.: É, não tem cenas de bonecos no conto, tem uma estória que é contada e talvez esse seja um dos momentos mais prazerosos, claro que todo processo criativo é muito prazeroso, mas esse é prazeroso porque você descobre a coisa cênica. Estávamos investigando que é um, quem é outro, quando chegamos a cena em que Primo Argemiro conta a primo ribeiro a estória que é mote da estória de todos eles, alguém que roubou alguém, que é o que eles estão vivendo, o boiadeiro que roubou Luísa, então aquela estorinha era o mote da estória deles mesmos. Quando vou para o conto, estudo, e vejo, lendo a estorinha que é contada por fora vou construindo as pistas que a gente foi seguindo para chegar naquele resultado. Quando primo Argemiro contando a estória diz: “mas o senhor Primo ribeiro já sabe as palavras de có”, é porque ele contou muito aquela estória, ele contava sempre. Primo Ribeiro purgava sua saudade ouvindo aquela estória, identificava-se, ele era o próprio marido traído pelo capeta que levava a bonequinha, a personagem da estória do Primo Argemiro. Estou tentando seguir os passos de como as coisas aconteceram. Como eu dizia, se ele conta essa estória todos os dias, ele é um contador de estórias, e por que não? Defini Negra Ceição como essa mulher encantatória que o conto não fala nada disso, e fui fundo também no Primo Argemiro. Se Argemiro conta essa estória todo dia a Primo Ribeiro, por que não defini-lo como um profissional? Ele é um contador de história profissional, ele tem a sua caixinha com os seus bonecos e naqueles bonecos ele tem muitas estórias, só que Primo Ribeiro só quer ouvir aquela estória, e na hora que essa luz bater, eu digo: "ele é um contador de história"; isso é muito bom, muito bom. Isso se chama aprofundar, não é? Ele podia simplesmente contar aquela estória para o outro, mas na hora que você descobre essa possibilidade da personagem. . . E que bonecos são esses? Os mais simples que é a bonequinha de pano, a versão direta da bonequinha, claro que a gente começou a cortar a perninha, facilitar para que de alguma forma eles pudessem ser melhor manipulados. E aí surgem os outros componentes, ora se o barquinho por que não uma meia quenga partida de queijo do reino, uma barquinha própria amassadinha dos lados e tendo aí a construção pronta. No meu caso é muito prazeroso pelo aspecto cenográfico, já que fui eu que construí tudo da cena; do carro de fogo ao barquinho, então o envolvimento com esse processo levou-me a viver esses aspectos nunca vividos antes, do construtor mesmo, do ter que fazer os bonecos, fazer o barco, não ter que esperar que fizessem e a minha intuição diz-me que se é assim por que não dar a forma a isso que estou vendo. Eu quis centrar nesses aspectos: aprofundar personagens e transformá-las. Da mesma forma que nós definimos toda a Negra Ceição, esse seria um

aspecto de Primo Argemiro, já que ele conta uma estória, que conta todo dia, por que não então ele ser um contador de estórias profissional, que para contar a estória ele abre sua caixinha, seu baú de magia e vai mostrando seus bonequinhos.

A. B.: Escurinho e o principal responsável pelas imagens sonoras, como se deu o seu encontro com ele? Você já conhecia o trabalho dele? Ele parece-me que já tem um trabalho ligado à música, à sonoplastia, gostaria que você me falasse mais desse contato, de que forma você o identificou como a pessoa certa, assim como eu gostaria que você também falasse dessas imagens sonoras interpretadas pelo ator-personagem, e não por um recurso técnico-eletrônico.

L. C.: Escurinho chegou no meio do processo já tínhamos o espetáculo levantado, quase levantado, sabíamos desde o início que precisaríamos de um músico, comecei a trabalhar com uma guitarra, não propriamente a trabalhar, mas a cogitar a guitarra. Depois temos um músico aqui muito bom o Fernando Pitassilgo que trabalha com o marimba, instrumento feito com cordas de aço e latas, depois o Escurinho vai usar, só que o dele é construído em madeira, feito como instrumento mesrno. Começamos então a procurar esse percursionista. Os atores levantavam sons: de galinha, de cachorro, de todos os bichos e sabiam que quem entrasse iria apoiá-los nessa sonorização. Como eu estava fora, morando ha muito tempo no Rio, foram as pessoas que chegaram e me falaram sobre o Escurinho, não o conhecia, ele começou a vim e ver o que estávamos ensaiando, falei para ele do marimba, ele construiu o marimba. . . Tinha outro músico aqui, um arranjador que eu queria dentro de uma citação de Guimarães onde ele fala dos mosquitos, uma oitava abaixo, um dó, a nota dos sons dos mosquitos, então foi procurar um arranjador porque queria compor aquelas melodias, queria pegar violinos uma oitava abaixo nos dós, queria montar uma orquestra de muriçocas, queria escutar, fazer uma pesquisa. Mas o arranjador criou objeções, ele também era uma pessoa muito comprometida criava gingos para comerciais, na própria casa dele tinha um estúdio, notei que ele não queria perder tempo naquela coisa toda, mas me deu a chave, ele disse: “você quer violino, mas o próprio marimba deve dar esse som”. Eu disse é aí, saí correndo, fui à oficina do Espaço Cultural onde se constrói violinos e instrumentos de cordas e peguei um arco emprestado, à noite já coloquei na mão de Escurinho. Então ele começou a fazer um som, que passou a ser o som que está em toda corrida da velha, isto é, não se usou para os sons dos mosquitos, mas passou a completar um dos momentos mais densos, passando o som dos mosquitos a ser produzido pelo roi-roi (brinquedo que eu já tinha tentado usar com Intrépida Trupe no Rio). Então Escurinho é convidado e

