



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE TEATRO/ ESCOLA DE DANÇA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

**MARCONI DE OLIVEIRA ARAPONGA**

**JOGO-DENTRO-DO-JOGO:  
O TRABALHO DE ATOR NO TEATRO DE CORDEL DE  
JOÃO AUGUSTO**

Salvador  
2011

**MARCONI DE OLIVEIRA ARAPONGA**

**JOGO-DENTRO-DO-JOGO:  
O TRABALHO DE ATOR NO TEATRO DE CORDEL DE  
JOÃO AUGUSTO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação  
em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal  
da Bahia, como requisito parcial para obtenção do Grau de  
Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Armindo Jorge de Carvalho Bião.

Salvador  
2011

## Escola de Teatro - UFBA

Araponga, Marconi de Oliveira.

Jogo-dentro-do-jogo: o trabalho de ator no teatro de cordel de João Augusto / Marconi de Oliveira Araponga. - 2011.  
223 f.

Orientador: Prof. Dr. Armindo Jorge de Carvalho Bião.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2011.

1. Representação teatral. 2. Improvisação (Representação teatral). 3. Literatura de cordel. 4. Teatro na Bahia I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. II. Bião, Armindo Jorge de Carvalho. III. Título.

CDD 792.028



**Serviço Público Federal  
Escola de Teatro/ Escola de Dança  
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas**

**MARCONI DE OLIVEIRA ARAPONGA**

**“JOGO-DENTRO-DO-JOGO: O TRABALHO DE ATOR NO TEATRO DE CORDEL  
DE JOÃO AUGUSTO”**

**Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em  
Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, pela seguinte Banca Examinadora:**

---

**Profº. Drº. Armino Jorge de Carvalho Bião (orientador)**

---

**Profº. Drº. Eliene Benício Amâncio Costa (PPGAC/UFBA)**

---

**Profª. Drª. Isa Maria Faria Trigo (UNEB)**

**Salvador, 05 de julho de 2011**

Dedico este trabalho...

Às

*luzes* da minha vida,

Luciana e Luiza,

sem as quais não consigo

mais me enxergar.

A

Bião,

por me mostrar

e me guiar pelo o caminho.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a Armindo Jorge de Carvalho Bião, meu professor, orientador e amigo pela paciência e por me encaminhar para o caminho da pesquisa, fazendo-me entender sua importância para os processos artísticos; a minha querida Luciana Comin e a nossa preciosidade Luiza: é por elas que continuo fazendo teatro, (pois acredito que é o que faço de melhor para mim e para o mundo); agradeço à banca Profa. Dra. Eliene Benício e Profa. Dra. Isa Trigo, não só pela disponibilidade de aceitar no ato o meu pedido de estarem em minha banca, mas por serem tão importantes na minha formação artística. Uma honra tê-las em minha banca. Agradeço ao Teatro Vila Velha e principalmente ao ator Bemvindo Sequeira e às atrizes Maria Adélia, Normalice de Souza, Arly Arnaud e Haydil Linhares (*in memoriam*).

*“As proezas mais ilustres  
perdem seu brilho  
se não cunhadas em palavras”*

*Jorge Luis Borges  
(O espelho e a máscara in: O livro de Areia, 1975)*

## RESUMO

Trata-se, nesta dissertação de mestrado em artes cênicas, do trabalho de ator no teatro de cordel praticado em Salvador, Bahia, Brasil, nos anos de 1970. Essa forma teatral, lançada em 1966, com a liderança de João Augusto Azevedo, diretor do Teatro Vila Velha e do grupo Teatro Livre da Bahia, na década de 1960, consistia na adaptação para o palco de folhetos da literatura de cordel nordestina, em versos em parte da década seguinte, com recriações dos folhetos para a cena, esse teatro de cordel passa a incluir a prosa textual, para apresentações nas ruas e praças, com clara intenção pedagógica e política, experiência que teve, num segundo momento, a liderança do ator Bemvindo Sequeira. A partir de entrevistas com cinco dos atores mais implicados desta forma teatral, identificam-se recorrências sobre sua formação e sobre sua prática no teatro de cordel. Do ponto de vista da encenação, usa-se o recurso da representação do super-texto ou do sobre-texto (expressões cunhadas pelo autor da pesquisa) que se caracteriza pela representação das informações épicas por parte dos atores (jogo de cena), e, no âmbito da interpretação dos atores, que é o foco principal da pesquisa, a identificação de uma espécie de jogo-dentro-do-jogo, de uma cumplicidade construída em cena e na convivência dos ensaios, que estimula o exercício da improvisação constante e renovada, por meio de brincadeiras internas assegurando-se, assim, a partir do estabelecimento de outra ética, o tão desejado frescor na experiência e expressão únicas que são a encenação e a fruição de fenômeno teatral.

**Palavras-chave:** Teatro. Interpretação dos atores. Teatro de Cordel. Teatro Épico.



## **ABSTRACT**

This dissertation in Performing Arts is about the work of the actor in Cordel Theatre that took place in Salvador, Bahia, Brazil, in the 1970's. This theatrical form, released in 1966 with João Augusto Azevedo's leadership, director of Teatro Vila Velha and of the group Teatro Livre da Bahia in the decade of 1960's, consisted in an adaptation to the stage of the brochures from the cordel literature from northeastern Brazilian region, in part of brochures for the scene, this Cordel Theatre starts to include textual prose, for presentations on streets and squares, with pedagogical and political clear intentions, experience that it had, in a second moment, the leadership of the actor Bemvindo Sequeira. From interviews with five actors more implicated in this theatrical way recurrences are identified on their practice in the Cordel Theatre. From the point of view of performance, resource representation of "super-text" or "over-text" (expressions coined by the author of the research) what is characterized by the representation of epic informations on the part of the actors (scene game) and in the context of the interpretation of the actors, main focus of the research, the identification about some kind of "game-within-the-game", a complicity built in scene and in the coexistence of the rehearsals, which stimulates the practice of constant improvisation and renewed, by means of ensuring private jokes, as well, from the establishment of another ethics, the much desired freshness in experience and unique expression that are the staging and the enjoyment of theatrical phenomenon.

**Key-words:** Theatre. Actor's Performing. Cordel Theatre. Epic Theatre.

## LISTA DE QUADROS

<b>Quadro 1 -</b>	Esquema de marcadores que identificam as recorrências relacionadas ao trabalho do ator.....	45
<b>Quadro 2 -</b>	Formato final do esquema de marcadores.....	45
<b>Quadro 3 -</b>	Entrevistada: Normalice Souza (Salvador-BA) em 16 de abril de 2010.....	47
<b>Quadro 4 -</b>	Entrevistada: Maria Adélia (Ubaitaba/ Ilhéus, Sul da Bahia), em 22 de abril de 2010.....	48
<b>Quadro 5 -</b>	Entrevistado: Bemvindo Sequeira (Carangola-MG/ Rio de Janeiro-RJ), em 5 de junho de 2010.....	49
<b>Quadro 6 -</b>	Entrevistada: Haydil Linhares (Ribeiro do Pombal/ Itapicuru, Sertão da Bahia), em 10 de junho de 2010.....	50
<b>Quadro 7 -</b>	Entrevistada: Arly Arnaud (Campina Grande/ PB), em 25 de janeiro de 2011.....	51

## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO.....</b>	<b>13</b>
<b>1 O QUÊ/ QUANDO/ ONDE/ POR QUE/ COMO/ E PARA QUÊ.....</b>	<b>19</b>
1.1 A ESTRUTURA DOS ESPETÁCULOS.....	26
1.2 O CONTEXTO HISTÓRICO E HORIZONTES.....	28
<b>1.2.1 Os Aspectos Históricos e Políticos.....</b>	<b>29</b>
<b>1.2.2 Os aspectos estéticos.....</b>	<b>29</b>
<b>1.2.4 A direção e os elencos.....</b>	<b>30</b>
<b>1.2.5 Aspectos Dramatúrgicos.....</b>	<b>31</b>
<b>1.2.6 A Estratégia de Marketing relacionada à reabertura do Teatro Vila Velha.....</b>	<b>31</b>
<b>1.2.7 A Brincadeira do Repente invade o Teatro e revoluciona a Cena Baiana.....</b>	<b>32</b>
1.3 HORIZONTE TEÓRICO-METODOLÓGICO.....	33
<b>1.3.1 A escolha dos entrevistados.....</b>	<b>34</b>
<b>1.3.2 A Técnica das entrevistas e os questionamentos.....</b>	<b>36</b>
<b>2 OS JOGADORES E SEUS JOGOS.....</b>	<b>42</b>
2.1 NORMALICE SOUZA.....	42
2.2 MARIA ADÉLIA.....	43
2.3 BEMVINDO SEQUEIRA.....	44
2.4 HAYDIL LINHARES.....	45
2.5 ARLY ARNAUD.....	46
2.6 DO TRATAMENTO.....	47
2.7 DA ANÁLISE.....	53
2.8 DO JOGO-DENTRO-DO-JOGO.....	69

<b>3</b>	<b>A HORA DE JOGAR.....</b>	<b>72</b>
3.1	“JOGO-DENTRO-DO-JOGO”, NÃO “JOGO DENTRO DO JOGO”.....	72
3.1.1	O jogo-dentro-do-jogo: a transgressão como técnica.....	72
3.1.2	O relato de uma experiência.....	77
3.1.3	Busca pela dimensão lúdica do trabalho dos atores no âmbito da Língua Portuguesa.....	79
3.1.4	O jogo-dentro-do-jogo e a ética da atuação.....	81
3.1.5	O improviso como veículo da transgressão.....	83
<b>4</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>85</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>87</b>
	<b>APÊNDICES.....</b>	<b>89</b>
	<b>APÊNDICE A</b> - Entrevista da atriz Normalice Souza a Marconi Araponga em 16 de abril de 2010.....	90
	<b>APÊNDICE B</b> - Entrevista da atriz Maria Adélia a Marconi Araponga em 22 de abril de 2010.....	102
	<b>APÊNDICE C</b> - Entrevista do ator Bemvindo Sequeira a Marconi Araponga em 05 de junho de 2010.....	127
	<b>APÊNDICE D</b> - Entrevista da atriz Haydil Linhares a Marconi Araponga em 10 de junho de 2010.....	160
	<b>APÊNDICE E</b> - Entrevista da atriz Arly Arnaud a Marconi Araponga, através do programa de mensagens instantâneas <i>Messenger – MSN</i> em 25 de janeiro de 2011.....	195
	<b>APÊNDICE F</b> - Supertexto: um recurso do teatro de cordel de João Augusto.....	211
	<b>APÊNDICE G</b> - Quadro dos elencos dos espetáculos de teatro de Cordel de João Augusto entre 1966 e 1978.....	212
	<b>APÊNDICE H</b> - Proposições à experimentação.....	214

## APRESENTAÇÃO

Eu estava com 19 anos. Tratava-se de um vernissage que contava com um pequeno recital de poesias, música e uma peça teatral curta. Foi no bairro do Bonfim, cidade baixa de Salvador, Bahia, onde nasci e me criei.

Num evento como aquele eu jamais havia ido. Assisti ao recital e ouvi as canções autorais enquanto admirava, sem qualquer envolvimento, os quadros a óleo. Faltava apenas a representação teatral. Era a primeira vez que assistiria teatro.

A lembrança do nome do espetáculo eu já não tenho mais, entretanto a experiência nunca seria esquecida. Tratava-se de teatro de cordel. Depois da apresentação fiz uma pergunta que me inquieta até hoje: como é que os atores faziam aquilo? Mistério. Fui embora sabendo que era isso que eu queria fazer. Decidi me tornar amador.

Pouco tempo depois estava matriculado numa oficina de teatro no SESI Casa Branca de Itapagipe. Havia lá um projeto chamado “Sexta Básica”. Foi numa dessas sextas-feiras que vi outro cordel, **A Filha que Bateu na Mãe na Sexta-Feira Santa e Virou Cachorra**, dirigida por Luis Bandeira, em 1993. Meses depois, **O monólogo do vaqueiro**, do autor português, Gil Vicente, texto em versos de 1502, dirigido por Zezão Pereira, ator formado no teatro de cordel por Normalice Souza. Em cena o ator Gringo Barreto, com quem viria a trabalhar anos mais tarde.

Gringo fundara o grupo de teatro Imaginação Zero, que montava exclusivamente espetáculos de cordel. O que posso dizer é que a imaginação daqueles atores não tinha nada de nula. Assisti aos espetáculos: **Cordel é com a gente** (1995); **Cordel de ver... dade!** (1995); **Cordel canta cordel** (1996); **Quem manda nessa porra sou eu!** (1997), com a mesma admiração questionadora de sempre.

Somente em 1996 e ainda como amador, é que fiz o meu primeiro espetáculo de teatro de cordel, **Lampião, herói do povo**, que era composto por três textos curtos: **A noite da despedida**, de Normalice de Souza, **A chegada de Lampião no céu**, de Gringo Barreto e **A peleja de Lampião com o Diabo Capeta**, de Fábio Mozart e Marcos Veloso. Esse espetáculo estreou na antiga Galeria 13, no Pelourinho e depois seguiu para uma curta temporada no Espaço Cultural Alagados.

Depois dessa experiência de fazer cordel no teatro eu não podia estar satisfeito, pois ainda não continha a resposta. Eu imitava o modo dos outros que assisti fazendo teatro de cordel. Não havia descoberto a razão pela qual representava daquela maneira, o que norteava

a criação dos atores. E a questão foi acrescida de mais outra: que caminhos esse modo de interpretar percorreu até me alcançar?

Estava em meu segundo ano do curso de interpretação teatral em 1999, quando tive a oportunidade de fazer a disciplina Fundamentos do Processo da Criação Cênica com o Prof. Armindo Bião (em parceria com a Prof<sup>a</sup>. Maria Eugênia Millet) e pude reviver na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia o teatro de cordel que assisti e fiz na cidade baixa de Salvador.

Saber que havia um professor na instituição que se interessava (e mais!) se ocupava em pesquisar o teatro de cordel ao qual tanto me identificava, foi além de uma grande satisfação, foi a revelação de um caminho dentro da universidade. Daí para tornar-me bolsista de Iniciação Científica do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq, orientado por Bião foi uma questão de tempo e de oportunidade que ao se apresentarem não me encontraram dormindo.

Este período descortinou possibilidades, antes inexistentes em minha cabeça, para os estudos em pós-graduação.

Outro importante evento na minha trajetória foi acessar as entrevistas feitas por Eliene Benício Amâncio Costa em seu estudo, no mestrado **Teatro de rua, uma forma de teatro popular no Nordeste**, dissertação defendida em 1993, na Universidade de São Paulo, quando Maria Adélia, uma das mais importantes atrizes do Grupo Teatro Livre da Bahia, afirmou-lhe a respeito do trabalho do ator no teatro de cordel: “Não tem uma coisa complicada de trabalhar, escrita, um método para se fazer teatro de cordel. Isso na verdade não existe” (COSTA, 1993, p.254). Esta afirmação foi a deflagradora do meu processo de pesquisa, e que me estimulou a propor por quatro vezes um anteprojeto para o mestrado, só sendo aprovado e classificado na última dessas, à Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA.

Neste meio tempo, Bião apresentou-me à Etnocenologia, a disciplina que se ocupa dos comportamentos humanos espetaculares organizados que propõe uma perspectiva teórico-metodológica multi/inter/transdisciplinar, de valorização do sujeito e seu trajeto na relação com os seus objetos de interesse. Com a Etnocenologia tive acesso às noções de transculturação e de matrizes estéticas que vão ao encontro das questões eclodidas desde o primeiro momento em que fui escolhido pelo teatro de cordel, e que se não respondem satisfatoriamente às indagações, mostram-me o caminho que devo seguir.

Ao final deste período suspendi a crítica e demos vazão à criação, sempre orientado por Bião e o resultado foi o espetáculo **Isto é Bom Demais! Comédia Musical de Cordéis e**

**Lundus** (2002)<sup>1</sup> que ultrapassou o período de mostra didática, atravessou os muros da Escola de Teatro da UFBA e permaneceu ativo por mais de dois anos. Teve 102 apresentações, para um público médio estimado de 20 mil pessoas, em cinco teatros de Salvador (Sala 05, Teatro SESI Rio Vermelho, Teatro Xisto Bahia – em duas ocasiões – Teatro Solar Boa Vista e Sala do Coro do Teatro Castro Alves), duas praças públicas de Salvador (Largo Pedro Archanjo e Terreiro de Jesus) e várias cidades do interior da Bahia (Porto Seguro, Juazeiro, Jequié – em duas ocasiões – Santo Amaro da Purificação, Dias D’Ávila, Camaçari, Santo Antônio de Jesus, Alagoinhas, Vitória da Conquista, Ilhéus e Itabuna), além de ter se apresentado na Arena Jovem da Bienal do Livro da Bahia do ano de 2003.

**Isto é bom demais!...** Venceu o Prêmio Braskem de Teatro na categoria Melhor Atriz Coadjuvante do ano de 2002 (Luciana Comin), o que foi um dos grandes motivadores para a criação da Cia Ziriguidum Borogodó de Teatro, em 2003<sup>2</sup>. Grupo teatral composto unicamente de atores interessados em teatro de cordel, teatro de animação e musicais.

Entre o cordel adulto e o infanto-juvenil que falarei mais adiante, concluí o bacharelado em interpretação teatral e decidi me dedicar profissionalmente à carreira de ator e alçar conhecimento em outra técnica, a do palhaço.

Em 2004 estreamos **Quem conto canta cordel encanta**, um musical de cordel com atores, máscaras e bonecos resultado de 12 meses de pesquisa ininterrupta. Com este espetáculo, o grupo venceu o Prêmio Braskem de Teatro na categoria Melhor Espetáculo Infantojuvenil, ficando dois anos em cartaz, apresentado para um público estimado de 30 mil pessoas em 119 apresentações em vários teatros da capital baiana e encerrando sua vitoriosa carreira em Santo Amaro da Purificação, no Teatro Dona Canô Veloso.

O contato com o público infanto-juvenil abriu novas possibilidades profissionais. Data daí as primeiras aulas de teatro para crianças, que dariam na criação da Teca-Teatro Cursos e Espetáculos, em parceria com Luciana Comin e na opção em permanecer trabalhando como ator e produtor de espetáculos infanto-juvenis.

Retornei à cena entre 2006 e 2007, agora dirigindo e atuando o metaliguístico **Ora Bolas!** (2006) musical infanto-juvenil de atores e bonecos, em que dentro da peça era

---

<sup>1</sup> Elenco: Marconi Araponga, Luciana Comin, Iara Villaça, Pedro Henriques, Ednei Alessandro (substituído por Alan Miranda).

<sup>2</sup> O grupo foi originalmente formado por Marconi Araponga, Luciana Comin, Iara Villaça, Gil Teixeira, Karina de Faria e Tânia Soares. Contou com a direção geral de João Lima e a direção musical de André Simões.

encenado um texto escrito ao modo do teatro de cordel<sup>3</sup>. Este espetáculo venceu o Prêmio Braskem de Teatro na categoria Infantojuvenil e teve seu texto indicado ao mesmo prêmio.

Retomei em 2008 a vida acadêmica depois de quatro anos atuando, ensinando, dirigindo e produzindo. Meu objetivo era ser admitido como aluno regular do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA para pesquisar sobre o desempenho dos atores do teatro de cordel, o que em outras palavras, trata-se de uma pesquisa sobre mim mesmo, já que me tornei um desses.

A pergunta que me motivou empreender a pesquisa no âmbito do mestrado em artes cênicas era a mesma de quando assisti teatro pela primeira vez e outras foram incorporadas neste meu trajeto: como se preparavam os atores que deram início a essa forma teatral nos anos 60 e 70 do século passado? Que contribuição para o teatro contemporâneo, sobretudo à interpretação dos atores, legaria a forma teatro de cordel? Seria possível detalhar esse trabalho a ponto de encontrar recorrências que apontassem para uma forma de desenvolvimento dos atores em geral?

Perguntas que respondo neste estudo dissertativo que poderá ter relevância para a arte do ator e, de modo transversal, poderá apontar caminhos ou reforçar os que já existem na área de teatro-educação.

No primeiro capítulo, delimito o objeto e discorro sobre os objetivos que busco atingir com a análise das entrevistas efetuadas com as atrizes e ator do teatro de cordel produzido em Salvador, Bahia na década de 1970. Caracterizo o teatro de cordel feito por João Augusto, como forma de situar o leitor sobre os aspectos mais urgentes (inclusive tratando da estrutura “sub-texto” como um dos elementos identificadores do teatro de cordel de João Augusto e cuja designação propus mudar para “sobretexo” ou “supertexo”). Destaco o contexto em que ocorreram os cinco espetáculos que participaram os entrevistados, levando em consideração os aspectos histórico, estético, dramático, da direção e dos elencos, da estratégia de *marketing*, que estaria relacionada à reabertura do Teatro Vila Velha, depois de mais de um ano fechado.

Descrevo o horizonte teórico do qual analisarei o teatro de cordel e a metodologia utilizada na pesquisa. Como foi feita a escolha dos entrevistados, o roteiro de questões, criado previamente por mim, e que ajuda a nortear o caráter informal dado nas entrevistas (proposto pelos manuais de História Oral), seguido das explicações que me levaram a fazer as perguntas roteirizadas aos entrevistados.

---

<sup>3</sup> A ficha técnica: Luciana Comin, Gil Teixeira, Geovane Nascimento, Patrícia Rammos e Luciano Martins. Direção: Marconi Araponga (ator substituto). Direção Musical: Ilma Nascimento. Texto: Luciana Comin.



Enfatizo a importância da forma teatral no cenário contemporâneo da cidade, as possibilidades de desenvolvimento do intérprete, além de contribuir para a memória do teatro baiano.

Dou início ao segundo capítulo fazendo um rápido histórico da formação das atrizes e ator selecionados (escolas, cursos, vivências, *workshops* etc.), relacionando os espetáculos do teatro de cordel que participaram e os diretores com que trabalharam (além de João Augusto).

Desenvolvo a análise das entrevistas a partir da criação de um esquema que enfeixa os principais temas relacionado ao roteiro de entrevista, possibilitando a avaliação das recorrências explícitas e implícitas ao trabalho do ator. Neste esquema, que redundou em quadros, foram enfeixados os seguintes temas: formação, referências teóricas, referências pessoais, preparação dos atores para o teatro de cordel, relevância do teatro de cordel, musicalidade, Identificação, alteridades.

Para isso, estabeleci relações com autores que subsidiam metodológica e teoricamente as análises de caráter transdisciplinar (História Oral, psicotécnica stanislavskiana, o teatro épico brechtiano, a Etnocenologia, a dança expressionista alemã, a *commedia dell'arte*, o circo e o grotesco).

Concluo o segundo capítulo contando sobre como identifiquei o jogo-dentro-do-jogo no teatro de cordel de João Augusto e de como essa característica no trabalho dos atores amplia as suas possibilidades a partir do estabelecimento de uma nova ética na atuação, fora dos pressupostos estabelecidos por Stanislavski e Brecht.

No último capítulo deste trabalho, o terceiro, explico porque resolvi nomear essa contribuição ao trabalho do intérprete de jogo-dentro-do-jogo, a partir das experiências dos entrevistados com o teatro de cordel, que teve (e tem) a improvisação como mister. A título de exemplificação trago uma experiência pessoal de como pratiquei o jogo-dentro-do-jogo num espetáculo cuja temática e estética é muito próxima a do teatro de cordel.

Proponho, também, a conquista da dimensão lúdica do trabalho do ator no âmbito da língua portuguesa, que teria sido negada por acepções racistas e elitistas relacionadas à palavra trabalho em contraposição a “*play*” (na língua inglesa), por exemplo, e que poderia anular o possível caráter antiético de o jogo-dentro-do-jogo.

Enfatizo aspectos relacionados à ética profissional dos espetáculos realista-naturalista e do teatro épico brechtiano e proponho outro acordo, alargando os limites e estabelecendo, assim, uma nova maneira de encarar as relações dentro da cena.

Concluo o terceiro capítulo relacionando, de modo objetivo, o trabalho dos atores com o dos repentistas, guardados os devidos espaços característicos destas expressões. Caracterizo a peleja do palco como uma sucessão de piadas internas, executadas sem prévio aviso, de modo a surpreender o colega e culmino apontando para a proposição de continuação da pesquisa, que buscará, a partir de resultados em laboratório de cena, contribuir para a caracterização do jogo-dentro-do-jogo como técnica formadora de intérpretes da cena teatral.

As considerações finais apontam para a necessidade de experimentação e reflexão dos aspectos práticos relativos à preparação dos atores em laboratório cênico dos elementos levantados por essa pesquisa e se propõe à sua ampliação, dentro dos trâmites reservados ao Programa, como forma de se completar este estudo que não foi possível aprofundar.

Após as considerações finais, seguem os apêndices A, B, C, D e E contendo as cinco entrevistas, transcritas na íntegra (e que possibilitaram a pesquisa), um quadro contendo o nome de todos os atores de todos os elencos do teatro de cordel de João Augusto entre 1966 e 1978, uma proposta (já aprovada pelo Ministério da Cultura – MINC) de oficina, dada por mim e auxiliada por alguns outros profissionais da dramaturgia, da dança e da música, e que estaria alinhada às “exigências” do teatro de cordel de João Augusto. Essa ação dá início à mais nova etapa desta pesquisa que não se encerra com o mestrado e que aponta para seu aprofundamento.

Como anexo, segue, a título de exemplificação, de como o sobretexto (ou supertexto) pode ser utilizado como ferramenta da encenação que depende, exclusivamente, no jogo do ator, e que, entre outras características definidoras, identifica o teatro de cordel de João Augusto.

## **1 O QUÊ/ QUANDO/ ONDE/ POR QUE/ COMO/ E PARA QUÊ**

O caminho pelo qual o teatro foi estudado durante grande parte de sua história esteve associado à materialidade do texto dramático, independentemente do constante interesse pelos edifícios teatrais. Até o surgimento de outras mídias, a palavra escrita era o suporte que garantia a perenidade da experiência teatral, ainda que essa só possa assegurar sentido pleno no tempo e no espaço da sua representação.

Outros suportes de registro surgiram (audiovisuais, sobretudo) e possibilitaram a permanência de maior quantidade de traços da obra teatral, mas sempre sem efetivamente registrar sua principal característica: o acontecimento ao vivo. É como se analisássemos, através desses múltiplos registros, um corpo sem vida. Entretanto, o corpo sem vida é material de trabalho de algumas importantes profissões, que, ao analisá-lo através de métodos consagrados, identificam um enorme número de informações que vão dos níveis atômicos aos mais complexos níveis de organização social.

Na redução do teatro ao nível atômico (mínimo, essencial), encontram-se duas partículas indissociáveis e que garantem a existência dessa forma de arte: ator e público. Seguindo um padrão clássico de comunicação, estaríamos nos referindo a emissor e receptor. Mas a recepção não é nosso objeto na presente pesquisa e sim o ator e o fenômeno teatral não se resume a uma pura e simples forma de comunicação.

O trabalho do ator é o objeto destacado para análise na presente pesquisa e está associado à forma “teatro de cordel” na acepção que lhe conferiu o diretor teatral João Augusto Azevedo, na cidade de Salvador, na Bahia, em 1966.

É importante esta localização no tempo e no espaço, já que o teatro de cordel não possui na história do teatro um significado único, uniforme. Ainda que exista um grande número de pontos de contato em seus diversos sentidos ao longo de seis séculos da história dessa expressão: teatro de cordel.

Na linha do tempo e na cultura lusófona, a primeira acepção explicitamente dada a esta expressão relaciona-se às peças de teatro de grande sucesso popular, que, por essa razão, encorajava a publicação do texto teatral, impresso em papel barato, então posto à venda pendurado em um cordel (BIÃO, 2009a, p.398).

O teatro de cordel, cujo trabalho dos atores é nosso objeto, é diferente dessa acepção e também do seu correspondente renascentista ibérico, pois se vale dos romances, histórias e folhetos da tradição da literatura de cordel nacional, que, em geral, são sucessos editoriais que

independem do suporte do palco, pois originalmente não foram para ele escritos, mas sim lidos.

Isto é, enquanto aquele, por conta do sucesso de público auferido pelo espetáculo, era comercializado *a posteriori* como teatro de cordel, este recebeu a mesma designação por extensão já que resulta da encenação de folhetos da literatura de cordel.

No período dos teatros nacionais, entre os séculos XVI e XVIII, os autores de teatro resistiam em publicar suas obras, pois, entre outros motivos, não acreditavam que elas pudessem ser completamente compreendidas fora da representação teatral, conferindo aos atores fundamental importância, pois a compreensão do texto escrito só seria plena se não pudesse ser dissociada da ação.

O autor clássico francês Molière, que também era ator, advertiu quanto a isso na edição de **Amor médico** de 1666 “... é desnecessário adverti-los de que existem neste texto muitas passagens que dependem da atuação. É sabido que as peças só são feitas para serem representadas, e eu só aconselho a leitura desta às pessoas que têm olhos para descobrir, pela leitura, todo o jogo teatral” (CHARTIER, 2002, p.54).

A publicação do texto teatral em sua versão integralizada servia também para conter a ação de oportunistas que se gabavam de memorizar o enredo e até os versos das réplicas só ‘de ouvido’ (CHARTIER, 2002, p.44), transcrevendo a peça ao seu modo, e vendendo-a aos editores no formato em que cabia no padrão da literatura de cordel de então.

Estas peças curtas vendidas sob a designação de cordel, em geral, correspondiam a uma forma dramática conhecida como entremez: “de fins dos XVI a meados dos XVIII, na península Ibérica, peça curta, de variada tipologia e tom geralmente burlesco, representada no princípio ou entre os atos ou no final de peças teatrais sérias de longa duração” (HOUAISS; VILLAR, 2001, p.1167)

O entremez possui texto de linguagem mais próxima do público de menos ampla formação cultural, geralmente “datado, bastante simples e admitindo improvisações dos seus atores com certa frequência” (BIÃO, 2009a, p.135-142).

A decisão dos autores originais em ceder à publicação das obras integralizadas não impediu, contudo, que os atores continuassem preferindo as versões condensadas das peças de sucesso. Moura (2000, p.57) informa sobre a encenação do entremez **As preciosas redicolas** (*sic*) levada à cena em 1771, cujo texto fora adaptado do original de Molière.

Chartier (2002, p.80) discorre sobre o modelo criado por Lope de Vega em 1609<sup>1</sup>, sob o nome *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* no qual o autor espanhol dita as normas que regiam a escrita de suas peças, levando em consideração as exigências da cena ao vivo. Uma delas pondera sobre a duração do espetáculo que não deveria ultrapassar duas horas. Essa limitação de tempo se contava a partir do número de *pliegos*<sup>2</sup>. Esta unidade está relacionada com a editoração do texto no que se refere à quantidade de dobras de uma folha de papel, geralmente duas vezes, determinando quatro folhas (frente e verso), nas quais são impressas os textos.

Cada ato constava, no máximo, de quatro dessas unidades, isto é, de 16 páginas impressas em frente e verso. Ainda de acordo com o autor espanhol, as comédias deveriam incluir três atos, gerando o número de 12 *pliegos* componentes do espetáculo, ou seja, quarenta e oito páginas.

*Pliegos sueltos* é como é denominada a literatura de cordel na Espanha, que também pode ser traduzida para nossa língua como folhas volantes (MOREIRA, 1973, p.06), designação que se refere também à literatura de cordel.

A organização deste modelo feita pelo dramaturgo espanhol no início do século XVII já deveria corresponder à prática teatral daquele momento, pois, como afirma Moura (2000, p.92), os folhetos preferidos para serem encenados nos árduos meses de viagem nas naus eram os mais curtos, com temas populares, profanos ou hieráticos em contraposição a alguns clássicos quinhentistas, comédias extensas cuja representação levaria de seis a sete horas.

O teatro a bordo de naus era costume na expansão marítima européia. A sua ocorrência tinha como objetivo amenizar a dureza das viagens e moderar os receios dos perigos nas vagas. Na armada de Pedro Álvares Cabral havia ao menos um homem, um pequeno funcionário público, Diogo Dias que, segundo Pero Vaz de Caminha em sua carta ao Rei de Portugal era “um homem gracioso e de prazer” e que, ao lado de um gaiteiro, teve a incumbência de fazer contato com os desconhecidos índios do sul da Bahia quando do descobrimento das terras brasileiras, “meteu-se entre os índios a dançar com eles” (MOURA, 2000, p.25).

O escrivão da armada portuguesa designou de ‘gracioso’ o almoxarife Diogo Dias, o que é sinônimo de ator cômico. Eram assim que eram chamados os atores neste período da história portuguesa. E através deles também muitos costumes, cultos religiosos e tradições culturais de Portugal foram trazidos e se mantiveram colônia a exemplo das peças de cordel.

---

<sup>1</sup> Portugal encontrava-se, nesta data, em pleno domínio espanhol que se estendeu por 60 anos entre 1580 e 1640.

<sup>2</sup> Pedaco de papel de forma quadrangular dobrada ao meio.

É provável que este Diogo Dias tivesse esta função na armada cabralina: a de entreter e divertir, representando e dançando nas peças de cordel a bordo da nau.

É interessante esse ponto de contato no que se refere à música entre o teatro de cordel europeu e o brasileiro da segunda metade do século XX, em ambos ela é de grande importância. No cordel de João Augusto a música se destaca, sobretudo, nas costuras entre uma fábula e outra e menos no interior delas.

Importante também ressaltar a característica de nossa poesia cordeleira muito frequentemente associada à musicalização dos versos pelos autores, por nós chamados de cantadores, diferentemente dos autores do teatro de cordel europeu, designados poetas.

O improviso dos atores em qualquer dos casos é a tônica da atuação. Essa liberdade cênica por parte dos intérpretes se deve à natureza do gênero cômico, em geral arremido às convenções sociais e que é potencializada pelo histórico popular pessoal dos atores. Segundo Tinhorão, em geral, os atores e atrizes do teatro de cordel lisboeta faziam parte da classe menos abastada da corte portuguesa, daí deduz-se que entre eles poderiam constar negros forros e mulatos, há notícias de uma mulata chamada “Leonor Rija que recebia oito ducados pela exibição de danças no entremez da Procissão de Corpus Cristi de Sevilha” (1988, p.251). No teatro de cordel baiano, 200 anos depois, no teatro de cordel baiano, os seus atores mais representativos selecionados para as entrevistas não são parte da camada mais abastada da população, mas sim filhos de pequenos comerciantes, de funcionários públicos e de militares de baixa patente.

O entremez, sob a forma de teatro de cordel, alcançou o auge do teatro português nos séculos XVIII e XIX, a ponto praticamente de resumir todo o teatro feito em Lisboa nesta época (CRUZ, 2001, p.101-105), chegando a Salvador no ano de 1813, quando foi encenado o famoso sucesso do teatro de cordel lisboeta **O entremez novo da castanheira ou a brites papagaia**, de João Caetano de Figueiredo, no Teatro São João (BIÃO, 2005, p.31).