caímos mais uma vez naquela coisa do deixar fluir. Não é a toa que Escurinho caiu aqui com o fantástico recurso vocal que ele tem, o "galo" de Escurinho, a "galinha" de Escurinho os "cachorros" de Escurinho, a voz de Escurinho, o canto de Escurinho, o apoio de Escurinho, tudo de Escurinho, a cara de Escurinho, os olhos de Escurinho, a figura de Escurinho, tem que usar tudo. Começamos e daqui a pouco o carro lá parado e ele por detrás, ele vai trazer o carro, ele é o capeta, naturalmente o próprio Escurinho vai-se posicionando dentro da obra e eu tinha apenas de ter olhos para ver, e utilizar. Como falei antes sobre o trechinho que estava no início do conto, nós, eu junto com os atores, pusemos música naquilo e todos os atores começaram a cantar e que passando a ser o tema do espetáculo que Escurinho tocou no marimba, que encerra o espetáculo e que ele toca para a velha Ceição ler o primeiro caco. Essa melodia é minha com letra do Guimarães. Descobri, depois, que aquilo tinha uma música original que nós não usamos porque não conhecíamos. As células musicais que Escurinho começou a compor e que eu fui determinando, "vamos usar aqui", "vamos usar ali", que nós dois assinamos juntos, a música original do espetáculo. Muito mais até do apoio do Escurinho e do "malourinho" (apanhado popular que já conhecia há muito mais tempo), minha parte além dessa composição dessa musiquinha do tema da peça é a organização de quando usar esses sons, o cortar das próprias células do Escurinho diminuindo a energia, houve essa parceria e a realização disso ao vivo com aquela energia própria do Escurinho, como ator, também, fazendo a personagem do demônio.

A. B.: Qual foi a sua maior dificuldade na montagem de "Vau da Sarapalha"? teve algum momento gritante ou vários? Fale dessa relação muito emocional com o que você estava fazendo, porque você foi, em verdade, cenógrafo, diretor, além de ter emprestado um pouco da sua experiência de ator e da sua vivência enquanto estudioso de teatro. Qual foi a maior dificuldade em montar "Vau"? Foi a dificuldade econômica? A gente sabe que essa existe, mas existiu algum momento em que você pensou em desistir?

L. C.: Se dificuldade é o que é ruim, foi ter a coragem de decidir por fazê-la foi a única coisa ruim, foi ter convidado os atores humm. . . vai começar amanhã, estavam todos aqui, por que amanhã? Porque amanhã. A covardia, o medo de ir para a sala, ir e fazer o quê? E chegamos no amanhã, estamos todos reunidos e eu contei a história, não li para eles contei a história que eu amava, e dei mais uma desculpa, dizendo: "a gente começa amanhã porque vou fazer a cópia dos textos e só então a gente ensaia". . . No outro dia lemos o texto e quando terminei de ler Soia Lira e Nanego de Lira disseram: "mas esse que você leu é aquele que você contou ontem?" E ainda não começamos; o medo de

começar, o medo de dizer, temos que transformar essa estória que eu amo tanto, materializá-la, essa foi a dificuldade. Quando começou eu não determinei, não tínhamos, não tínhamos dinheiro, não tínhamos e tudo precisava ser feito e aí surgiu um contrato meu para eu ser palhaço no shopping, tinha que fazer todos os fins de semana o Xuxu, ganhei dois mil dólares, e esse era o dinheiro que nos precisávamos para comprar o material, mas isso não foi ruim, isso foi bom porque rolou um espetáculo que deu dinheiro e aí comecei a fazer luz, fazer cenário, não houve dificuldade nisso, dificuldade concreta não houve. Isso foi um prazer contínuo do achar. . . , de tudo. Difícil, difícil foi ter coragem para começar.

A. B.: Qual a importância de "Vau da Sarapalha" para o Teatro Piollin? A importância que esse espetáculo teve, até porque "Vau da Sarapalha" começou num teatro daqui da escola que era e ainda é um teatro "cult", reservado, um teatro que a própria posição geográfica dele é particular, além de ser um teatro formado por um grupo específico que, sem dúvida, tem um vínculo com o social muito grande. Em suma, o que "Vau" trouxe para Escola de Teatro Piollin e quais são os seus planos em relação a continuação da montagem, ou já pensa em uma outra montra montagem?