No século XX, importa citar a obra teatral de Ariano Suassuna que se alimenta dos folhetos de cordel e as experiências dos Centros Populares de Cultura (CPC) ligados à União Nacional dos Estudantes (UNE) que lançam mão da forma versada, numa re-apropriação ideológica de seu sentido original (COSTA, 1993), preterido em função da uma proposta didática e política, inclusive na Bahia, antes mesmo da primeira montagem de João Augusto, **Histórias de Gil Vicente**, em 1966.

É importante ressaltar que não coube ao CPC baiano a primeira montagem de espetáculos teatrais adaptados da literatura de cordel em Salvador. Esse marco pertence a Martim Gonçalves, fundador e primeiro diretor da Escola de Teatro da Bahia, hoje UFBA.

Martim Gonçalves encomendou a Francisco Pereira da Silva a adaptação de um folheto de Manoel Camilo dos Santos, o que resultou no espetáculo **Graça e desgraça na casa do Engole Cobra** de 1958.

No entanto, o aprofundamento da pesquisa e a consolidação desta forma teatral na Cidade da Bahia se devem a João Augusto e, posteriormente, ao Teatro Livre da Bahia.

O cordel feito no Teatro Vila Velha (TVV) na década de 1970 era um teatro eminentemente político, alinhado à esquerda, de feições populares, que, entre outras características, pretendia ensinar a população a pensar, discutir, lutar por melhores condições de vida e por democracia. Ou seja, todo ele afeito à perspectiva brechtiana de teatro.

João Augusto, o iniciador do teatro de cordel, pertenceu ao quadro de professores que inaugurou a Escola de Teatro da Universidade da Bahia, hoje Escola de Teatro da UFBA, em 1956 e sua formação está ligada ao Tablado, escola de teatro carioca do início da década de 50, da qual Martim Gonçalves (diretor da então recém-criada Escola de Teatro baiana, primeira em nível superior da América Latina), também era fundador (AMARAL FILHO, 2005, p.36).

Como deve ser numa academia de artes dramáticas, eram disponibilizadas disciplinas que se propunham esquadrihar a história e discutir os rumos do teatro do seu tempo, dentro dos cursos disponibilizados<sup>3</sup>.

O mundo vivia o pós-guerra e começava se reconhecer dividido em dois, com o início da guerra-fria em que o capitalismo e o socialismo lutavam para alcançar a hegemonia global. Essa guerra ideológica alcançou o teatro contrapondo duas linhas de interpretação *a priori* antagônicas, que tentavam sobrepujar-se mutuamente. Não se tratava simplesmente de ideologia, tratava-se também de poder.

O reflexo desse conflito ideológico global era identificado nas várias esferas do conhecimento humano. A Escola de Teatro cindiu-se e a sua primeira turma de alunos formados contou com o abandono de nove colegas e de três professores insatisfeitos (além de João Augusto, Gianni Ratto e Domitila do Amaral) (FRANCO, 1994, p.138). Os motivos, contudo, não foram apenas ideológicos, mas também estéticos e pessoais (LEÃO, 2006, p.142).

---

<sup>3</sup> O curso de interpretação teatral correspondia ao atual Nível Médio e tinha a duração de dois anos. O diploma de nível superior era concedido aos estudantes que cursassem ao menos três anos e foi instituído em 1956. O nível superior em Interpretação Teatral só foi instituído em 1984.

Esse evento gerou a Companhia de Teatro dos Novos e “repete na Bahia a experiência dos grupos Arena e Oficina de outra maneira, numa outra perspectiva”, diz Harildo Deda citado por Leão (2006, p.184).

O modelo de produção do Teatro Brasileiro de Comédias (TBC), principalmente entre as décadas de 1940, ano de sua fundação, e 1950, estava associado a um modelo de produção europeu, sobretudo italiano, e que, no âmbito dos modos da interpretação teatral, encontrava nas perspectivas emotivas e psicológicas do ator o início e o fim de suas motivações para agir em cena, dentro do ‘sistema’ de preparação dos atores, proposto por Constantin Stanislavski e, do outro lado, o modo de representar proposto por Bertolt Brecht, defendido e radicalizado pelo Teatro de Arena/Augusto Boal, em que o coletivo se sobrepõe ao individual, dentro da dialética marxista da qual emerge o teatro épico brechtiano.

Da ruptura com a Escola de Teatro nasce o Teatro Vila Velha (TVV) encabeçado por João Augusto, declaradamente associado ao teatro engajado à esquerda política, épico, com influências “cepecistas” (LEÃO, 2009, p.305), mas também ligado às tradições religiosas dos autos medievais, que não encontrariam na Escola de Teatro terreno tão fértil para germinar, na medida em que desejavam os litigantes alunos e professor. Ao contrário do que se identificaria na Escola: o teatro burguês (mesmo quando possuía feições populares) navegando pelas vagas<sup>4</sup> do bom gosto europeu e que era capitaneado pelo diretor da instituição: Martim Gonçalves.

Curiosamente, não havia preconceitos de parte a parte, no que dizia respeito à linha de interpretação dos atores. Como exemplo a montagem dirigida por Martim Gonçalves na Escola de Teatro **A ópera dos três tostões** de Brecht e Weill (1961), e a montagem que inaugurou o Teatro Vila Velha, dirigida por João Augusto de **Eles não usam bleque-tai** (1964), que para além de serem obras à esquerda propõem linhas de interpretação distintas. Enquanto a primeira previa uma interpretação distanciada, que busca separar nitidamente o ator da personagem em cena, a segunda previa o envolvimento emocional do ator emaranhando a personagem em justificativas psicológicas daquele que o representa.

Esses dois estilos de interpretação dos atores corresponderam ao acento ético e estético tanto do grupo rebelde do Vila Velha como da tradicional Escola de Teatro, respectivamente.

Os espetáculos de cordel do grupo do Teatro Vila Velha e o seu diretor artístico podem ser considerados menos efêmeros do que talvez seja a interpretação dos atores. Quando

---

<sup>4</sup> O nome do grupo que representava a Escola de Teatro era A Barca, em homenagem à barca do inferno do auto de Gil Vicente de 1956 a 1961.



me foi sugerido que trocasse meu objeto de estudo, que é o trabalho dos atores, pela encenação no teatro de cordel, já que a dramaturgia de João Augusto já estava sendo estudada. Objetei que se um ator não se interessa em desenvolver pesquisas sobre o processo criativo de atores, o que lhe resta senão repetir o que já foi feito ou executar mecanicamente o que lhe for pedido?

Entendo ser fundamental que os atores se voltem sobre os processos de criação individuais e em grupos, expressamente associados ou não a modelos estéticos, para que possam ultrapassar o que já foi criado e dar à sua arte maior importância do que somente imitar.

Transportar para o papel a preparação e a experiência cênica dos atores do teatro de cordel é um grande desafio, muito maior por conta de eu não ter assistido a nenhum dos espetáculos (alguns deles foram feitos antes do meu nascimento), pela inexistência de registros audiovisuais destes espetáculos, pela pouca literatura especializada a respeito do trabalho do ator brasileiro e pela inexistência de relatos dos processos criativos no que concerne o trabalho do ator na Bahia nesse período.

Para superar tais dificuldades contei com a memória dos atores que fizeram o teatro de cordel nas suas reflexões sobre o que teria sido a preparação gestual e vocal, ética e estética, da improvisação como técnica preparatória da cena e de como ela se revelava em pleno espetáculo e a análise de suas entrevistas, feita por mim, em que busquei verificar recorrências e eventuais desencontros com documentos de primeira mão somados às informações recortadas das publicações sobre o teatro baiano da época.

Com esta pesquisa, amplio as possibilidades técnicas que visam ao desenvolvimento do ator, de maneira a fazê-lo alcançar o domínio de si, da cena e do público, antecedente fundamental para a boa condução das representações. Para isso, verifico a presença de matrizes teóricas, de estilo e de outras áreas das artes cênicas, desvendando o arcabouço teórico ao qual está submetido o ator do teatro de cordel.

Inspirado pela Etnocologia ampliei as possibilidades teóricas e práticas do ator baiano, que quase sempre se vale de experiências e de metodologias desenvolvidas, habitualmente, longe de seu próprio contexto cultural, para compor esteticamente e/ ou disparar seu processo criativo.

Nesta pesquisa, de caráter exploratório, identifiquei, no trabalho dos atores as técnicas usadas consciente ou inconscientemente por eles no teatro de cordel, que possam constituir-se, futuramente a partir de um aprofundamento que não se insere neste momento, como alternativa metodológica no processo de formação de artistas da cena ao vivo.

## 1.1 A ESTRUTURA DOS ESPETÁCULOS

O teatro de cordel de João Augusto nasceu na década de 60 com a característica marcante de levar à cena o folheto (forma literária autônoma pertencente ao gênero narrativo e que prescindia do suporte cênico para existir), preservando sua forma e conteúdo originais, interferindo minimamente no texto original do folheto e concedendo a autoria do texto cênico ao cordelista.

O momento histórico em que é gestado o teatro de cordel tem como um de seus traços fortes a euforia da valorização de tudo que é nacional, vista no modelo desenvolvimentista iniciado ainda na era Vargas – ampliado por Juscelino Kubitschek, tendo a criação de Brasília como símbolo – no plano político e no surgimento do cinema novo e da bossa nova, no plano cultural, por exemplo.

Não se deve esquecer que a estréia de **Histórias de Gil Vicente** (1966), primeiro espetáculo da série viria a ser chamada “Teatro de Cordel”, se dá em plena ditadura militar quando o momento político não é o mesmo, ainda antes da radicalização política de 1968. Neste momento inicial do teatro de cordel, vale a característica em que se interferia minimamente no texto do cordelista.

Na década recortada para a pesquisa (70), que corresponde ao segundo estágio do seu teatro de cordel, João Augusto decidiu adaptar livremente os folhetos para a cena, fundindo histórias, personagens e às vezes abandonando o verso pela prosa, como no caso exemplar do fragmento **Antônio, meu santo** (1972), adaptado de dois folhetos de cordel para o espetáculo **Cordel II**, nesse mesmo ano. Mas também compôs textos originais que mantinham as rimas, ainda que sem muita preocupação com a forma e com métrica, como no fragmento **O malandro e a graxeira no chumbrego da orgia** (1978), inspirado por quatro folhetos.

Não se pode, porém, afirmar que houve, em qualquer das opções do dramaturgo João Augusto, alteração do conteúdo dos folhetos. Ao contrário, ele continuava a expor o universo do poeta popular sem impor sua visão de mundo (AMARAL FILHO, 2005, p.104).

As fábulas eram costuradas com frequência, umas às outras, por canções, ligadas à música pop brasileira e também à tradição popular, a exemplo de sambas de roda e músicas juninas.

Porém, no interior dos espetáculos de cordel, num aspecto mais caro ao trabalho do encenador do que ao do dramaturgo, mas que depende exclusivamente do ator, deve ser destacado um traço eminente chamado por João Augusto de subtexto. Para ele, “o sub-texto

aumenta as ações físicas e passa a ter mais importância que o texto” (AMARAL FILHO, 2005, p.48).

No teatro de cordel, o subtexto reforça o que é dito pela narração, sublinhando fisicamente a fábula e os estados mentais aos quais estão submetidos os personagens em conflito. Os atores não conduzem a platéia a nenhum mundo mágico, surreal. Mas, de maneira didática, contam fisicamente a história.

Pavis (2007, p.222) informa sobre o verbete ‘jogo de cena’ e que o mesmo indica que a “ação muda do ator que usa apenas sua presença ou seu gestual para expressar um sentimento ou uma situação, antes de tomar a palavra ou enquanto faz uso dela. Na época clássica, fala-se em ‘jogo de teatro’ quando se põe a pantomima no lugar da eloquência”. Esse raciocínio acaba passando pela acepção proposta por João Augusto de subtexto, ainda que não traduza completamente esse recurso na cena cordelesca<sup>5</sup>.

Este recurso amplia a importância do ator no desenvolvimento da ação épico-dramática no teatro de cordel, deslocando o foco narrativo para a ação e, por consequência, tirando do narrador o peso gigantesco de conduzir sozinho um espetáculo cujo texto fora escrito originalmente para ser lido e complementado visualmente pela imaginação de quem o lê.

O trabalho dos atores na construção destas cenas se distingue em colaborar com a narração, sugerindo pontuações e pausas, ilustrando-as cenicamente, tornando um enfadonho texto expositivo uma ação viva e criadora. Essas pontuações físicas colaboram com o discurso narrativo e aproximam o público da ação, envolvendo-o empaticamente.

Os atores responsáveis pela ilustração do texto narrativo têm a liberdade de optar pelo contraste entre o que é dito (pelo narrador/cantador ou por outra personagem que ocupe momentaneamente esta função) e o que é mostrado, gerando o estranhamento na encenação e, em se tratando de teatro de cordel, causando o efeito cômico, pois apela tanto para a racionalização como para o *nonsense*. Este recurso possibilita, por exemplo, passagens textuais com altas doses de lirismo subjetivo serem mais eficientemente absorvidas pela platéia.

Discuto a designação “sub-texto” proposta por João Augusto. O prefixo “sub” entre outras acepções dicionarizadas dá a dimensão de ação furtiva, oculta (HOUAISS, 2001, p.2622), que não se enquadra na escrita cênica proposta, já que a ação deste ‘sub-texto’ nada oculta, nem passa por despercebido, antes revela.

---

<sup>5</sup> Neologismo que será muito utilizado ao longo da dissertação e que refere-se às características da literatura de cordel que influenciam diretamente outras áreas, sobretudo artísticas, e que nessas a identificação é flagrante.

Entendo que a ação dos atores se inscreve sobre o que é dito. Por isso, acredito que os termos sobretexto ou supertexto sejam mais adequados.

Esta ferramenta da encenação de João Augusto encontra esteio na estética brechtiana em que o ator deve descobrir “uma ação que revele objetivamente os acontecimentos que desenrolam no seu íntimo [da personagem]. A emoção deve manifestar-se no exterior, emancipar-se, para que seja possível tratá-la com grandeza” (BRECHT, 2005, p.108). A utilização do supertexto vai ao encontro dessa proposta e se completa quando o resultado provoca, instiga e diverte o público.

Como exemplo de supertexto disponho como um dos apêndices dessa pesquisa a descrição de uma cena de **A gente canta Padilha** (2010), dramaturgia e direção de Armindo Bião, levada aos palcos no segundo semestre de 2010 e expressamente associada à estética do teatro de cordel de João Augusto, com finalidade de deixar clara sua utilização na cena.

## 1.2 O CONTEXTO HISTÓRICO E HORIZONTES

Os fatos fundamentais que revelam ser o trabalho de ator a principal virtude do teatro de cordel, que se mantém vivo até hoje, pertencem ao âmbito político e ao amadurecimento estético à frente do Teatro Livre da Bahia. É o caso, por exemplo, da permanência mais ou menos estável de um grupo de atores reunidos no Teatro Vila Velha que encamparam a estética de João Augusto. Do mesmo modo, a centralização da direção de espetáculos em suas mãos, somada as suas experiências contraculturais e contatos com outras áreas artísticas, que levariam à mudança da opção estética da transposição do folheto para a cena, dando lugar à recriação dramatúrgica, incluindo aí o novo espaço para a prosa em cena, são outros desses fatores. E, principalmente, o ambiente ditatorial, de censura e perseguição política, que impondo limites estritos ao texto dramatúrgico, acabaram por deixar com os atores em cena a responsabilidade pela modelagem dessa forma teatral como um todo.

### 1.2.1 Os Aspectos Históricos e Políticos

A pesquisa de João Augusto com o teatro de cordel é iniciada com a estréia de **Histórias de Gil Vicente** seguida de **Teatro de cordel**, ambas no mesmo ano de 1966, e seguiu até 1979, ano de sua morte. Foi totalmente realizada dentro do período de cerceamento das liberdades, em plena ditadura militar (1964-1985).

Após um hiato de seis anos, João retomou o trabalho com o cordel na cena em 1972 com a estréia de **Cordel II**. Em 1973, estreou o **Cordel III**. No ano seguinte **1,2,3 Cordel**, com o qual seguiu para a Feira da Bahia, em São Paulo.

Em 1975 e 1976, o grupo artístico ligado ao Teatro Vila Velha seguiu para festivais internacionais de teatro como o de Nancy, na França circulando depois por cidades da Itália.

Em 1977, teve início o teatro de rua, sob a direção de Bemvindo Sequeira, ator do grupo do TVV Teatro Livre da Bahia, colocando o teatro de cordel nas praças de Salvador. Em 1978, seguiu-se a montagem de **Oxente gente, cordel!**, criada especialmente para circulação pelas principais capitais brasileiras através do projeto do governo federal Mambembão.

É importante ressaltar que nesta década de tantas realizações e aprofundamento na estética cordeleira para a cena é a mesma da radicalização das ações beligerantes tanto por parte dos militares golpistas como dos guerrilheiros.

### 1.2.2 Os aspectos estéticos

Seis anos separam o último espetáculo da década de 60 e o primeiro da década de 70, utilizada como recorte para a pesquisa. Nesse hiato, muitos eventos foram produzidos (pelo e no) TVV e, por consequência, vivenciados pelo diretor, que influenciaram sua arte.

A sua pesquisa com o cordel encenado não era a de “um teatro folclórico nem/ ou regionalista. Também não chega[va] a entrar no terreno da comédia de costumes. [Era] uma mistura de tudo, como é a cultura do trovador – muito mais ‘mosaica’ do que humanística” (AUGUSTO, 1974, p.02) e dialogava com o momento político, social e estético da época. O espetáculo **Stopem! Stopem!** (1968), que, segundo o cineasta Glauber Rocha, foi “sem exagero, a mais audaciosa experiência do teatro moderno que vi[u] no Brasil desde **O rei da**

**vela e Roda viva** (...) toda crítica do sul pensa que o teatro brasileiro chegou ao máximo. Mas **Stopem! Stopem!** ultrapassa tudo” (FRANCO, 1994, p.165) é um marco no teatro baiano tanto quanto as experiências com o teatro de cordel.

A desmobilização da Sociedade dos Novos cedeu espaço ao Teatro Livre da Bahia, grupo de Nilda Spencer, Nonato Freire, Sonia dos Humildes e Kerton Bezerra e a artistas independentes da cena baiana, que foram abrigados pelo Teatro Vila Velha e por seu diretor, a exemplo de Haydil Linhares, Bemvindo Sequeira, Maria Adélia, Normalice Souza e mais tarde Arly Arnaud, que se tornaram (a exceção dos dois primeiros), pelo seu desempenho, ou pela ação divulgadora das oficinas de teatro de cordel, ou pela dramaturgia desenvolvida, os atores símbolos do teatro de cordel baiano, embora tenham vivido outras experiências sob a direção de João Augusto, que não só a do teatro de cordel.

#### 1.2.4 A direção e os elencos

As duas primeiras experiências com o teatro de cordel tinham parte da Companhia Teatro dos Novos, de Carmem Bittencourt, Sônia Robatto, Tereza Sá, Carlos Petrovich, Marta Overbeck e Othon Bastos, em cena com atrizes e atores convidados que jamais se repetiram na década subsequente.

Nos anos 70, a ausência do grupo fundador deu lugar ao Teatro Livre da Bahia que tinha em Sonia dos Humildes, Kerton Bezerra e depois em Bemvindo Sequeira, Harildo Deda e Maria Adélia sua base estruturante, a espinha dorsal com a qual João Augusto trabalhava seus espetáculos que sempre tinham presença de atores e músicos convidados, tais como Haydil Linhares, Jurandir Ferreira, Olga Maimone e Zelito Miranda.

Em **Estórias de Gil Vicente e Teatro de cordel** (ambas em 1966), João dividiu a direção com outros artistas. Othon Bastos, Carmem Bittencourt e Mario Gusmão foram conjuntamente diretores de fragmentos de **Estórias de Gil Vicente**. Haroldo Cardoso, Orlando Senna, Luciano Diniz e Othon Bastos dirigiram separadamente quadros que compuseram o **Teatro de Cordel**. Isso não ocorreu na década de 70, quando o próprio João Augusto dirigiu pessoal e exclusivamente todos os espetáculos de palco e os primeiros de rua, delegando posteriormente a direção ‘da rua’ a Bemvindo Sequeira.

### 1.2.5 Aspectos Dramatúrgicos

Nesses dois primeiros espetáculos, citados anteriormente, João Augusto selecionou, adaptou, dirigiu e coordenou diretores e adaptadores com a indicação de que se interferisse o mínimo na estrutura do texto original do folheto de cordel. Na década de 70, João Augusto manteve parte dessa instrução, mas também introduziu a prosa como forma até então inexplorada com seu teatro de cordel.

Isto pode ser verificado em dois momentos no espetáculo **Cordel II** (1972), com a adaptação dos folhetos **A Viúva que amarrou Santo Antônio num foguete para se casar a segunda vez**, de Pedro Quaresma e **A moça que pisou Santo Antônio no pilão para se casar com um boiadeiro**, de José Martins dos Santos, que geraram a obra original **Antônio, meu santo ou A fogueira da carne** (1972), e a montagem do texto de Haydil Linhares **A função do casamento** (1972), atriz do grupo.

### 1.2.6 A Estratégia de Marketing relacionada à reabertura do Teatro Vila Velha

A reabertura do Teatro Vila Velha, que passou mais de um ano desativado por conta do desabamento do teto do foyer, o que acabou por comprometer parte de sua estrutura física<sup>6</sup>, precisava afirmá-lo como um espaço de trocas e encontros da vanguarda baiana. Para isso, buscou-se reeditar o sucesso da teatralização dos folhetos de feira iniciada em 1966 com **Estórias de Gil Vicente e Teatro de cordel**, quando o diretor artístico conseguiu unir sucesso de público e crítica, chamando atenção da imprensa e do público, trazendo movimentação à casa de espetáculos fechada há tantos meses.

---

<sup>6</sup> Segundo Leão, a reforma do Teatro Vila Velha levou mais de um ano para iniciada deixando a cidade sem essa importante casa de espetáculos (2009, p. 231).

### 1.2.7 A Brincadeira do Repente invade o Teatro e revoluciona a Cena Baiana

O jogo cênico e o prazer de jogar. A brincadeira e o brinquedo. O domínio do objeto com que se joga e das normas do jogo. Representar e ser, distanciar e viver simultâneos. A inflexibilidade da métrica e das rimas em contraponto ao jogo de cintura do malandro que nunca cai (porque malandro que é malandro cai em pé).

Riqueza de espetáculo que nasce da pobreza dos autores primordiais do texto encenado que pouco “alisaram os bancos escolares”, mas que teimam em produzir versos incríveis refletindo nossos preconceitos, taras, dramas e alegrias.

Da pobreza visual do quase não-cenário que liberta a mente do espectador, permitindo que ele atente apenas para a interpretação dos atores e atrizes – a pérola preciosa dentro da ostra – e pelos quais é transportado para a fábula grotesca esquecendo-se de si próprio.

O teatro é a arte dos atores. Isso é lugar comum. Mas nunca essa afirmação primária teve tanto significado quando tratamos do teatro de cordel. Atores cordelescos improvisam, tal como pelem os repentistas, elevando à potência superior obras populares que encontram eco em públicos de todos os lares.

Como é que se faz isso? Como é que se faz teatro de cordel? Forma teatral que nasce orientada por ideais socializantes, que segue a linhagem dos Centros Populares de Cultura da UNE (LEÃO, 2009, p.305), num país sob um regime ditatorial e sem liberdade de expressão garantida.

Há poucos estudos publicados sobre o teatro de Salvador, menos ainda sobre o teatro de cordel, muito provavelmente a invenção teatral mais baiana do século passado. Talvez a única. Por esse motivo, já se justificaria o esforço da investigação, ao mesmo tempo em que se propõe substantivar o ainda incipiente campo de pesquisa sobre do ator e os seus processos criativos, já que até então se tem promovido o estudo da área teatral a partir da dramaturgia e mais contemporaneamente a partir da poética dos encenadores, ficando os atores como simples executores (e não pensadores da cena).

De fato, como os atores do teatro de cordel foram além do lugar comum, mesmo sem saber, conduzidos pela intuição e pelo prazer de jogar entre si e com o público, essa nova perspectiva de investigação do trabalho de ator ganha especial relevo no âmbito do teatro de cordel.



### 1.3 HORIZONTE TEÓRICO-METODOLÓGICO

A Etnocenologia se constitui no horizonte teórico-metodológico da pesquisa. Como se pode perceber, desde a Apresentação desta dissertação, a eleição do objeto de que aqui se trata é motivo de uma reflexão teórica sobre meu trajeto de sujeito artista e pesquisador, ente de desejos e experiências, portanto de apetências e competências, adquiridas mais ou menos conscientemente e também acumuladas em função da elaboração e desenvolvimento de meu projeto de mestrado. De fato, as opções metodológicas decorrentes dessa reflexão, particularmente no que se refere à realização, transcrição e análises de entrevistas, dão corpo, aqui, à Etnocenologia (BIÃO, 2009b, p.45-70; p.89-94).

Por outro lado, o horizonte teórico desta pesquisa está relacionado à estética teatral de Bertolt Brecht (2005), no que se refere ao trabalho do ator, em seu teatro épico, na quebra da quarta parede, no efeito de distanciamento, na quebra da melodia dos versos de raiz clássica, na exteriorização dos elementos de natureza emocional, no destaque do gesto social que se verifica nas relações cotidianas de poder e opressão, negando veementemente o teatro psicológico e místico e propondo um teatro baseado no humor que busca entreter e provocar reflexão crítica.

As características da interpretação dos atores do teatro de cordel, destacadas dentro da linha brechtiana, também são analisadas, de modo transversal, sob os pontos de vista da ética e da técnica stanislavskianas (STANISLAVSKI, 1987; 1989; 1997), no segundo capítulo. Completando-se essa análise com paralelos relativos à arte circense e dos palhaços, ao estilo grotesco associado à matriz barroca da identidade dos jeitos corporais e modos gestuais populares brasileiros e a aspectos do expressionismo alemão, analisados sob o ponto de vista transdisciplinar da Etnocenologia.

O *corpus* de referência construído para a pesquisa se concentra nos cinco espetáculos da segunda fase da série de teatro de cordel de João Augusto, primordialmente, por conta do melhor acesso aos atores. Esses espetáculos, todos encenados em palco, foram escolhidos em detrimento dos de rua, por que entendi que esses últimos merecem um estudo em separado, por conta de seu volume e importância no desenvolvimento do teatro de cordel e também porque seu diretor foi basicamente Bemvindo Sequeira e não o encenador que é foco da pesquisa: João Augusto.

Além das referências bibliográficas (AMARAL FILHO, 2005; BOAL, 2010; CASTRO, 2005; COSTA, 1993; FRANCO, 1994; LEÃO, 2006; LEÃO, 2009; RIZZO, 2001;

VÉRAS, 2008) e de raros documentos de época impressos (três programas de espetáculos<sup>7</sup> e dois folhetos de cordel<sup>8</sup>) esse *corpus* se completou com o conjunto de cinco entrevistas realizadas e que se constituíram no elemento mais importante para as questões que nortearam a minha pesquisa.

### 1.3.1 A escolha dos entrevistados

Inicialmente, pensei em escolher os atores que participaram do maior número de espetáculos diferentes. Assim, identifiquei a presença inquestionável do ator Bemvindo Sequeira, presente em todos os espetáculos de teatro de cordel da década de 70. Ao todo, Bemvindo participou dos cinco espetáculos levados ao palco além de responder, em 1977, pelo departamento de teatro de rua do Teatro Livre da Bahia, que gerou apresentações de teatro de cordel em praças de inúmeros bairros de Salvador, tanto do centro da cidade como também da periferia, além de ser o responsável por divulgar o teatro de cordel através de oficinas em festivais em Sergipe. Por tudo isso, entendi que ele seria decisivo para o desenvolvimento da pesquisa.

Outra pessoa identificada com número representativo de espetáculos foi o ator Jurandir Ferreira, com três dos espetáculos do *corpus* desta pesquisa, infelizmente já falecido. Harildo Deda, que também esteve em três dos espetáculos desse *corpus*, não pude entrevistar por incompatibilidade de horários, mas buscarei fazê-lo para futuras pesquisas.

Com dois cordéis no palco, mas também falecidos, identifiquei os nomes de Francisco de Paula e Olga Maimone e não consegui localizar, embora tendo informação de continuarem na ativa, Kerton Bezerra, Marise Castro, Nelcy Queiroz, Sônia Medeiros e Moisés Augusto.

Foram então efetivamente entrevistados, além de Bemvindo, Haydil Linhares, Normalice Souza e Maria Adélia, sendo que as duas primeiras possuem importante contribuição, tanto na dramaturgia quanto na divulgação do cordel encenado, por meio de

---

<sup>7</sup> *Estórias de Gil Vicente* (1966), *Teatro de Cordel* (1966) e *1, 2, 3 Cordel* (1974); tendo sido os dois primeiros exclusivamente no Teatro Vila Velha em Salvador e o último também no grande auditório do Anhembi, em São Paulo, por ocasião da Feira da Bahia, promovida pela Bahiatursa.

<sup>8</sup> *O marido que passou o cadeado na boca da mulher*, de autoria Dele, o Tal, Cuíca de Santo Amaro (Teatro Vila Velha, julho de 1966), por ocasião do “Lançamento do Teatro de Cordel”; *A Feira da Bahia em São Paulo “A festa do coração”*, do Trovador Popular Brasileiro Rodolfo Coelho Cavalcante (Salvador, Bahia, outubro de 1974), para comercialização durante esse evento.

oficinas de teatro. Haydil Linhares tornou célebres as cenas improvisadas com o ator Bemvindo Sequeira no palco do TVV e teve, inclusive, **A função do casamento** (1972), texto de sua autoria, encenado por João Augusto dentro do espetáculo **Cordel II** (1972).

Sob o aspecto da formação da cena cordelesca, o trabalho de Haydil Linhares, ao longo de toda a sua carreira, se destaca na realização de oficinas de iniciação teatral no Teatro Xisto Bahia, pela Fundação Cultural do Estado da Bahia – FUNCEB, pois, do alto dos seus atuais 75 anos<sup>9</sup>, continua ensinando o teatro que tem o folheto de cordel como ponto de partida privilegiando tanto a forma quanto o conteúdo tradicionais. Normalice Souza, além de atriz e dramaturga de cordel, também tem no seu histórico algumas oficinas pontuais na década de 70 e 80, sendo que sua mais recente contribuição ao teatro de cordel foi uma oficina seguida de montagem do espetáculo **Cordel, cordel** (2001), na cidade do Rio de Janeiro, no início do século XXI, convidada pelo diretor de teatro e agitador cultural Eduardo Cabús, seu amigo e diretor do Teatro Gamboa, de Salvador, nas décadas de 70 e 80.

Durante o processo de marcação das entrevistas, em conversas preliminares, que, por sua natureza, não foram gravadas, identifiquei a recorrência de uma atriz que sempre era citada por sua atuação destacada em cena. Arly Arnaud foi entrevistada pela então mestrande da USP Eliene Benício Amâncio Costa – dissertação que acessei em seus dois volumosos tomos e cuja autora fora minha professora na Escola de Teatro da UFBA e uma das principais estimuladoras da opção feita por mim por esse tema de pesquisa.

Arly chegou para os últimos espetáculos de João Augusto (dentre os quais o que mais interessa a esta pesquisa: **Oxente gente, Cordel!** de 1978) e para o teatro de cordel na rua, sob direção de Bemvindo Sequeira. Com Haydil, Arly tornou-se unanimidade entre os entrevistados quando questionados sobre a competência cênica dos atores na cena cordelesca. Porém, outra razão se somou para entrevistá-la: mais do que qualquer outro entrevistado, Arly tem se destacado por sua atuação na divulgação do teatro de cordel pelo país através de oficinas que englobam dramaturgia, encenação e atuação na cena do palco e da rua.

Assim, chegamos a estes cinco nomes, quatro femininos e um masculino, para compor a fonte primordial da pesquisa. Anexo ao final do trabalho a tabela de espetáculos de teatro de cordel de João Augusto, com os nomes dos atores e atrizes e dos espetáculos, a indicação de participação respectiva e a quantificação total dessas participações. As informações que compõem a tabela foram retiradas do livro de Aninha Franco (1990).

---

<sup>9</sup> Haydil me recebeu em sua casa no dia 10 de junho de 2010 e veio a falecer por complicações respiratórias no dia 03 de outubro do mesmo ano.

### 1.3.2 A Técnica das entrevistas e os questionamentos

Lancei mão da técnica de entrevistas inscrita na área do conhecimento da História Oral que:

privilegia sua realização com pessoas que participaram de, ou testemunharam, acontecimentos, conjunturas, visões de mundo; como forma de se aproximar do objeto de estudo. (...) Trata-se de estudar instituições, grupos sociais, categorias profissionais, movimentos à luz de depoimentos de pessoas que deles participaram ou testemunharam (ALBERTI, 2006, p.18).

Através da História Oral, busquei registrar e refletir sobre esse modo interpretativo dos atores, levando em consideração sua história pessoal, suas influências teóricas e no campo da prática teatral e os estilos de teatro com os quais teve contato, além de suas reflexões sobre o teatro de cordel e a preparação dos atores, aproveitando uma das características desta opção metodológica de que seu estabelecimento não ocorre pela busca do passado tal qual ocorreu, mas pela experiência e visão do indivíduo entrevistado.

A utilização dessa técnica nos garantiu que as entrevistas forneceriam dados recorrentes que validariam a informação obtida ou até se complementariam servindo de base à formulação de idéias.

Para tanto, há a etapa de transcrição das entrevistas que segundo Meihy (2005, p.195-203) conta com algumas opções metodológicas dentre as quais a de textualização e a de transcrição. Decidi-me pela transcrição absoluta que preza pela manutenção das perguntas e respostas, repetições, erros e palavras sem peso semântico, incorporação do indizível (gestos, feições, emoções, pausas, interrupções, sons e ruídos), por entender que esta opção, apesar de mais trabalhosa e de revelar possíveis falhas de condução de minha parte é a mais fiel com relação ao depoimento, em detrimento das outras opções que envolvem correção de erros gramaticais, retirada das palavras sem peso semântico, eliminação de sons e ruídos (textualização) ou a recriação do discurso do entrevistado em novo texto escrito (transcrição).

Também foi minha intenção original e inicial eleger outros colaboradores a exemplo de co-diretores, adaptadores dos textos, músicos e produtores, ampliando para outros pontos de vista o aspecto da interpretação dos atores deste teatro. No entanto, ao optar por de fato

centrar a investigação no trabalho de ator a partir de depoimentos exclusivamente de atores, deixei de fazê-lo.

Criei um roteiro de perguntas para as entrevistas com os pontos mais importantes elencados em função da análise do trabalho do ator no teatro de cordel, apenas como um roteiro temático, que aparece nas entrevistas escamoteado pelo entrevistador, buscando a informalidade como ferramenta para encorajar o discurso franco do entrevistado.

Antes de apresentá-lo e comentá-lo, todavia, quero chamar a atenção para algumas questões que parecem se repetir sob um ou outro ponto de vista, o que foi proposital, objetivando conduzir o entrevistado a dar as informações que considero mais relevantes quanto à identificação das matrizes que lhe influenciam e a sua arte.