L. C.: A mais clara e óbvia foi a de divulgar o próprio grupo, com "Vau da Sarapalha" abriram-se as portas, viajamos o Brasil, a América e o mundo com o espetáculo e ainda há coisas agendadas. Estamos agora retomando os ensaios, temos uma apresentação agora em maio. Quanto a seguir com "Vau", é isso: enquanto essas pessoas que fazem o espetáculo conseguirem aturar-se e quiserem continuar trabalhando como é o caso agora em que nós sentimos uma necessidade tremenda de mexer nas cenas do começo ao fim, revigorá-lo inteiro, porque é natural começando o sétimo ano. . . Conhece-se muito já se sabe fazer o espetáculo, é uma acomodação. A turnê passada entre Rio e Salvador, mostrou-nos isso, então é seguir com ele, seguir enquanto um espetáculo de repertório que enquanto existirem esses atores e pessoas interessadas em vê-lo nós vamos estar mostrando. Outra importância foi a própria reaproximação do grupo, eu estava há dez anos no Rio e coube como uma luva. Eu trouxe essa idéia para os atores do grupo, ficando muito poucos de fora, estávamos tanto tempo separados que não havia mais ninguém fora, pessoas que só viriam se fossem convidadas, pois não estavam em João Pessoa, como é o caso de Lim que estava em São Paulo. Outra importância foi a possibilidade de por em prática procedimentos sobre os quais já havíamos conversado e que eu vivi na Dinamarca, das minhas necessidades anteriores. A soma disso e do poder jogar nesse meio, nesse conto um projeto de quatorze anos guardado, resulta que Vau

junta vários fatos importantes pois reúne atores separados há muito tempo, traz uma fábula sonhada há tanto tempo. Vau possui componentes muito singulares. Por outro lado o sucesso também, trouxe dificuldades pois, embora o grupo já diga ter superado, não tenho a clara certeza disso. Agora tivemos uma oficina como uma forma de recomeçarmos os trabalhos criativos, estamos definindo o cronograma. Justamente amanhã vamos em prática esse cronograma trabalhando com Escurinho. As canções e a parte vocal de Vau da Sarapalha. Próxima semana teremos o Festival de Areia, voltamos e seguimos normalmente com os ensaios por mais uma semana e viajaremos um final de semana para apresentarmos Vau em Maceió. Na volta, 25 de maio, seguiremos com os treinamentos físicos, visando uma nova montagem que não sabemos o que é ainda, há várias possibilidades que se incidem por aí. Há um descompasso entre o meu trabalho e o trabalho do restante do grupo, o fato de eu ter continuado a dar oficinas, ou seja, andei experimentando com outros atores, de alguma forma criando, de alguma forma não, criando muito, porque eram oficinas que eu tinha de reunir todo o material e produzir uma cena, e com isso visivelmente há um enferrujamento do elenco. Sinto uma necessidade tremenda de produzir alguma coisa, essa oficina feita com o grupo de Vau foi um forma de desatar esse nó da dificuldade. Então nós vivemos esse momento muito delicado, um momento do meu fluxo criativo e de procedimentos técnicos batendo-se com o grupo, com essa urgência que o grupo tem em produzir um espetáculo, e se de alguma forma, isso vai adequar-se ao processo, ao meu movimento que já vem. É difícil falar nesse momento, sobretudo pelo fato de termos produzidos um espetáculo juntos, termos muita clareza que não vamos produzir nada que venha competir com Vau da Sarapalha; queremos conduzir um simples e reles exercício, alguma coisa que tenhamos e possamos mostrar aqui, sexta, sábado e domingo, então é um momento muito delicado e importante para o grupo, outros atores foram convidados e estão trabalhando com a gente, até como forma de ter um sangue novo aqui dentro, temos vários projetos agora para divisão de semestre. Vou dar uma longa oficina em São Paulo e vou estar no Rio em seguida, além de ter outros projetos como o convite do Primeiro Ato em agosto em Belo Horizonte, são coisas que estão a caminho. Há uma tentativa, necessidade do grupo de ter esse trabalho para outubro, há até uma possibilidade de ser um trabalho infantil, infanto-juvenil, ou tirando esses termos, um espetáculo mais aberto para todos os públicos. Estou muito interessado por essa idéia, porque havia um projeto já antes de Vau da Sarapalha que era montar um espetáculo adulto, montar um espetáculo para um público de todas as idades e um espetáculo para a

rua. Seria uma trilogia passando por três tipos de cena. Então poder fazer um de rua ou um espetáculo para todas as idades seria muito interessante, ou pode acontecer o inusitado que eu estava lutando muito para que acontecesse: que eles façam um trabalho com outro diretor e que eu tenha que trabalhar mais fora e que nós só nos encontremos depois de já termos produzido uma outra coisa, cada um. Mas isso eu também não sei.

A. B.: Você hoje é um nome reconhecido no cenário nacional em termos de Artes Cênicas e de Teatro.

L. C.: Deus seja louvado (risos).

A. B.: Eu queria saber o seguinte: qual a sua opinião sobre a crise na utilização da palavra? Ouvimos falar que a palavra está em crise no teatro, que o texto está em certa crise. A sua inspiração toda para a construção de "Vau da Sarapalha" começou a partir de um texto literário, como você vê essa da literatura que não é drama para o palco e sua relação com essa noção de transposição, seja do conto, da poesia ou do romance para o palco? Você pretende continuar por esse caminho? Entre palavra e palco você estabelece alguma contradição, já que antes precisava ter um texto dramático e hoje você vê grupos que encenam sem texto? Gostaria que você falasse um pouco dessa crise da palavra no palco e especificamente no seu processo.