01 – Qual a sua história no teatro, de onde você veio?

Com essa questão, busquei que o entrevistado falasse de suas origens familiares, de suas primeiras experiências, das suas referências estéticas da infância e juventude e que geralmente são obtidas no ambiente familiar. Em geral, o entrevistado pende para o emocional por se tratar de lembranças que lhe são caras, pois entra em sua privacidade. Essa característica tende a desarticular algum medo ou insegurança que o entrevistado possua em seu íntimo e que possa ser inibidor de sua franqueza.

02 – Quais foram seus mestres?

Com tal questão, quis começar a identificar suas referências pessoais e teóricas, que em geral balizam o trabalho criativo do ator.

03 – Quais são suas principais influências no palco (estilos e/ou pessoas)?

Com essa questão, que se refere de certa maneira à anterior, procurei ampliar o conjunto de referências do entrevistado no que tange ao seu trabalho como intérprete da cena, chegando a solicitar nomes que tenham sido importantes para a sua formação, ou mesmo como ideal a ser atingido, a exemplo de um ator ou atriz que tenha assistido, ou se algum estilo ou escola teve importância na sua formação, mesmo que só idealmente.

04 – O que significa/ significou pra você fazer teatro de cordel?

Essa pergunta possui viés emocional e que intenta fazer o entrevistado relaxar de alguma pressão que por ventura esteja sentindo, em virtude dos questionamentos anteriores que, feitos por um acadêmico, possam sugerir ao entrevistado recorrer a alguma idéia ou

teoria do teatro que possa não ter segurança em afirmar de modo categórico, sob pena de passar por ignorante em sua própria arte.

05 – Antes de fazer, você já tinha ouvido falar de teatro de cordel?

Questionamento de caráter histórico que busca nas experiências pessoais dos entrevistados, como simples espectadores, saber se anteriormente à experiência de João Augusto, já assistira ou tinha ouvido falar em teatro de cordel.

06 – Quais eram suas referências pessoais na construção da personagem do teatro de cordel?

Busca entender quais as referências das atrizes e ator na construção das personagens do teatro de cordel se de cunho pessoal, referentes a pessoas próximas ou de seus conhecimentos ou se baseavam em alguma idéia, estilo ou teoria do teatro, ou ainda, se as duas opções fossem válidas, em que medida elas se compunham para auxiliá-los nessa construção.

07 – Em que medida o ritmo musical influenciou a construção da personagem no teatro de cordel?

A literatura de cordel nasce, em alguns casos, dos trovadores ou repentistas que possuem instrumentos que acompanham o poeta em sua criação virtuosa. A própria rima e a métrica propõem um ritmo. Busquei, com essa pergunta, verificar se havia algum tipo de exercício que auxiliava a preparação dos atores para a cena cordelesca. Para isso, provoquei o entrevistado partindo do prisma de que o ritmo musical era uma demanda dessa forma literária, e que sua expressão cênica se exigia necessariamente um ritmo que devia ter sido trabalhado na preparação.

08 – Em algum momento os atores do teatro de cordel representavam a si mesmos, isto é, em que o seu ‘jeito’ em cena se assemelhava ao do ator fora de cena?

De acordo com Mauro Meiches e Silvia Fernandes (1988, p.06), o processo criativo e de composição de personagens do ator brasileiro está relacionado a três tendências contemporâneas: “a encarnação, o distanciamento e a interpretação de si mesmo”. Esta questão acima se propõe perscrutar essa terceira “tendência” do teatro brasileiro, já que o distanciamento interpretativo é a base do teatro de cordel e a empatia como interpretação é, até então, a única metodologia de estudo para a composição de personagens de boa parte dos atores e atrizes baianos.

09 – Qualquer ator consegue fazer teatro de cordel?

Essa questão se insere num desses momentos de relaxamento, que propus de quando em vez, sempre depois de algumas perguntas “sérias” ou difíceis de serem respondidas por pessoas um tanto distanciadas no tempo dos estudos teóricos de interpretação teatral, com vistas a não espantá-las nem travá-las para o que ainda viria. É uma questão que propõe um relaxamento intelectual ao mesmo tempo em que afaga o ego dos atores, que, por terem feito teatro de cordel de João Augusto, sentem-se parte de algo relevante para o teatro. E verdadeiramente o são.

10 – A interpretação dos atores no palco era diferente de quando faziam teatro de rua?

Essa indagação procura identificar qualidades sobre a interpretação dos atores do teatro de cordel que casualmente tenha deixado escapar nas perguntas anteriores, ou o entrevistado tenha deixado de incluir em sua resposta, ou que o mesmo ainda não tenha sido provocado a dizer. Até porque o teatro de cordel feito na rua não é o foco desta pesquisa.

11 – Havia revezamento dos atores nos personagens, ou, por outro lado, havia a especialização do ator em determinados personagens do teatro de cordel?

Essa questão está relacionada à hipotética linhagem do teatro de cordel ligada ao melodrama no que se refere à tipificação dos atores/ personagens, e ainda mais anteriormente, dentro desta mesma perspectiva, à *commedia dell'arte*.

12 – Como era feita a distribuição dos papéis?

Essa pergunta tem como objetivo verificar de modo inequívoco a especialização do ator ou o revezamento de personagens-tipo, refazendo, com outras palavras, a pergunta anterior.

13 – Que tipo de exercícios era ministrado aos atores na construção das personagens do teatro de cordel? Exemplifique.

Essa pergunta bem pragmática se propõe desvendar a preparação dos atores e avaliar o seu processo criativo, conduzidas por João Augusto, no que toca as matrizes técnicas do jogo do ator, que estejam mais ou menos associadas a alguma teoria da interpretação. Solicita a exemplificação de exercícios e procedimentos de tratamento dos resultados que corresponda a um tipo de teatro característico como o teatro de cordel.

14 – Você levou em consideração alguma teoria da interpretação no processo de construção da personagem? Qual?

Questão direta sobre as influências ou a condução do processo criativo por parte de alguma teoria, escolas ou estilos teatrais. Objetiva discutir a questão anterior enfocando o conhecimento das propostas dos principais teatrólogos e de como elas são utilizadas na preparação desses intérpretes.

15 – Você reconhece o grotesco no teatro de cordel?

Uma das qualidades expressas pelo teatro de cordel, e de modo flagrante, é o estilo grotesco. A questão vai na direção do quanto os entrevistados identificavam-no em seu trabalho no teatro de cordel e do quanto era consciente essa opção.

16 – Você reconhece a *commedia dell'arte* no teatro de cordel?

Segue o raciocínio da 11ª questão, agora com enfoque na *commedia dell'arte*.

17 – Você reconhece o circo-teatro brasileiro, tanto nos melodramas como nas comédias de picadeiro, no teatro de cordel?

Outra hipotética relação de ascendência do teatro de cordel com o circo-teatro brasileiro, que busquei sugerir empiricamente a partir de identificações em algumas estruturas da interpretação dos atores do teatro de cordel atual, no qual me insiro, ou mesmo da relação dos atores com o público, ou ainda da estrutura de encenação do teatro de cordel tanto no palco como na rua.

18 – Você identifica algum traço na sua interpretação do teatro de cordel que possa atribuir à teoria da interpretação stanislavskiana?

Como único estudo metodológico do trabalho do ator plenamente acessível até então, se busca identificar os ensinamentos de Stanislavski na preparação e no trabalho do ator na cena cordelesca. Seria natural que alguns deles tenham utilizado a proposta do mestre russo no desenvolvimento de seu trabalho, a exemplo da empatia.

19 – E brechtiana?

O teatro de cordel é teatro épico. A presença de um narrador que distancia a fábula, associada à quebra da quarta parede, é característica mais do que suficiente para associar o



teatro de cordel como uma vertente do teatro proposto pelo teórico Bertolt Brecht. Com essa indagação, objetivei saber dos entrevistados em que medida os atores estavam cientes dessa opção estética e ética do mestre alemão.

20 – Você reconhece alguma influência estética ou de estilo no teatro de cordel de João Augusto? Qual (is)?

Com esta questão busquei identificar outras idéias ou referências dos entrevistados que por acaso pudessem ter-me escapado quando propus compreender teoricamente a proposta de João Augusto para o teatro de cordel.

21 – João Augusto encenou autos e dirigiu cortejos de tradição religiosa, sobretudo nas décadas de 50 e 60. Para você, em que medida essa influência aparecia (e se aparecia) na escrita cênica do diretor e no trabalho dos atores do teatro de cordel?

Com esta questão tentei relacionar uma possível referência medieval no teatro de João Augusto dos autos e cortejos para-teatrais com a matriz, também medieval, do teatro de cordel e em que medida os atores a identificavam e se a identificavam.

Quero chamar a atenção sobre a função deste roteiro, que serviu apenas para o entrevistador e não foi passado para nenhum dos entrevistados a título de informação prévia ou instrução de qualquer natureza. Meu objetivo foi o de manter a entrevista bem descontraída e deixar o entrevistado bem à vontade para falar, o que é uma das indicações técnicas concernentes à tomada de entrevistas inscritas na História Oral.

As entrevistas foram gravadas em áudio e uma delas (com Normalice Souza) foi gravada também em vídeo, sempre após contato telefônico. Haydil, Adélia e Normalice solicitaram que as entrevistas ocorressem em suas residências. As entrevistas que fugiram a esse padrão foram as de Bemvindo Sequeira e Arly Arnaud. A do primeiro, por ele residir no estado do Rio de Janeiro, foi feita via *internet* através do sistema de *Voice Over Internet Protocol* (VOIP). A outra, de Arly Arnaud, que reside na capital do Maranhão, não pode ser feita nessas mesmas condições, pois havia problemas técnicos e, devido a sua urgência, foi feita através de *chat*, com a atriz ouvindo as perguntas e respondendo-as imediatamente, a cada uma, através de texto escrito.

O produto dessas entrevistas encontra-se integralmente transcrito de acordo com as normas de transcrição da História Oral em anexo a este trabalho.

## 2 OS JOGADORES E SEUS JOGOS

Neste capítulo, são apresentados breves dados biográficos dos artistas entrevistados, os procedimentos utilizados para o tratamento das entrevistas e a identificação das recorrências que me permitiram propor a expressão “jogo-dentro-do-jogo”.

### 2.1 NORMALICE SOUZA

Atriz, dramaturga e escritora, interessou-se pelo teatro ainda adolescente quando da sua visita à Escola de Teatro da Universidade da Bahia, levada pelas mãos do saudoso ator baiano Geraldo Del Rey. Normalice, contudo, teve de fazer a vontade dos pais que a queriam médica ou casada. Casou-se. E o casamento durou menos de quatro anos. Então, iniciou o curso universitário de extensão de formação de atores, saindo dele atriz, no tempo mínimo, em 1971. Emendou logo com o curso de direção teatral no ano seguinte, concluindo-o, somente quase uma década depois.

Em suas palavras, essa longa duração aconteceu porque seu interesse se encontrava também em outro lugar. Na verdade, como ela queria estar entre as pessoas mais interessantes do teatro da capital, que, então, não mais se encontravam, segundo Normalice, na Escola de Teatro e sim no Teatro Vila Velha, ela dividia seu tempo entre os dois pólos de criação teatral. Foi quando surgiu a oportunidade de entrar para “aquele grupo fechado”, o Teatro Livre da Bahia, através de sua seleção, por audição, para o espetáculo **Quincas Berro D’água**, de 1972<sup>1</sup>, que contava com a direção de João Augusto. Com **Quincas...**, Normalice viajou para festivais pela América Latina.

A partir daí, Normalice passou a freqüentar com assiduidade os ensaios e espetáculos do Teatro Livre da Bahia (envolvendo ou não teatro de cordel). Em 1975, se juntou efetivamente ao grupo e viajou em turnê pela Europa com o espetáculo **Cordel III** (1973). Nos dois anos seguintes, dedicou-se aos espetáculos do Teatro Livre da Bahia e também à

---

<sup>1</sup> Esse espetáculo de João Augusto, **Quincas Berro D’água**, não figura em nosso *corpus* de pesquisa, apesar de, segundo Conceição Paranhos, tratar-se de um “trabalho cordelino, dentro de uma estrutura não-cordelina” (LEÃO, 2009, p.240). De fato, o adjetivo “cordelino” aí se refere muito provavelmente apenas à forma da encenação e não à encenação de folhetos de cordel por João Augusto, que é o critério para a constituição do *corpus* da presente pesquisa.

dramaturgia, conquistando um prêmio do Serviço Nacional de Teatro (SNT) pela peça **Acorda, Manuel!** (1977) Normalice passou então a escrever textos teatrais - originais ou recriações (mas não adaptações) de folhetos, o que eu poderia denominar de peças teatrais ‘ao modo do cordel’.

Após a morte de João Augusto em 1979, Normalice dirigiu espetáculos de cordel com os ex-colegas egressos do Teatro Livre da Bahia, que acabou efetivamente logo se diluindo, efetivamente, ressentido da ausência do seu diretor artístico. Foram três espetáculos em Salvador, Bahia, na década de 80 e, enfim, mais um, o último, em 2001, na cidade do Rio de Janeiro.

## 2.2 MARIA ADÉLIA

Passou pela Escola de Teatro, mas não completou o curso devido a desavenças. Associou-se a Álvaro Guimarães em suas empreitadas artísticas e políticas do Teatro de Arena da Bahia. Decidiu então ir para o Teatro Vila Velha para trabalhar com João Augusto e a Companhia de Teatro dos Novos, que tornara-se o outro pólo, alternativo à Escola de Teatro, na formação cênica da cidade. Adélia chegou ao TVV a tempo de conseguir um papel no espetáculo **Eles não usam bleque-tai**, montagem que inaugurou o Teatro Vila Velha em 1964. Eventualmente, fazia um ou outro espetáculo com a direção de João Augusto, mas no teatro de cordel só foi estreiar na turnê à Europa, em 1975, quando passou a fazer parte do Teatro Livre da Bahia.

Após o passamento de João Augusto em 1979, Maria Adélia ainda participou de espetáculos de cordel com a direção de Normalice de Souza e, sobretudo, no trabalho com Bemvindo Sequeira em seu Livre Teatro Livre da Bahia, formado na tentativa de manter a linhagem do trabalho teatral de João Augusto e, depois, com o Circo Teatro Livre da Bahia que o ator adquiriu e onde se representavam espetáculos circenses e teatrais. Após o encerramento desta parceria com Bemvindo, Maria Adélia aposentou-se como atriz.

Durante sua carreira, Maria Adélia foi dirigida por muitos diretores, como Álvaro Guimarães e Harildo Deda, dentre os que mais a influenciaram, além de João Augusto.

## 2.3 BEMVINDO SEQUEIRA

Ator nascido no interior de Minas Gerais, teve sua formação artística iniciada na cidade do Rio de Janeiro ainda em tempos de escola secundária, quando participou de eventos artísticos ligados ao teatro amador, à música e à poesia, em companhia do músico Luiz Gonzaga Jr. e do ator Reinaldo Gonzaga.

Saiu da capital fluminense em fuga dos militares golpistas de 1964, já que abandonara os estudos para entrar para a luta armada. Ao cabo de um ano, o grupo político de que participava desarticulou-se quase que totalmente, correndo risco de ser todo ele preso pela ditadura. Bemvindo decidiu se juntar ao grupo teatral então dirigido por Fauzi Arap<sup>2</sup>, com o qual percorreu muitas cidades do interior do país. Desta maneira, chegou a Salvador em 1970, com o espetáculo **O assalto** (1970), texto de José Vicente, para uma temporada de duas semanas no Teatro Vila Velha, quando conheceu João Augusto e a sua proposta de teatro popular e político. Bemvindo decidiu deixar o grupo, com o qual continuou a viajar, até ao final da turnê pelo nordeste brasileiro, depois da sua última apresentação na capital cearense.

Com João Augusto, Bemvindo conviveu quase 10 anos, participando de todos os espetáculos do diretor até a sua prematura morte em novembro de 1979. Com Bemvindo, João montou cinco espetáculos de cordel além de “passar” para ele o departamento de teatro de rua do Teatro Livre da Bahia, em 1977, que levava às praças somente espetáculos de cordel. Esta página da história do teatro baiano aguarda para ser contada.

Bemvindo Sequeira é o entrevistado que mais subsidia a nossa pesquisa, traçando paralelos e listando gêneros ou teorias teatrais que identificam e distinguem o teatro de cordel como representante genuíno da festiva tradição popular brasileira, mais estritamente nordestina. Deixou a Bahia em 1982, levando consigo um espetáculo alinhado à forma espetacular que ele nomeou de “*performance* de humor” e que se chamava **O dia em que o Brasil tomou doril** (1982), que o inseriu ou reinseriu no circuito teatral profissional do Rio de Janeiro, onde passou a trabalhar e residir. Durante toda a década de 80 e, sobretudo, na década de 90 (até os dias atuais), manteve sua carreira de ator em conjunto com sua permanente exposição na televisão em personagens marcantes em telenovelas e programas humorísticos.

---

<sup>2</sup> Informação relacionada à direção do espetáculo colhida no site do ator em 06 abr. 2011, no endereço: <<http://www2.uol.com.br/bemvindo/prima.htm>>.

## 2.4 HAYDIL LINHARES

Iniciou sua carreira artística depois de submeter-se a um teste vocacional, cujo resultado revelou seus pendores para jornalismo, direito e teatro. É como se, de modo indireto, esse resultado tivesse dado alternativas a uma garota levada: ‘pêra, uva ou maçã?’ A garota levada sempre preferirá a maçã<sup>3</sup>.

Natural do sertão baiano, Haydil teve contato com os artistas de feira, os repentistas e os vaqueiros com seus aboios e as “serenadas”<sup>4</sup>. Disse ser dali que o teatro de cordel lhe veio. Mudou-se mocinha para estudar na capital do estado. Entrou para a Escola de Teatro no final da década de 50, desistindo e voltando para seu curso de formação de atriz, que a família não aceitava. Mas a desafiou, seguiu e formou-se em 1966, indo, então, trabalhar no Teatro Vila Velha com João Augusto, que já conhecia da Escola de Teatro, da disciplina História do Traje, quando os dois se encontraram pela primeira vez<sup>5</sup>.

Pela primeira vez, atriz e diretor trabalharam, em 1967, numa montagem que marcou época para o teatro baiano e na qual João Augusto ousou de todo o experimentalismo. Durante os ensaios, a pequena Haydil (pequena em estatura), sertaneja de fala simples, no auge de uma leitura de mesa, para um texto que dizia “*Stop, stop*”, envolvida pela personagem, gritou em inglês bem brasileiro, **Stopem! Stopem!** (1968) e estava batizado um dos marcos do teatro baiano.

Essa parceria permaneceu até 1974, depois de seis espetáculos, dois dos quais de teatro de cordel, tendo, inclusive, um texto de sua autoria (**A função do casamento** (1972)) feito parte do programa de **Cordel II** (1972).

Haydil permaneceu trabalhando com teatro de cordel em inúmeras oficinas que ministrou durante três décadas e meia como professora de teatro. Faleceu em 2010, a pouco mais de um mês da estréia de seu mais novo texto de cordel, que contava também com sua direção: **Auto da Catingueira de Cima**.

---

<sup>3</sup> Refere-se a brincadeira de adivinhação entre crianças que envolve um amistoso abraço (pêra), um terno beijo no rosto (uva) e um ‘pecaminoso’ beijo na boca (maçã).

<sup>4</sup> Como, segundo Haydil, eram chamadas as cantorias noturnas acompanhadas de violão ou viola caipira. O dicionário Houaiss prevê o vocábulo como sinônimo de serenata.

<sup>5</sup> Após a saída de Martim Gonçalves da direção dessa instituição universitária, em 1961, João Augusto voltaria algumas vezes à Escola de Teatro para ministrar disciplinas.

## 2.5 ARLY ARNAUD

É a mais nova e mais jovem de todos. Nascida em Campina Grande, Paraíba, cresceu assistindo (e participando) de espetáculos circenses paupérrimos, que se estabeleciam no terreno ao lado da casa de seu avô.

Também foi instrutivo para a atriz Arly Arnaud acompanhar a mãe à feira-livre aos sábados, para assistir os vendedores atuarem no convencimento da excelência de seu produto. Antes, porém, assistia ao tragicômico espetáculo das prostitutas, invariavelmente bêbadas, xingando alto, procurando confusão, rindo delas mesmas. Ação e reação, palco e platéia de si.

Na adolescência, Arly se envolveu com um grupo teatral, conduzido pelo engenheiro Gutemberg de Assis, da Universidade Regional do Nordeste – FURNe, que propunha um teatro engajado politicamente dentro de um grupo que se intitulava Laboratório Experimental Droxtop. Ao que tudo indica, com influências do teatro “cepecista” do início da década de 1960.

O grupo também se interessava por cinema, o que a trouxe, em 1974, a participar da Jornada de Cinema em Salvador. Foi aí que Arly descobriu a existência de uma Escola de Teatro de nível superior. Em 1977, foi aprovada no vestibular para o curso superior de direção teatral (o curso de interpretação permanecia como de nível médio) e, também, através de audição, para a oficina promovida pelo Teatro Livre da Bahia - TLB, nas dependências do Instituto Cultural Brasil-Alemanha – ICBA, com a direção de João Augusto, que resultaria no espetáculo **Off Sinas Pombas Bahia** (1977). A oficina gerou não só o espetáculo, mas também novos integrantes para o TLB, que viriam a participar, sobretudo, dos espetáculos de teatro de rua que, segundo Arly, foram inicialmente dirigidos por João Augusto e, depois, por Bemvindo Sequeira e Harildo Deda.

A partir do teatro de rua, que se concretizou em 1977, é que se viu o surgimento de uma das mais destacadas atrizes do teatro de cordel proposto por João Augusto, Arly Arnaud, que por ele foi dirigida em cinco espetáculos diferentes, dos quais **Oxente gente, cordel!** (1978) foi o último espetáculo de cordel de João Augusto Azevedo.

## 2.6 DO TRATAMENTO

Após a realização das entrevistas, a partir do roteiro de perguntas detalhado no capítulo anterior, identifiquei as recorrências relacionadas ao trabalho do ator. Detectei que elas podiam ser agrupadas por temas, que se revelaram, em sua maioria, presentes em quase todas as entrevistas. A esses temas recorrentes resolvi chamar de marcadores, pois, na prática analítica, foi o que se tornaram. Era necessário, também, destacar o conteúdo do que fora dito e em que momento da gravação (em minutos e segundos) o entrevistado dera a respectiva informação. Portanto, resolvi, de modo preliminar, criar uma tabela desses **marcadores** (Quadro 1), que me ajudou a visualizar o discurso dos entrevistados, tal qual um mapa que indica os caminhos que se deve seguir para alcançar o lugar desejado. O objetivo foi o de saber **o quê** o entrevistado dizia em relação a esses temas (conteúdo) e **em que altura** da entrevista ele o dizia (tempo). O cabeçalho da tabela, assim organizado em três colunas, ficou assim:

**Quadro 1** - Esquema de marcadores que identificam as recorrências relacionadas ao trabalho do ator.

<b>Marcadores</b>	<b>Conteúdo</b>	<b>Tempo</b>
-------------------	-----------------	--------------

Fonte: Araponga, 2011.

Para facilitar a leitura, eliminei aqui a terceira coluna – tempo – (Quadro 2), por entender que, referindo-se tão somente ao momento da gravação em que o entrevistado discorria sobre o tema e servindo-me somente enquanto as entrevistas ainda não haviam sido transcritas, uma vez toda a transcrição concluída, ela poderia ser abandonada na leitura. Antes de apresentar as cinco tabelas dedicadas a cada um dos entrevistados, vale comentar o restante de sua estrutura organizacional, cujo formato ficou assim:

**Quadro 2** - Formato final do esquema de marcadores.

<b>Marcadores</b>	<b>Conteúdo</b>
<b>Formação</b>	
<b>Referências Teóricas</b>	
<b>Referências Pessoais</b>	
<b>Preparação dos atores</b>	
<b>Importância</b>	

<b>Marcadores</b>	<b>Conteúdo</b>
<b>Identificação</b>	
<b>Alteridades</b>	

Fonte: Araponga, 2011.

Entre os marcadores (temas recorrentes), identifiquei repetições relacionadas a formação, referências pessoais, referências teóricas, preparação de atores, importância, musicalidade, identificação e alteridades. Entendo que a formação dos atores e suas referências teóricas e pessoais são fundamentais para compor o mosaico estilístico do trabalho dos entrevistados e, por conseguinte, o do teatro de cordel estudado, pois são referências imediatamente mobilizadas pelos intérpretes, de modo consciente ou não, para a construção ética e estética do seu trabalho em quaisquer formas teatrais.

As informações mais pragmáticas a respeito da preparação dos atores para a cena cordelesca, os exercícios preparatórios, as referências estéticas, as técnicas vocais e corporais e de como era criada a noção de grupo a ponto de atingir a cumplicidade cênica, segundo quase todos os entrevistados, tão desejada. Acredito tratar-se de uma espécie de ‘sintonia fina’ entre os atores, que permitiu o desenvolvimento artístico desse teatro de cordel, em minha opinião, virtuoso, a despeito do despojamento visual de seus espetáculos.

A importância do teatro de cordel é um marcador que se restringiu a entender sua dimensão para as atrizes e ator entrevistados, para o teatro e para a sociedade em geral, de acordo com a ótica dos entrevistados.

No que diz respeito à musicalidade, eu entendia, algo equivocadamente, que, por se tratar de poesia, com métrica e rimas rigorosas, descendente da poesia clássica, da literatura oral e da tradição trovadoresca do repente, geralmente acompanhado de instrumentos musicais, os atores do teatro de cordel teriam um preparo musical importante, até porque seus espetáculos também contavam com músicas que possuíam importância estrutural.

Relaciono os marcadores por mim designados como identificação e alteridade; estes encontram amparo epistêmico na Etnocenologia (BIÃO, 2009b, p.38) com o objeto interpretação dos atores do teatro de cordel de João Augusto, em Salvador, Bahia, da década de 70, de modo a reconhecê-los (ou não) em outras formas e estilos de teatro, bem como suas matrizes estéticas.

Por matrizes estéticas, recorro ao conteúdo também expresso em Bião (2009b, p.37-38), que relaciona sua nomenclatura,

à idéia de mãe (...), quando pensada como uma única pessoa (...), que alimenta em seu próprio corpo e assim é explicitamente geradora de outra



(...) [e que para] compreender um fenômeno contemporâneo a partir do esforço de identificação de sua filiação histórica e de seu parentesco atual com outros fenômenos (...) podemos falar, por exemplo, de matrizes estéticas a partir de referências lingüísticas, religiosas, geográficas, históricas, geo-históricas, étnicas, técnicas, temáticas, teóricas, tecnológicas etc. (BIÃO, 2009b, p.37-38)

Os cinco quadros detalhados na sequência (Quadros 3, 4, 5, 6, 7) são sucedidos do nome do entrevistado, o local de seu nascimento seguido do local em que foi criado, de onde advêm suas primeiras impressões culturais geralmente ligadas à família e que vão influenciar, em maior ou menor intensidade, os intérpretes do teatro de cordel em suas criações cênicas, entre parênteses, além da data em que as entrevistas ocorreram.

**Quadro 3** – Entrevistada: Normalice Souza (Salvador-BA), em 16 de abril de 2010.

<b>Marcadores</b>	<b>Conteúdo</b>
<b>Formação</b>	Escola de Teatro UFBA – Interpretação e direção
<b>Referências Teóricas</b>	● Stanislavski
	● Brecht
	● <i>Commedia dell'arte</i>
<b>Referências Pessoais</b>	● João Augusto
	● Harildo Deda
	● Bemvindo Sequeira
	● Haydil Linhares
	● Arly Arnaud
<b>Preparação dos atores</b>	● Espontaneidade cênica proveniente do jogo e das improvisações, o prazer de ver e ser visto, platéia e ator ao mesmo tempo
	● Construção exterior (física e vocal)
	● Valorização do jogo interno entre os atores
<b>Importância</b>	Social: criticar e denunciar o governo ditatorial
<b>Identificação</b>	<i>Commedia Dell'arte</i>
<b>Alteridades</b>	Distanciamento brechtiano

Fonte: Araponga, 2011.

**Quadro 4** - Entrevistada: Maria Adélia (Ubaitaba/ Ilhéus, Sul da Bahia), em 22 de abril de 2010.

<b>Marcadores</b>	<b>Conteúdo</b>
<b>Formação</b>	Escola de Teatro UFBA – Interpretação (incompleto)
<b>Referências Teóricas</b>	• Stanislavski (ETUFBA)
	• Brecht (TVV)
<b>Referências Pessoais</b>	• João Augusto
	• Álvaro Guimarães
	• Harildo Deda
<b>Preparação dos atores</b>	• Experimentação dos atores pelejando um contra o outro ao modo dos repentistas, improvisando versos.
	• Crescente adesão ao jogo da improvisação, à proporção em que este vai ficando mais à vontade para brincar com o seu própria personagem, criticando o momento político, figuras da sociedade, até mesmo o colega, a platéia e o próprio espetáculo.
	• No jogo improvisacional surpreender os atores com uma tirada, um caco. O que dinamiza a cena, tornando o espetáculo vivo para quem assiste e também para quem o faz.
	• Garantir a desenvoltura maior quando for experimentar outras formas teatrais, sobretudo no teatro realista.
	Empenho maior em contar a fábula já que os versos (escritos para serem lidos e não encenados) e o corpo são os únicos suportes que contam esses atores da cena “pobre” de elementos cenográficos, de figurinos e iluminação
<b>Importância</b>	Teatro crítico e político num momento de censura e limitação das liberdades
<b>Musicalidade</b>	A música popular de característica ambígua (na letra) passou a fazer parte do espetáculo cordelesco a partir do último espetáculo dirigido por João Augusto, com o convite feito a Raimundo Sodré e o seu samba-de-roda “A massa”
<b>Identificação</b>	Vendedores de feiras livres e tipos populares do interior
<b>Alteridades</b>	• Permissão expressar-se pondo totalmente de lado a personagem, exemplo: rir de uma situação inusitada
	• Discordância de Haydil e Bemvindo quanto à utilização da dança como ferramenta preparatória para o teatro de cordel

Fonte: Araponga, 2011.

**Quadro 5** - Entrevistado: Bemvindo Sequeira (Carangola-MG/ Rio de Janeiro-RJ), em 5 de junho de 2010.

<b>Marcadores</b>	<b>Conteúdo</b>
<b>Formação</b>	Autodidata
<b>Referências Teóricas</b>	• Brecht (forma e conteúdo);
	• Stanislavski;
	• Aproximações com a interpretação circense;
	• Grotesco
<b>Referências Pessoais</b>	• A apresentação xilográfica dos folhetos que impressiona o trabalho corporal dos atores e o visual do espetáculo;
	• Contatos com grupos de teatro latino-americanos em festivais no Peru e na Venezuela, além do Odin Treatret, Jean-Louis Barrault.
<b>Preparação dos atores</b>	• O ator consciente do espetáculo como um todo (palco, platéia e técnica);
	• Brincadeiras com o colega, com a platéia (dava trabalho trabalhar isso no ator);
	• A falta de contato com Stanislavski como vantagem na preparação dos atores;
	• Exercícios de ritmos corporais e vocais, promovendo o aumento da consciência do ator em cena e possibilitando o domínio de todos os elementos componentes ao evento (palco, platéia e técnica);
	• A fala dos atores dita com a naturalização possível de um texto escrito em versos;
	• Aquecimento com dança com objetivo de quebrar as resistências, liberando o grupo para o lúdico através da ambigüidade das letras de canções populares, da alegre licenciosidade dos movimentos ritmados até chegar à improvisação de situações dentro da linha cotidiana/popular que envolve os diferentes tipos encontrados na literatura de cordel;
	• Valorização das anedotas cotidianas que envolvem o grupo
<b>Importância</b>	• Reação contra os padrões correntes de então;
	• Valorização do épico em detrimento do dramático, como forma eficaz de discutir a sociedade;
	• Valorização dos tipos e os modos de interpretação nacionais;
<b>Musicalidade</b>	• O rompimento da lógica cartesiana que conduz à insensibilidade social pelo uso de seus versos;
	• Abandono da rima do improviso, pela falta de preocupação rígida com a forma na cena ao vivo;
<b>Identificação</b>	• A arte de compor de cantar de Tom Zé, a sua vitalidade, ansiedade, virilidade, o que tem de popular nele;
	• Carregadores da feira de São Joaquim, Camelôs do centro velho de Salvador, populares da rua ou mesmo sua história pessoal (um dos atores era açougueiro, depois carpinteiro do TVV, foi aplaudido de pé na Europa pelo seu gestual)
<b>Alteridades</b>	Teatro popular Cepecista do início da década de 1960, sobretudo quanto à técnica dos atores despojada de aparatos de som, iluminação ou de palcos ambulantes (carrocerias de caminhões)

Fonte: Araponga, 2011.

**Quadro 6** - Entrevistada: Haydil Linhares (Ribeiro do Pombal/ Itapicuru, Sertão da Bahia), em 10 de junho de 2010.

<b>Marcadores</b>	<b>Conteúdo</b>
<b>Formação</b>	Universitária – Escola de Teatro UFBA – Interpretação
<b>Referências Teóricas</b>	• Stanislavski
	• Brecht
<b>Referências Pessoais</b>	• Martim Gonçalves,
	• João Augusto,
	• Ana Edler, Domitila do Amaral, Brutus Pedreira, Mme. Suzete,
	• Ariano Suassuna,
	• Eugênio Kusnet,
	• Convivência com os artistas populares, sobretudo cordelistas e repentistas nas feiras livres, mas também boiadeiros do sertão baiano
<b>Preparação dos atores</b>	• Professoras de Dança da UFBA: Joana de Laban, Lia Robatto, Betânea dos Guaranis
	• Leitura Branca, análise do texto, leitura interpretativa e trabalho vocal
<b>Importância</b>	• Ferramenta de discussão política,
	• Denúncia Social
<b>Musicalidade</b>	A música, presente na vida do povo (que dá os caracteres dos personagens levados pelo teatro de cordel), associada sempre às festividades religiosas, laborais e sociais “tudo é cantado”
<b>Identificação</b>	• Tipos populares do interior da Bahia (Sertão): vendedores de feira, repentistas, trabalhadores rurais e boiadeiros.
	• Empatia
<b>Alteridades</b>	• Distanciamento brechtiano,
	• Composição psicológica
	• Técnica vocal do teatro de rua “tem que ter muito pulmão”
	• Preconceito com o teatro de cordel na rua em cidades que não tenham edifício teatral

Fonte: Araponga, 2011.