L. C.: Acho que cada um deve tentar cumprir um pouco a sua tentação, digo isso pelo seguinte, porque não é a toa que montamos Vau da Sarapalha vindo de um conto e não de uma obra dramática acabada. Existem os clássicos que adoro, mas não sinto uma mobilização, um movimento de "vamos encenar isso". Quero muito que tenha esse movimento, um pouco mais na frente. Enquanto opinião, acredito que se vive e se comporte todo tipo de experimentação, todo tipo de teatro; do texto só texto, texto, texto a quase nada externo, local onde a palavra vai impondo-se até o outro que elimina todo o texto, e vai para a forma, para imagem, imagem, imagem. Talvez essa forma da imagem, imagem, imagem irrite-me mais do que a do texto, texto, texto. Pessoalmente, vejo o equilíbrio na forma em que a palavra norteia a cena, nem tanto uma coisa nem tanto outra

Nem sair em busca de um teatro de imagens, imagens, imagens, segundo o qual parece faltar alguma coisa ali nem um teatro só de texto. Mas, um teatro onde você pudesse ter um texto apoiado no ator, em ações físicas vigorosas, amplas, fascinantes, poéticas, viscerais, todos os adjetivos que possam ser colocados para definir um ator vivo e esse ator usando um instrumento maravilhoso seu que é o aparelho vocal, para cantar e dizer coisas maravilhosas também. Se junto esses materiais: de corpo, de objeto, de espaço e

tempo a uma palavra poderosa e bela é lógico que eu teria uma coisa que me atingiria por todos os sentidos. A inteligência sendo instigada pelo o que ver, pelo que escuta, pelos odores, pela inteligência e pela beleza do que é dito, eu, teoricamente, defendo isso. Acho que esse equilíbrio eu consegui pescando o melhor de cada coisa, já que o ator só tem isso; o seu corpo e sua voz. Pôr essa voz a serviço do melhor a ser cantado e dito, esse corpo realizando ações maravilhosas, ações que geram transformações. Indo agora para um momento mais particular, mais pessoal, o que eu tenho vivido nessas oficinas que lecionei, e uma proposta para uma nova dramaturgia; digamos assim, na qual eu não parto de uma dramaturgia acabada do tipo: está aqui Pluft o Fantasmilha, vamos encená-lo. Mas, iremos tentar produzi-la com materiais, com o universo do ator, que o ator possa produzir um levantamento de ações com todas essas qualidades. Estou falando de lidar com objetos, canções, selecionar os textos que mais ama, seguimentos, não importa, pegar esses fragmentos e colocá-los no seu material e, é isso o que tenho feito, apoiado num grupo de assistentes das áreas de direção, de dramaturgia, de cenário, todas as áreas que compõem o espetáculo, pensando como podemos construir a cena com esse material. O resultado de Porto Alegre e Salvador deixaram-me muito feliz com os procedimentos que já havia utilizado em São Paulo e no Rio e que foram, tem sido, extremamente sugestivos aos dramaturgos que tem participado. Vimos como o dramaturgo não precisa mais trabalhar na solidão para produzir uma cena, eu até posso fazer uma cena e dizer: está aqui, é fruto da minha criação, vai ser maravilhoso, acredito que existam coisas maravilhosas que possam sugerir coisas maravilhosas. A cena que é trazida dramaturgicamente não alimenta plenamente o diretor. Eu sou um exemplo disso. Para mim a encenação e a reunião desses fragmentos que eu amo, Roberto Zucco, por exemplo, um texto do Bernard-Marie Koltès, um jovem dramaturgo francês morto nessa década, é todo lindo mas que tem particularmente três cenas, micros, que eu sei que seja onde for, um dia irão entrar num espetáculo meu, independentemente de todo o contexto delas. O filho que mata a mãe com um abraço: um negocio assim que parece meio louco, onde o Roberto Zucco é um assassino, a fuga dele da prisão, ele matou o pai e voltou para casa da mãe para buscar o macacão, a mãe tem medo e não deixa ele entrar, diz que o macacão está sujo de sangue e ela botou para lavar. . . ele entra depois que ela acalma-se, no momento em que eles abraçam-se. . . Um fragmento de coisas, depois do núcleo da família, a filhazinha que não tem nome. . . claro que tudo isso é uma síntese, enfim. . . não vou contar tudo. É muito difícil para um dramaturgo produzir uma cena, mesmo dos clássicos ou do teatro do absurdo que é mais recente, deste

século, e que são coisas vigorosas e por si só, eu digo opa! Essas tentativas das minhas oficinas em produzir a partir do ator e a partir daí com o diretor musical e com todos esses sons tentar construir a cena, tem sido extraordinário. Nós estivemos em Salvador agora há pouco e fizemos uma oficina lá e o que resultou foi que os atores escreveram uma encenação, um curta que participará de uma mostra em julho em Salvador. E quero muito poder continuar porque é uma cena que tem tudo para ser um grande espetáculo, pela qualidade dos atores e atrizes envolvidos, pelo material "atorial" que se produziu; por essa coincidência dos textos sugeridos e da cena que se formou. Temos tudo para aprofundá-la, as relações todas, cada personagem, eu queria muito fazer isso. A mesma coisa aconteceu em Porto Alegre, com os quinze melhores atores de Porto Alegre e conseguimos produzir uma cena linda. O teatro cheio com o público brigando aos tapas para assistir a essa mostra final da oficina. Estão todos os atores lá aguardando o momento de produzirmos e fazermos uma produção local e seguirmos com essa montagem. Então no meio da sua pergunta, está a tentativa que venho concretizando com estas oficinas, tento criar um procedimento que envolva a questão da dramaturgia sobre um outro ângulo. Da mesma forma como o dramaturgo está a serviço agora de um novo feitio, eu estou aqui para assessorar o ator, eu posso propor essa cena assim. . . podia ser assim. . . ou essa fala para aquela mãe de Roberto Zucco poderia ser dita aqui, etc. A obra que resulta de tudo isso é muito mais poética, o espectador pode ter várias leituras dela, não centra mais, ela não é mais tão fechada. E isso não quer dizer uma coisa louca caótica, não. Ela tem a sua lógica. Quando estamos produzindo dentro da dramaturgia temos uma lógica tipo a que Vau da Sarapalha tem por trás, que talvez só eu, nós do grupo tenhamos a leitura mais exata dela e que necessariamente o espectador não precisa tê-la, mas vai ter uma qualquer. Essa lógica particular, interna, vai propiciar que alguém crie uma lógica qualquer a partir de sua experiência de vida e daquilo que está vendo. Quando o espectador associa a cena a sua experiência faz com que ele leia daquela forma, buscando um roteiro mais íntimo. Ainda estamos numa fase muito inicial desse tipo de investigação, acho que isso não quer dizer que se vá produzir uma cena sempre a partir desse processo, mas pelo menos pode sugerir, até para os próprios dramaturgos, possibilidades outras de novas estruturas dramáticas.

A. B.: Você acha que hoje é difícil encontrar atores que respondam a esse poético ? É complicado lidar com essa estrutura que você procura que permite se distanciar mais do texto dramático? Nós sabemos que as universidades, assim como os cursos de oficina centram-se no texto dramático pronto e acabado, e pelo o que você me disse, você vê

esse poético em fragmentos, em objetos, em exercícios, ou seja, a questão e outra. Você acha que é difícil "desarrumar" esse ator que encontramos formado por instituições?

L. C.: Como você disse a questão é outra, isso que você coloca vai além da questão do texto, passa pela questão do teatro naturalista e não naturalista. As escolas trabalham com o método que Stanislavski trabalha na sua primeira versão, a memória emotiva, o psicológico, gênese da personagem, etc. E todos os procedimentos são naturalistas: o ator vai abrir a porta. . . Em Vau da Sarapalha já se percebe isso de uma outra maneira, temos empenhado o corpo por uma via não naturalista, não uso o mesmo artifício que eu uso para andar aqui, tento uma visão amplificada da presença corporal e vocal do ator, por outras vias e por outros procedimentos. E preciso que o ator tenha um treino disso, talvez até um ator que não tenha experiência nenhuma com isso, mas que já tenha experimentado, vivenciando algo onde a sua entrega a essas atmosferas tenha sido total, onde o ator tivesse conseguido definir um círculo direto de reação imediata. Que ele possa estar aqui e de repente saltar, dar espaço e dizer "eu não estou mais aqui"; um ator que consiga essa transmutação, esse ir para o seu universo, para o seu círculo de solidão e público mais adestradamente, pode ser considerado um ator experiente. Esse ator vai ter mais facilidade de entender o que estou querendo e em menos de uma semana de trabalho ele conseguirá responder-me poeticamente por uma via não naturalista. Um outro ator que até tenha experiências, experimentações não naturalistas, mas se ele produzir um material canhestro, duro que não flui na tensão e relaxamento de uma forma prazerosa. Essa é a questão mais difícil, como preparar o ator para criar, produzir. As vias que tenho desenvolvido independem que o ator tenha essa consciência, eu uso alguns artifícios, por exemplo, ele produz algum material e só lá na frente ele vai saber o uso que vou dar aquilo, e esse uso não vai ser naturalista porque não vai ser como ele criou, vai ser para outra cena vai transformar-se numa terceira coisa. Isso quebra o galho para o ator. Sem dúvida que um exercício mais permanente, aprofundado, nessa estética pode produzir coisas e procedimentos que ainda desconheço. Tudo é muito verde, tudo está muito no princípio ainda, tudo são perguntas, questões. Isso que afirmo aqui, pode ser que um pouquinho mais lá na frente eu veja que não é nada disso. Eu quero apenas que você entenda que, no fundo no fundo, o suporte estético maior é esse que está por trás; não é uma questão maneirista ou imperativa, entende? Algo que defina uma estética. Está além disso, está numa postura poética, que questiona se o público de hoje, contemporâneo, satisfaz-se em ver um teatro naturalista, onde atores atuam no teatro como atuam na novela e no cinema. Ou, se o teatro requer uma outra energia? Requer

um outro equilíbrio, uma outra amplificação? Que ação poética. que ações físicas e vocais são essas que me dizem muito mais que simplesmente abrir uma porta, pegar um copo sobre a mesa etc.? Como posso pegar um copo sobre a mesa levando às lágrimas? Dizendo tudo e muito mais como a parte do pesadelo em Vau da Sarapalha, um fragmento cuja leitura pode ser outra. Só que o resultado disso vai-me satisfazer esteticamente. A questão não está na “forminha” ou nos trejeitos, o desafio é maior.