**Quadro 7** - Entrevistada: Arly Arnaud (Campina Grande/ PB), em 25 de janeiro de 2011.

<b>Marcadores</b>	<b>Conteúdo</b>
<b>Formação</b>	Universitária – Escola de Teatro UFBA – Direção
<b>Referências Teóricas</b>	• Stanislavski
	• Brecht
	• Circo
	• Artaud, Grotowski
<b>Referências Pessoais</b>	• João Augusto
	• Bemvindo Sequeira
	• Convivência com os artistas circenses, cordelistas, repentistas nas feiras livres, mas também camelôs
<b>Preparação dos atores</b>	Ana Edler
	Lia Mara
<b>Importância</b>	• Ferramenta de discussão política,
	• Denúncia Social
<b>Musicalidade</b>	A música, presente na vida do povo (que dá os caracteres dos personagens levados pelo teatro de cordel), associada sempre às festividades religiosas, laborais e sociais “tudo é cantado”
<b>Identificação</b>	• Tipos populares do interior nordestino: vendedores de feira, repentistas, loucos, prostitutas
<b>Alteridades</b>	

Fonte: Araponga, 2011.

## 2.7 DA ANÁLISE

Dos cinco entrevistados, quatro passaram pela Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. A exceção foi Bemvindo Sequeira, que teve rápida passagem pelo teatro profissional do Rio de Janeiro e de São Paulo quando circulou com o espetáculo **O Assalto** (1970), trabalhando, segundo ele, na linha stanislavskiana de interpretação, mas sem a preparação que o método russo exige, já que o ator entrou para fazer substituição do elenco original (que não poderia, ou não queria, ou ambas as opções) viajar pelo interior do país:

... Nós fomos pra Goiânia, ensaiamos durante três dias, entramos em cena. [Fizemos] Uberaba, Ituiutaba (...) e aí depois de viajar por quase um ano, cento e vinte e tantas cidades, nós chegamos a Salvador (...) Quando eu cheguei em Salvador, me apresentei no Vila Velha, eu conheci João Augusto (...), conversamos muito durante as duas semanas que o espetáculo ficou em cartaz em Salvador (...) eu continuei a temporada em Fortaleza e João me chamando: “- Venha, venha trabalhar com agente, venha trabalhar com a gente!”<sup>6</sup>

A partir de então, Bemvindo Sequeira deu início à parceria artística com o diretor João Augusto (que duraria até o final da vida do diretor), participando de todos os seus espetáculos, dentre os quais os de cordel da década de setenta. Por esta razão, Bemvindo atribui a João Augusto a responsabilidade por sua formação artística: “João foi o formador da minha compreensão teatral, eu diria que ele foi deformador e o conformador, (*risos*) da minha deformação e conformação teatral. Tudo que eu sei de teatro hoje, claro, agora tem mais coisas, a minha base, foi João Augusto que me deu”.

E sobre o que seria essa base:

João trabalhava muito com realismo socialista, trabalhava muito com Brecht. (...) Trabalhava com linguagem narrativa, interpretativa, demonstrativa, mímica, pantomima, o afastamento por completo do ator em relação à personagem, o senso crítico permanente do ator em relação à personagem (...) trabalhava com beleza, efeitos de beleza, citava isso pra nós na década de 70.

Por outro lado, a formação dos atores da Escola de Teatro privilegiava o método de trabalho do ator associado ao realismo-naturalismo. Não se pode, contudo, deduzir, erroneamente, que a Escola de Teatro, na década de 60, período que corresponde à formação dos entrevistados (exceto Arly Arnaud, cuja formação foi iniciada no final da década seguinte), ignorava o teatro dialético proposto por Brecht.

A opção metodológica stanislavskiana em detrimento da brechtiana, aparentemente, justificava-se por sua organização metodológica detalhada, enquanto a outra se constituiria como um conjunto de regras. Outra proposta (assim como a stanislavskiana, detalhada em

---

<sup>6</sup> Este fragmento, assim como todos os demais fragmentos de entrevistas ao longo deste capítulo, encontra-se no texto transcrito da entrevista, concedida ao autor, do respectivo entrevistado ou entrevistada, que, no conjunto das cinco entrevistas realizadas, compõe o APÊNDICE A, B, C, D e E desta dissertação.

exercícios), a do teatro pobre de Jerzy Grotowski (1969), ainda não havia ganhado força na cena teatral baiana da época.

Os escritos de Brecht (1948) sobre o trabalho do ator não sistematizam uma teoria da interpretação, não propõe exercícios, não discute os problemas fundamentais da sua prática, o que acaba gerando muitas interpretações e equívocos sobre o trabalho dos atores no teatro épico, a ponto do próprio Brecht afirmar (2005, p.251): “grande parte das afirmações que tenho feito sobre questões de teatro não tem sido devidamente interpretada (...) creio que algumas das minhas observações são defeituosamente entendidas por eu ter pressuposto muitos dados importantes, em lugar de os formular”.

Portanto, a psicotécnica stanislavskiana estava na base da formação das atrizes entrevistadas, já que todas elas passaram - uma delas mais de uma vez - pelo curso técnico e universitário oferecidos pela universidade. Até porque, até então, era o único método sistematizado a respeito do trabalho do ator. Assim se posiciona Normalice Souza sobre o fundamento realista-naturalista no seu trabalho de atriz: “Eu comecei a fazer teatro... eu não fazia cordel. Eu era uma atriz é... um de tipo clássico, sabe? De introjetar... essas coisas”.

Ainda que a atriz não diga textualmente que no início de sua carreira a técnica usada na composição das suas personagens no teatro fosse relacionada aos estudos stanislavskianos, o verbo “introjetar”, derivado do substantivo “introjeção”, tem raiz em duas áreas do conhecimento, a Psicanálise e a Sociologia, sendo que a primeira propõe como um seu sinônimo a “interiorização”, e a segunda relaciona esta palavra à incorporação de valores de outras pessoas ou grupos (HOUAISS; VILLAR, 2001, p.1640). Ambas as acepções possuem relação clara com a proposta metodológica de Constantin Stanislavski.

Haydil Linhares, criticando um determinado modo de interpretar, afirma-se adepta da técnica psicológica: “(...) Porque isso é uma imitação, não é teatro. Não é teatro. *Você tem que sentir. (...) isso é a minha maneira stanislavskiana*<sup>7</sup>.”

Bemvindo Sequeira, devido à sua militância alinhada à esquerda política, em momentos da entrevista, assume uma feroz crítica ao método stanislavskiano:

(...) A Escola de Teatro que era toda formada em Stanislavski e que era muito recente ainda. Primeira geração de atores baianos... se é que podia chamar de atores, a profissão não tinha nem sido regulamentada... O que era também uma vantagem, porque eles não traziam em si o vício do teatro

---

<sup>7</sup> Grifo nosso.

burguês, o vício do teatro stanislavskiano, o vício do drama psicológico burguês.

Por outro lado, ele próprio assume a referência stanislavskiana em seu trabalho de ator, ainda que ela venha de poucas experiências pessoais do início de sua carreira ou restrinja-se à recepção de peças levadas à cena: “(...) Eu vinha de um teatro de Stanislavski, **O assalto**, entre outras coisas, do teatro sulista que era, por excelência, um teatro de drama psicológico”.

Esses depoimentos reforçam a idéia que a prática dos atores no teatro de cordel não estava desatrelada da proposta stanislavskiana, a despeito da forma Teatro de Cordel estar flagrantemente associada ao teatro dialético de Bertolt Brecht. O que acabei por identificar foi a convivência pacífica e quase consonante das duas vertentes da interpretação, de origem russa e alemã, o que me impeliu à busca de estudos acadêmicos que seguissem essa mesma convergência, para que eu pudesse dar amparo ao aparente paradoxo.

Nessa busca, lembrei-me de uma referência a Kusnet e Brecht. De fato, Eraldo Pêra Rizzo, em seu livro **Ator e estranhamento: Brecht e Stanislavski segundo Kusnet** (2001) sustenta que o ator pode chegar ao estranhamento brechtiano seguindo a aplicação do sistema de Stanislavski (2001, p.37) e que a idéia de dualidade do ator proposta por Eugênio Kusnet em seu livro **Ator e método** (1976) é a chave para se encontrar a harmonia entre os ideais de Brecht e de Stanislavski.

Eugênio Kusnet (1898-1975), russo radicado no Brasil, importante ator do teatro paulista contratado para atuar no espetáculo baiano **A ópera dos três vinténs** (Brecht, Weill) no início da década de 1960, montado pelo então diretor da Escola de Teatro Martim Gonçalves, tornou-se professor de interpretação teatral tardiamente, a tempo, todavia, de legar ao teatro três livros dedicados à arte do ator, sendo o último e mais importante deles publicado postumamente em 1976. Nessa obra, Kusnet revisou o conteúdo de seus dois primeiros livros - **Iniciação à arte dramática** (1968) e **Introdução ao método da ação inconsciente** (1971) - , depois de ter retornado da Rússia onde teve acesso à obra completa de Constantin Stanislavski. Assim, Kusnet ampliou sua reflexão, passando a dedicar-se, sobretudo, ao estudo “da última fase” das pesquisas de Stanislavski sobre a análise ativa.

A análise ativa stanislavskiana que teria sido introduzido no Brasil por Eugênio Kusnet, segundo Heloísa Toledo Machado, seria um,



método de interpretação teatral criado por Stanislavski entre 1936 e 1938, [que] propõe que a análise e a própria criação da personagem sejam realizadas em ação, inserindo a atividade psicofísica do ator nesse processo, o que elimina o antigo trabalho preparatório de leituras e estudos teóricos anteriores à ação cênica (MACHADO, 2011).

Heloísa Toledo Machado, citada por Eraldo Pêra Rizzo em sua tese, afirma que “ao aprofundar o estudo dos ensinamentos de Stanislavski, Kusnet auxilia o ator a chegar ao estranhamento épico brechtiano” (RIZZO, 2001, p.91).

Pêra Rizzo destaca da obra de Bertolt Brecht publicada em francês como **Écrits sur Le théâtre 2**, que o teatrólogo alemão distingue em três etapas fundamentais a metodologia russa em relação a seus pressupostos de teatro épico:

a) A de conhecimento da personagem, a partir de leituras e ensaios iniciais, frisando-se a dúvida e a admiração, típica da proposta stanislavskiana, mas também adotada na proposta do teatro épico;

b) A de identificação, que seria a busca interior da verdade da personagem por meio da empatia, também típica da proposta stanislavskiana;

c) E, enfim, o que seria sua própria proposição, para o ator buscar perceber a personagem a partir “de fora”, recobrando-se da primeira etapa, trazendo novamente a dúvida e a admiração, sem perder de vista o superobjetivo, geralmente alinhado social e ideologicamente (RIZZO, 2001, p.59).

De fato, no ensaio **A nova técnica da arte de representar** (1963), Brecht diz textualmente que o ator “para reproduzir determinadas personagens e para revelar o seu comportamento, não precisa renunciar completamente ao recurso da empatia” (BRECHT, 2005, p.104).

João Augusto, em um comentário publicado em sua coluna teatral, no jornal diário soteropolitano **A Tarde**, não deixa de reconhecer que o trabalho dos atores no teatro de cordel “é uma mistura de tudo (...) há um pouco de Brecht, de Stanislavski e outras influências mais recentes” (LEÃO, 2009, p.302).

No que refere a essas “influências recentes”, porém, não encontrei nenhuma declaração explícita sua, fosse em jornais, em programas de espetáculos, correspondências resguardadas nos arquivos do Teatro Vila Velha, fosse em publicações que referenciam esta pesquisa, nada que indicasse objetivamente a ligação estética do teatro de cordel a nenhuma teoria ou movimento artístico de qualquer outro momento da história do teatro.

Ainda que a obra **Teatro de Cordel** de Albino Forjaz Sampaio, escritor e ensaísta português, tenha sido publicada em Portugal antes da década de 1930, João Augusto não dá indicações de conhecê-la, tratando a experiência cênica baiana como sua “invenção”, o que, de certo modo, foi mesmo, na acepção específica que lhe atribuiu.

Apesar dessas aproximações entre os trabalhos de Stanislavski e Brecht, não foi através da análise ativa stanislavskiana que esses teatrólogos se encontraram no teatro de cordel. Quando a última fase das pesquisas stanislavskianas foi publicada e comentada no Brasil, através do livro de Eugênio Kusnet (1976), o teatro de cordel baiano, já com 10 anos de existência, tinha realizado quase todos os espetáculos de palco dirigidos por João Augusto.

O que sustento é que essas teorias do teatro encontram-se pacificamente no teatro de cordel no que tange à empatia. E aqui a empatia se relaciona com a capacidade de compreender emocionalmente um objeto (no caso, a personagem), projetando sua personalidade (a do intérprete) nele, gerando identificação com seus sentimentos, desejos e compreensão de mundo.

Haydil, em sua entrevista, fala sobre o modo essencial de envolvimento do ator com a personagem e reforça a opção por Stanislavski (provavelmente limitada apenas à obra **A preparação do ator** (1964)) para fazer seu teatro de cordel:

(...) não. O problema de Brecht é era aquela... adis... adistanciamento (*sic*) que Brecht ele usava, ele usava muito o narrador. Ele informava de uma coisa. Mas no momento em que você ia dizer... em que você ia dizer ou vai dizer essa ação, você tem que se envolver. Senão você não faz teatro.

Sobre a empatia, Stanislavski (1997, p.73) fala textualmente:

o ator pode sentir tão intensamente a situação da pessoa num papel, (...) que acaba, na verdade, colocando-se no lugar dessa pessoa. (...) Nesse caso é tão completa a transformação das emoções da testemunha [público espectador] nas do protagonista, que a força e a qualidade dos sentimentos envolvidos não perdem sua intensidade.

Essa relação de identificação entre intérprete e personagem, contida no início das pesquisas de Stanislavski e expressa no seu primeiro livro, **A preparação do ator** (1964),

gera no público uma emoção análoga, com intensidade também análoga. E reside aí a ruptura, no que tange à empatia, entre Brecht e Stanislavski.

Para Brecht, o trabalho do ator não deve parar por aí. É necessário que avance no sentido de distanciar o ator da personagem, pois a emoção gerada pelo ator em seu trabalho acaba por entorpecer a platéia, envolvendo-a na emoção da cena, causando a inércia, útil aos que historicamente mantêm o poder político e detêm os meios de produção. Brecht idealiza um teatro que, além de belo, seja útil. Essa utilidade está ideologicamente relacionada à teoria marxista, proponente da revolução comandada pelo proletariado. E, nessa perspectiva, encontra-se perfeitamente alinhado ao que propôs João Augusto com seu teatro de cordel.

Segundo Maria Adélia, em sua entrevista, “O teatro de cordel de João era essencialmente crítico e político”. Normalice acrescenta que este teatro “(...) está francamente associado à crítica social (...)”. Bemvindo Sequeira assevera: “eu conheci João Augusto (...) e percebi que ele era um diretor marxista, que tinha uma concepção marxista de vida, que era um resistente contra a ditadura, que tinha um projeto de teatro popular (...)”.

Outra experiência contemporânea ao teatro de cordel, tangenciando a perspectiva épica brechtiana, é a do Teatro de Arena de São Paulo, a cuja pesquisa cênica estiveram associados muitos artistas e intelectuais importantes, dentre os quais é fundamental destacar a contribuição de Augusto Boal, mais especificamente no que se refere ao sistema coringa. Esse sistema é uma técnica teatral que serve muito mais, de acordo com meu ponto de vista, à encenação. O trabalho do ator tem relevância dentro da técnica, mas sozinho não chega a caracterizá-la, configurando-se como um dos elementos da encenação, assim como a música e o processo de produção (no caso específico, do espetáculo profissional paulista da década de 60, desse contexto).

O detalhamento da pesquisa que levou à sistematização do sistema coringa encontra-se publicado no livro **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**, de Augusto Boal, cuja primeira edição data de 1973, mas que havia sido, de modo preliminar e fragmentado, parcialmente registrado desde 1967, segundo o próprio autor, a pedido do Serviço Nacional de Teatro - SNT. Esse sistema foi amplamente desenvolvido na prática da construção e apresentação do espetáculo **Arena Conta Zumbi** (1965), que segundo Boal “destruiu convenções, destruiu todas que pôde. Destruíu inclusive o que deve ser recuperado: a empatia” (BOAL, 2010, p.253). Nessa tentativa, consolidada com a montagem seguinte, **Arena conta Tiradentes** (1967), Boal propõe maneiras de reconquistá-la, pois “a empatia não é um valor estético: é apenas um dos mecanismos do ritual dramático, ao qual se pode dar bom ou mau uso” (BOAL, 2010, p.276).

O teatro de cordel de João Augusto nasceu sem esse problema. A empatia no trabalho dos atores gerava identificação do público com as personagens, o que permitia que a platéia se envolvesse sem perder o distanciamento crítico tão necessário naquele momento político que atravessava a nação brasileira, de ditadura militar e cerceamento das liberdades. De acordo com Leão (2009, p.302), o Teatro de Vila Velha na década de 70 estava “fortemente marcado (...) pelo teatro de cordel, uma experiência de sucesso comprovado, tanto no que toca ao público quanto no que diz respeito aos ditames da linguagem teatral”.

Não pude deixar de atentar para a indicação de 80% dos entrevistados sobre a influência, em sua formação, e mais especificamente para o teatro de cordel, que não se encontra entre os cânones da interpretação teatral, e sim no universo popular das feiras livres e dos vendedores ambulantes, que no Nordeste e, mais especificamente na Bahia, implica uma boa dose de espetacularidade na forma de atuação desses vendedores.

Os entrevistados atestam: “(...) exercitei na vida desde pequena a expressão corporal vocal e gestual das pessoas simples e populares que convivi. (...) Via camelôs, que é teatro pra mim” (Arly Arnaud); “a gente ia pra feira, via aqueles personagens na rua, na feira, (...) talvez isso tenha tido uma influência” (Maria Adélia); “(...) teatro de cordel pra mim não é novidade. Você vai pra uma feira no interior você vê o pessoal da feira cantar. Você vai numa festa em qualquer lugar você vê dois trovadores, dois repentistas” (Haydil Linhares); “em Salvador, na subida da Rua Chile, ali pela [Rua da] Ajuda, na subida da Rua Chile, está cheio de camelôs, de pessoas em volta ouvindo, eles vão representando, fazendo mímica, vendendo um produto. Isso é teatro!” (Bemvindo Sequeira arremata).