A. B.: Você assistiu "Drama das Almas", do Ângelo aqui em João Pessoa e "Divinas Palavras" em Salvador? Esses são espetáculos que perpassam por essa sua estética, nós sentimos um clima de "Vau da Sarapalha" neles, talvez nem de "Vau" mas da sua concepção cênica, dessa postura não naturalista. Como você vê essa influência? Você acha que essa influência dá-se como pontos que surgem separadamente? Gostaria que você falasse mais sobre a influência estética de "Vau da Sarapalha" em alguns espetáculos que vem surgindo no cenário nacional. Falo de "Divinas Palavras" em Salvador e do "Drama das Almas" aqui no teatro Piollin porque foram espetáculos que tive oportunidade de assisti-los e pude identificar laços de semelhança com "Vau". Como você vê isso? Você acha que é uma forma natural dos diretores que viram "Vau da Sarapalha"? Como você vê esses trabalhos que não chegam a ser uma repetição, uma mimese de recursos, até porque esses espetáculos não me parecem buscar a mera repetição, falo de uma estética, um ambiente, a construção poética das personagens, do espaço, “Vau” foi feito inicialmente no Teatro de A rena depois ele passou para um palco italiano e "Divinas Palavras” tem isso, surge com uma platéia giratória onde o espetáculo aparece em círculos, então, essa influência percebi direto que era de "Vau da Sarapalha", embora eu tenha a oportunidade de ter falado ainda com a diretora, que foi premiada agora no Bahia Aplaudes como melhor diretora e o melhor espetáculo do ano. Enfim fale-me dessa influência, isso é algo positivo ou tem suas reservas?

L. C.: Tenho visto muitas coisas sobre as quais você pode dizer: "AH!" Mas o que interessa é o seguinte: qualquer criação é sempre um somatório das coisas que me marcaram, que marcaram o criador. Se faço um filme, se escrevo um roteiro, se faço uma peça, eu vou tender muito conscientemente a trazer aquilo que em outras obras de artes, em outras vivências. . . ficou. Quando falo, por exemplo, desses textos que eu li: daquela cena que tem o filho que mata a mãe com um abraço. . . , a peça toda foi embora mas ficou aquilo, aquilo ficou comigo. Quando vejo algumas pessoas utilizando um determinado fogo num determinado espetáculo, eu sinto como o fogo em “Vau da Sarapalha” impressionou aquela pessoa, ninguém está copiando, até alguns casos que

conheço e sei como tudo surgiu, então isso é muito bom. Na medida em que sei que “Vau da Sarapalha” tem esse poder de marcar, é como se ele tivesse um poder de atingir a média geral do gosto. Ora, se uma encenação também é o meu gosto enquanto espectador, se quando eu construo “Vau da Sarapalha”, construo para mim, e sou o primeiro espectador daqueles atores, construo porque quero gozar daquela forma, quando surjo com o silêncio ali. . . quando quebro aqui. . . cresço aqui para parar ali, estou gostando disso, estou fazendo porque estou me satisfazendo esteticamente. Se o espetáculo “Vau da Sarapalha” tem esse poder e todas pessoas gostam, quase uma unanimidade, é porque esse meu gosto, ele. . . e se algumas pessoas, por exemplo, pinçam coisas dessa influência, vamos supor que a Nely pega de alguma forma a atmosfera de “Vau” e traz para ela, acho que foi uma coisa boa, ela está se alimentando de coisas que atingiram ela algo muito secreto nas sensações dela. Embora, quando eu veja Divinas Palavras, que vi, e era normal em Salvador um grande número de pessoas que vinham me dizendo como percebiam “Vau da Sarapalha” ali, e eu não. Entendo que perceberam, mas talvez o meu perfeccionismo, o rigor com a cena, não sei que palavra usar aqui, eu gosto de algumas coisas de Divinas. . . , mas também desgosto de muitas, isso faz com que eu não consiga comparar e digo: "ali não bebeu não". Ou talvez. Até para preservar; seja um lado bem egoísta talvez. Se você escrever um continho aqui de alguma forma estou trazendo coisas que marcam minha existência, vou trazer aquela fala daquele livro que li, aquela imagem do filme, por exemplo, aquela luz da janela do Exorcista: aquela luz que vem da janela e que banha o Exorcista que está num poste na calçada, era o cartaz do filme, e que no filme é muito marcante aquela cena, ou seja, estou dando um exemplo louco, mas vai ser sempre assim: nós somos o somatório desses fragmentos que nos marcaram. De alguma forma, uma obra vai ser sempre percebida na obra do outro, há sempre esse encadeamento que no fundo vai estar ligando tudo. Acho fundamental que as pessoas possam descobrir no fundo o que as tentam, o que as movem, que possam formular suas questões e tentarem responder a elas no feitio de suas obras. Isso não impediria que eu de alguma forma tivesse. . . isso que uso de alguma forma quando Nely constrói Divinas Palavras e as pessoas conseguem ver “Vau da Sarapalha” ali; de alguma forma é a resposta dela ao que ela gostou de uma determinada obra. . . Como aquilo me marca! Mas eu não vou repetir aquilo, vou produzir uma cena que é a minha resposta aquilo que gostei. Então existem essas questões, acho que sempre estamos fazendo o que nos marcou. Nesse sentido eu sinto que “Vau da Sarapalha” marcou muita gente e isso é bom, e uma coisa boa. E, ao

mesmo tempo, também acho que esses criadores têm que dar a sua maneira de fazer. É um pouco como quando escutei Eugênio Barba, eu não via na obra de Barba. . . não fui instigado tanto pela obra, mas pela palavra, pelo discurso de Barba sobre o ator e procedimentos, a ética, tudo que vem de Stanislavski e desses procedimentos para se atingir um estado de criação. Isso é mais instigante. . . eu tenho respostas, as minhas respostas para essas questões, enquanto ele produz uma cena respondendo a isso, e isso é distinto e diverso. Isso acho maravilhoso, essas provocações, as respostas que nós vamos criar para estas provocações e como eu respondo a elas. Só um _detalhe, há um irritante, há aquela obra que você vai ver e irrita-se, você nem vai comentar se bebeu naquilo ou naquilo, e não só em “Vau da Sarapalha” como em qualquer outro espetáculo, você consegue visivelmente ver que a pessoa gostou tanto e é o limite dela em poder expressar o impacto que aquela obra de arte causou que ela, então, fica na cópia imediata do recurso, dá um pouco de pena e isso ocorre muito também.

A. B.: A construção das personagens eu acho que marca muito “Vau da Sarapalha”, existe um recurso, uma animização das coisas e dos objetos, os objetos tem vida. Há um transporte do homem ao animal, um antropomorfismo e uma relação animalesca; a Negra Ceição que é ao mesmo tempo é mulher, é galinha, é o destino, é o moira, é a pessoa que pressente as coisas e o Servílio que é nitidamente um cachorro dotado de qualidades humanas, de um olhar humano. Isso surgiu durante o processo ou você já tinha em mente? Como você vê essa questão do antropomorfismo e do animismo colocados no palco por “Vau da Sarapalha”?

L. C.: Como já falei antes quando li o conto, a questão do cachorro, esse cachorro que entendia o que os homens estavam dizendo, aquela dor, e um dos pontos mais marcantes para mim. Vou tecer mais sobre isso. Quando fui para cena, não tracei nenhum esboço de cena, não tinha pensado nada, sobre nada, apenas tínhamos, uma história que eu queria muito contar e, sobretudo, um grupo de atores que eu queria treiná-lo para vivenciar essa técnica nova, uma nova maneira de contar. E, naturalmente, as coisas foram caminhando. Quando Servílio Gomes, homem, como a gente, anatomicamente igual a mim e a você empresta-se, empresta generosamente seu corpo para viver um cachorro, isso já fica implícito também. Quando na fábula em que há esse cachorro, chamado Jiló, o autor já escreve esse cachorro com a compreensão da dor alheia, da dor do seu patrão e do seu dono, um cachorro que tentando ser fiel, na tentativa de ser fiel, não sabe mais quem é seu dono, quem está indo embora e quem fica, e ele tem que ser fiel, pois ele é o cão, a fidelidade é que caracteriza o cão, ele quer

ser fiel mas não sabe como e desespera-se. E isso é demais, é humano demais. Então era natural, era natural que Primo Ribeiro ao lado do Jiló fosse assemelhando trejeitos do cachorro. Embora não pensado, mas sempre atento ao fluxo, eu fosse enfatizando esses detalhes, a similitude de Nanego de Lira (Primo Argemiro) com o pássaro, o salto que ele dá, com aquele vôo ele sai, é o único que decide romper com o estabelecido. Tem um aspecto, por exemplo, no festival de Caracas, uma produtora Mônica Motañez num jantar dado pelo festival para os diretores disse o seguinte: os primeiros 20 minutos de “Vau de Sarapalha” são a coisa mais perfeita. . .” um grande elogio, foi muito exato para ela, nunca nada de tão minucioso e preciso até a hora em que o cachorro acorda, até a hora que ela entendeu que era um cachorro. Antes disso tudo para ela era perfeito, ou seja, o fato dela ter um homem, que parecia gente, e na encenação deixei muito claro isso, tanto é que ele não está nu, ele está com um calção, não quer dizer que nós não tenhamos experimentado ele nu, porque até as coisas óbvias dizíamos “isso não é assim, mas fazemos assim”. É fundamental que na prática se teste. Nós assumimos essa dubiedade, que algumas pessoas pudessem ver ali um filho louco, um parente que age como cachorro e na fábula não, sei que é o Cachorro Jiló que está ali. E a gente ponteia no momento que ele deixa de ser Jiló e atravessa a cerca para ir fungar entre as pernas de Ceição, no encantamento que a velha faz no lago e que ele tem um rosnado diferente e caminha como um lobo, tendo uma diferença de tônica de energias nele, ele tem que fazer a passagem de ida e vinda, ele vai com as duas patas e convulsiona em pé e no grito final sobe com as duas patas e grita quase como um pássaro, meio que provocando essa mudança dele entre o humano e o animal. Outra vez a velha idéia de deixar seguir o fluxo naturalmente nas coisas que vão revelando-se e que, de certa forma, existem na própria fábula (conto), está quase imposto ali, homens numa condição. . . onde uma velha, na encenação, cria uma língua própria para comunicar-se com o cachorro e você vê que ela tem uma relação com o cachorro onde ele entende tudo que vem dela. Ela cria em sua animalização uma língua para lidar naquele nível com a bicharada, então o fluxo entre homem e bicho está totalmente presente em todos eles. E embora não tenha sido uma coisa pensada, já estava no conto que a encenação com a prática explícita, amplifica, enfatiza.

A. B.: Em momento nenhum você pensou em colocar Luísa como personagem?

L. C.: A princípio sim, quando falei que no início do processo eu tinha mais alguns atores, pensei em colocar duendes, criar. . . o que depois ficou apenas sugerido, quando

a febre vem e todos latem para o nada, eu pensava em ter seres da mata aí. Luísa também, embora eu não tenha visto uma atriz, era uma possibilidade.

A. B.: Por que ela é o próprio eixo da narrativa, o momento, a causa da tensão maior, ou seja, o objeto de desejo do Primo Argemiro e do Primo Ribeiro. Quando vi o espetáculo, já sabia dessa relação e constatei que você não pensou em colocá-la como personagem, a não ser depois quando ela é sugerida pela cena de bonecos.

L. C.: Quando você vai para uma encenação, todos os caminhos são possíveis, há sempre uma possibilidade, há uma potencialidade, só que a cena impõe-se e isso é maravilhoso. Como eu pensava que Sarapalha sozinho não daria um espetáculo, teria que trabalhar com outros contos, a cena impõe-se, pode ter certeza disso. Tudo que eu estou falando do desconhecido, não do desconhecido, mas do incerto, do risco, de seguir um fluxo, pode ter certeza que toda a cena impõe-se. Houve muitos elementos que nós fomos eliminando, depois de uma cena construída vem a fase da limpeza dela; a velha Negra Ceição andava com um saco de areia furado e onde ela caminhava, a areia fazia o círculo, eu materializava o ovo em torno dos homens até eu ver que tudo isso era desnecessário, que o movimento em si já era exato, ou seja, se eu tivesse construído do mesmo jeito a imagem com Luísa, tenho certeza que eu a eliminaria, o depoimento daqueles dois homens e a ausência dela a grande coisa. A bonequinha, simbolizando de alguma forma um casal que eternamente vai estar trafegando no mar de fogo, simples, simples. . . um casalzinho atravessando o mar de fogo. Acho que o grande aprendizado de “Vau da Sarapalha” é isso; um trabalho centrado no ator, o firme propósito de tudo justificar-se; de não ter nada gratuito. Por exemplo, a repetição pela repetição ou um efeito visual. Ótimo! Mas tem que estar apoiado em todo o resto da estrutura, não estar ali de graça. Essa fidelidade, esse compromisso e esse comprometimento como o ajustamento dos elementos faz com que uma cena se imponha, de modo que eu não veja hoje, mas amanhã vou poder ver, se eu tirar o que acontece? Altera alguma coisa? Nada? Fica fora. E nesse sentido se houvesse uma Luísa nesse momento eu tenho certeza que ela estaria fora.

A. B.: Para finalizar, queria que você falasse, não definindo, mas se você fosse visualizar “Vau da Sarapalha” hoje numa imagem, se há algo que você queira falar sobre isso? Sobre sua sensação como espectador, como construtor dessa obra, como alguém crítico sobre a obra, como alguém que ao mesmo tempo responde a obra, cria perguntas e respostas? Se há algo mais de especial a falar sobre esse processo, podendo ser também qualquer devaneio.

L. C.: Sem ser isso e sem ser nem um devaneio, uma coisa surge-me agora e que acho interessante. O processo vivido com “Vau da Sarapalha”, esse nosso parar e voltar. E nós fizemos isso aqui hoje, estivemos durante muito tempo rememorando esse processo, cada vez mais sei que é possível, e quando digo: que é possível! E volta e meia repito: é possível! E quando se produz uma energia propícia a criação, quando as pessoas envolvidas pulsam na mesma pulsação e aí caímos na questão, talvez, mais difícil e dolorosa do teatro que é uma arte de grupo, coletiva. Se você consegue isso, se você consegue entrar num. . . atravessar essa cortina para esse território onde tudo é propício, onde até o medo ganha uma outra conotação e não atemoriza. Porque você sente a resposta, quer dizer, porque a gente não gastou muito, da criação, do belo, da arte, da configuração desses elementos que fazem com que possa uma obra existir, co-existir. Volto então a dizer: eu vi quase todos os espetáculos de “Vau da Sarapalha”, talvez uns oito eu não tenha assistido em quinhentas apresentações, eu costumava pensar assim deslumbrado e ainda assustado: “Vau da Sarapalha” já existia e o que nos fizemos foi descortiná-lo, afastamos uma névoa que havia sobre uma coisa que já existia.