Sim. A matriz de maior influência no trabalho dos atores do teatro de cordel e a que eles identificam como tal, com grande facilidade, é a dos vendedores ambulantes, que provém do cotidiano comum das feiras, das praças e ruas, do interior, das cidades pequenas e das grandes, que são a maior fonte de inspiração na construção (por empatia) das personagens do teatro de cordel de João Augusto. Desse povo nordestino natural e culturalmente espetacular, que traz em si, no seu dia-a-dia e em seus espetáculos, a matriz barroca como “a grande referência estética para a construção da nacionalidade brasileira” (BIÃO, 2009a, p.179).

No teatro de cordel, a construção exterior das personagens, por parte dos atores, sublinha fisicamente os aspectos relacionados ao psicológico e ao social (o que faz pensar na idéia de *gestus* em Brecht<sup>8</sup>), distanciando-se dos caracteres da polida aparência cotidiana. Segundo Bemvindo Sequeira, as capas com xilogravuras da literatura de cordel eram

---

<sup>8</sup> *Gestus* seria um conjunto de atitudes corporais, de vestimento, gestuais e vocais que identifica a personagem em seu contexto social (BRECHT, 2005, p.109).

utilizadas como ponto de partida na construção das personagens, seu gestual e até mesmo a voz que acompanharia a estilização corporal:

o cordel que João fazia, que a gente faz, que eu faço como faço, até a capa do folheto vai pra cena, até o formato de xilogravura<sup>9</sup> na interpretação dos atores, na mímica dos atores, a rima, a métrica, o absurdo (...) Quando você mora no Nordeste, você vive no Nordeste, você compreende a xilogravura do cordel, você vai na feira, você vê tipos muito próximos, em tipo de pantomima, maneira de corpo, próximo da xilogravura do cordel, o chapeuzinho tipo abarcado, a mulher da língua faladeira, a falta de dente na boca, o diabo (*risos*), você sente que a xilogravura é quase uma fotografia do povo, isso eu não sabia, como sulista, eu não compreendia a xilogravura, a personalizar xilogravura e aprendi no grotesco.

Esses comentários confirmam quanto à construção corporal das personagens é artificial e se inspira na simplicidade, quase caricatural, dos traços expressos em claro-escuro, resultante da impressão da xilogravura. Assim compreende-se quanto era importante para esse tipo de teatro o folheto de cordel como um todo, incluindo sua capa com a única imagem representativa de seu conteúdo, pois o folheto ‘imprime’ à cena, além das histórias em verso e personagens singulares, a própria estilização física do ator.

Para Bemvindo, o início dessa preparação corporal se dava a partir de um aquecimento com a dança com vistas a quebrar resistências e favorecer a liberação para o jogo: “a formação de dança contemporânea foi muito importante pra nós (...) os movimentos, é... não lineares, não simétricos, por impulso, a gente trabalhava isso no trabalho de dança da gente, trabalho corporal”. Bemvindo e Haydil destacaram o trabalho de expressão corporal na preparação dos atores de João Augusto, desenvolvido por professoras da Escola de Dança da UFBA, que tem como matriz fundadora a dança expressionista alemã (VÉRAS, 2008).

O recurso ao grotesco, que, no teatro de cordel é flagrantemente identificado na atuação dos atores e nas fábulas adaptadas dos folhetos, é também um dos elementos componentes, tanto do estilo barroco como do expressionismo, de algum modo matriciais para a cultura brasileira, sua estética teatral e, de maneira mais localizada, para o teatro de cordel e sua preparação corporal.

---

<sup>9</sup> A xilogravura é uma técnica de gravação de imagens em negativo, numa peça de madeira, que servirá de matriz impressora das capas dos folhetos e romances de cordel. A xilo será retomada pelo movimento expressionista europeu, sobretudo o germânico, como técnica exemplar da exteriorização de estados interiores recalcados.

O grotesco não é um recurso exclusivo de qualquer estilo, movimento ou escola artística, antes, é um recurso útil e utilizado em diversos momentos da história da arte para a criação, a experiência e expressão artísticas. Exemplo disso encontra-se, por exemplo, na *commedia dell'arte*, no romantismo e no barroco e, mais contemporaneamente, em algumas obras expressionistas, surrealistas e também no teatro do absurdo.

Há referências nas entrevistas a uma possibilidade de parentesco do teatro de cordel com a forma teatral da *commedia dell'arte*. Normalice Souza considera a *commedia dell'arte* a matriz ancestral ao teatro de cordel feito por João Augusto:

eu acho que basicamente a inspiração cênica [do teatro de cordel de João Augusto] é da *commedia dell'arte*, que a *commedia dell'arte* não deixa de ser assim, também, escrachada, etc. e tal, eu acho inspiração cênica é disso, ele usava os textos de cordel do Nordeste, as histórias de Nordeste, mas eu acho que basicamente... não é só ele, qualquer pessoa que faz cordel, quem faz cordel, faz *commedia dell'arte* elevada à quinta potência, ao quinto escrachamento, entendeu? então eu acho. Ele não comentava, mas todos nós... (faz um gesto que deixa implícito que todos os envolvidos sabiam dessa herança histórica da *commedia dell'arte*). Aí é que vem a Escola de Teatro, que eu acreditei que não ia aprender nada lá e aprendi, eu aprendi sobre *commedia dell'arte*.

Não encontrei nenhuma afirmação do diretor João Augusto a esse respeito, apesar de Raimundo Matos de Leão (2009, p.235) afirmar, ao menos parcialmente, o mesmo que Normalice Souza: “[o] estilo de interpretação [dos atores] remete ao circo, aos grupos mambembes de feira com suas raízes na *commedia dell'arte*, nos folguedos e autos populares” (2009, p. 235). Normalice, em sua entrevista, fala categoricamente sobre a relação que ela faz entre os tipos característicos da *commedia dell'arte* e os tipos encontrados no cordel, e que chegou a iniciar uma pesquisa de mestrado na Universidade de Saint-Denis, na França, sobre o assunto. O que, infelizmente não foi levado a diante. Bemvindo Sequeira também confirma a existência desse parentesco:

o teatro de cordel tem isso, é a expressão viva do Nordeste, do trovadorismo português, da formação da comédia latina brasileira, nós temos a nossa formação, latina, temos a nossa comédia, ela é portuguesa, ela é Gil Vicente, ela é trovadorista, ela é *commedia dell'arte*, ela é francesa, *commedia dell'arte* francesa, *commedia dell'arte* italiana, ela é pastelão, ela é Arlequim, Pierrot e Colombina.

Outro traço revelador da pertinência dessa matriz diz respeito, sobretudo, às personagens. Henrique Oscar, prefaciando **O auto da Compadecida** (1955) de Ariano Suassuna, diz que há semelhanças entre João Grilo e o Arlequim da *commedia dell'arte* (SUASSUNA, 1997, p.10). Um dos mais notáveis tipos da cultura cordelesca, o amarelinho seria a mesma personagem-tipo das “farsas atelanas, em Roma, nas cenas dos saltimbancos, na *commedia dell'arte*, em Molière e nos picadeiros e praças” (CASTRO, 2005, p.24) que acabaram desaguando no Brasil, gerando um grande número de pícaros plenamente identificados com a cultura brasileira.

Essa personagem-tipo, que também está na origem da grande diversidade de palhaços de circo (essa inadequação expressionista de viés tragicômico), transculturada por séculos no interior do Nordeste brasileiro, gerou os pícaros que transbordam em nossa cultura: Cancão de Fogo, Pedro Malazartes, João Errado (esse, protagonista de um folheto adaptado por João Augusto em 1977 para o teatro de rua) e a dupla mais famosa da obra suassuniana composta por João Grilo e Chicó. Astutos e tolos, alternada ou simultaneamente, essas figuras burlescas, esses dois “palhaços”, tipicamente nordestinos, são a ridícula expressão de cada ser humano ampliada por lente imaginária e expressada de maneira inquestionável. Assim, ratificando o que disseram Bemvindo Sequeira e Arly Arnaud, deduzo que há, efetivamente, ligação do teatro de cordel com a estética circense. A característica espetacular do teatro de cordel, comparável à do circo, é a de reunir atores virtuosos do improviso, deixando boquiaberta e sequiosa a platéia.

No circo, os “palhaços” malabaristas das palavras, com seus trava-línguas, se dividem em vagabundos e nobres, aqueles servindo de escada para os outros e arrematando as piadas. Os apresentadores do espetáculo circense, com suas vozes impostadas, dão vida à função que diverte e critica, porque emoção e razão não são vetores que apontam um contra o outro, a se chocarem. Antes, são paralelos que por vezes se tocam.

Dois dos cinco entrevistados (40%) falam da importância da matriz circense no ator de cordel. Arly Arnaud teve experiência com circos mambembes desde a infância, quando diferentes circos se estabeleciam no terreno vizinho à casa de seu avô. Em entrevista, Arly destacou - em primeiro lugar - a influência dos circenses em seu trabalho como atriz do teatro de cordel:

exercitei na vida desde pequena. (...) Mas o que mais me marcou foi o circo. (...) Circo no sertão. (...) Eles se instalavam vizinhos à casa do meu avô em Pombal, Paraíba. Não tinham som e eu emprestava minha radiola portátil Philips pra eles. Aí fazia amizade com os palhaços, as rumbeiras, etc. cantores de boleros, fados e fazia parte nas comédias (*risos*). (...) Entrava em cena [desde os] sete anos, oito.

Bemvindo Sequeira diz:

cordel é circo, é praticamente circo, trovadorismo, vir das ruas pra ir pro picadeiro ou pras ruas é daqui pra ali então é muito fácil você tá falando de personagem trabalhando em circo, você tá falando de personagem porque você tá no narrativo, você tá no narrativo, você não tá no Stanislavski, você tá no Brecht, você tá além do Brecht, tá onde Brecht vê Deus, você tá no circo!

Após a morte de João Augusto, Bemvindo adquiriu um circo, que nomeou Circo-Teatro Livre da Bahia, com 1200 lugares, e que levava a cartaz espetáculos circenses e teatrais:

nós compramos um circo, na Bahia, eu e minha mulher Sônia e montamos o circo e o projeto era circo-teatro e fizemos durante alguns anos, juntamos o pessoal de teatro com o pessoal de circo e fazia o circo-teatro, a primeira parte era circo, a segunda parte era teatro com o cordel e com história de circo, prosa de circo.

Com esse fato, caso ainda tenham sido insuficientes as aproximações históricas entre o teatro de cordel e a arte circense, posso afirmar que houve esse encontro, esse casamento entre teatro e circo, nesta experiência empreendedora de Bemvindo Sequeira e que só não será aqui aprofundada, ficando para outros que se interessem pelas interseções das áreas artísticas ou pela história do teatro da Bahia.

Armindo Bião, pesquisador do teatro de cordel, por conta do seu envolvimento artístico como ator com João Augusto, em 1966, 1967 e 1977, e com o teatro de cordel na rua de Bemvindo Sequeira, na década de 70 e, depois, como pesquisador, encenador e autor teatral, nos últimos 20 anos -, já havia atentado para as possibilidades do trabalho dos atores do teatro de cordel (2009a, p.78-79). Essas possibilidades estariam ligadas a três das mais



importantes vertentes da interpretação teatral no Ocidente: a de extração clássica, que é o trabalho com textos poéticos de metro e rima e duas contemporâneas que seriam as vertentes stanislavskiana e brechtiana.

A matriz de extração clássica greco-romana gerou dezenas de formas de interpretação teatral, entre as quais as européias clássicas dos séculos XVI e XVII se destacam e se distinguem. Por exemplo, as formas teatrais da Península Ibérica e da Inglaterra, voltadas para todo tipo de público, inclusive a população iletrada e analfabeta, que, de algum modo, se conectam com a tradição dos *chapbooks* e dos *pliegos sueltos* e por estes últimos com a literatura de cordel de língua portuguesa, se distanciam completamente do teatro francês do mesmo período, voltado, sobretudo, para um público cortesão.

De fato, o tom declamatório da voz no teatro neo-clássico francês dos séculos XVII e XVIII, no sentido discutido por Pavis (2007, p.84), tende a se naturalizar com o passar dos séculos e apresenta-se emoldurado pelas proposições do realismo stanislavskiano, que, por sua vez, pode também ser uma das matrizes do teatro de cordel: “precisamos de bases sólidas para a nossa arte, (...) particularmente para a arte da fala e para a capacidade de exprimir-se em verso. (...) Para o ator uma palavra não é apenas um som, mas também a evocação de imagens, suas visões interiores, (...) e expressá-las em palavras.” (STANISLAVSKI, 1997, p.89-90). Para o mestre russo:

A poesia tem outra forma [de ser expressada no palco] porque sentimos o seu subtexto de modo diverso. Uma das principais diferenças entre a prosa falada e os versos está nos tempo-ritmos diferentes, e no fato de seus compassos diferirem da influência que exercem sobre nossas sensações, memórias e emoções (STANISLAVSKI, 1997, p.185).

Sobre a declamação poética no teatro, Brecht propõe o acréscimo da crítica a Stanislavski no qual,

para extrair do verso um efeito de distanciamento pleno, será conveniente que o ator reproduza, primeiro, em prosa corrente nos ensaios, o conteúdo dos versos, acompanhado, em certas circunstâncias, dos gestos para eles estabelecidos. (...) Que a dicção do ator não peque por um tom de ladainha de púlpito e por uma cadência que embale o espectador de modo a fazê-lo perder a noção do sentido (BRECHT, 2005, p.108-145).

Nesse mesmo sentido, segue a afirmação de Bemvindo em relação ao trabalho de João Augusto no que tange à fala do ator no teatro de cordel:

João propunha que agente usasse a métrica, compreendesse a métrica e o ritmo, depois quebrasse, aí ele podia fazer o cordel. (...) Ele fazia vários exercícios, que agente podia usar isso em cena, e até hoje eu também trabalho dessa forma, que é a forma de você desconstruir, de você trabalhar vários ritmos e várias formas de ritmo, de fala, que impedem a emoção, que obrigam o ator a ser racional.

Para Bemvindo, o efeito que resulta desse trabalho “tem a mesma energia de um carregador de Água de Meninos, ali da Feira de São Joaquim, (...) de um mercador”. Chamo mais uma vez atenção para a relação que o entrevistado faz entre o trabalho do ator na cena cordelesca à imagem de um trabalhador braçal ou de um vendedor ambulante, atores sociais que representam camadas populares da sociedade e que simbolizam o trabalho dos atores e, mais amplamente, o teatro de cordel de João Augusto.

A musicalidade na voz e na encenação do teatro de cordel segue nessa mesma linha popular. João Augusto lançava mão do “repertório musical dos domingos e feriados” (LEÃO, 2009, p.303) para fazer a ‘costura de cena’ entre as fábulas de cordel encenado (e assim deixando clara a opção por um teatro de cordel mais afeto à cultura pop e de massas do que a uma proposta folclórica).

Normalice Souza concorda e informa que João Augusto usava músicas famosas nas vozes de cantores como Moraes Moreira, Elba Ramalho e Luis Gonzaga. Foi uma canção ligada à cultura tradicional e religiosa da umbanda, que Bemvindo Sequeira cantou como sendo um samba de roda, na ocasião da entrevista, que serviria, segundo ele próprio, para o aquecimento corporal no início dos ensaios: “*o navio apitou é de mar afora/ o navio apitou, é de mar afora /é a nossa gente que já vai embora...* aí todo mundo cantando samba de roda... Vamos lá! Dançando... soltando o corpo... vai... agora agachado... agora em pé... na ponta dos pés...”

Por sua vez, Maria Adélia disse que João, ao final da década de 70, teria passado a optar por canções de letras ambíguas no último espetáculo **Oxente, gente! Cordel!** (1978) para fazer a transição de um cordel para o outro. Como exemplo desta nova inclinação do diretor, Maria Adélia cita **A Massa** (1978), samba-de-roda cujo estribilho ‘a massa’, que se refere ao subproduto da mandioca, dava lugar à interpretação de duplo sentido relacionada ao

uso da maconha<sup>10</sup>:

era música mais popular mesmo, tanto que quando fizemos o Mambembão, ele queria levar um grupo de música e nós tivemos que ensaiar pra aprender a música, com... aquele menino d**A massa**... [referindo-se a Raimundo Sodré], eu tô dizendo **A massa** porque é a que ficou conhecida (...) porque a música desse menino [Raimundo Sodré] era coisa bem popular, forte, bem interessante assim pro cordel, então João chamou pra ele viajar com agente.

Bemvindo acabou cantando outra canção que serviria de aquecimento para os atores e que também possui ambigüidade: *“na porta da minha casa, tem um pé de ambu secando, ambu seco, ambu maduro e a Sinhá... ambu secando! e a Sinhá ambu secando! isto libera a prosa, libera o grotesco, o lúdico”*.

Haydil, por sua vez, destaca a importância fundamental da música na cena e no corpo do ator: “teatro de cordel tem que ter música. Tem que ter.” E aproveita para ler fragmentos do seu **Auto da Catinga de Cima** (2010) em que procura demonstrar essa importância nas falas das personagens, que por sua vez são completamente identificadas com os saberes e fazeres do interior sertanejo, seu lugar de origem:

(...) se tem colheita melhor. Se faz roda de terreiro, se canta na roda. (...) Tem a Festa do Divino e Reisado e Terno de Reis, tem foguete no nascimento, o festim no nascimento, tem canto no enterramento. Canta a vida e canta a morte porque tudo é feito assim. Tudo é cantado. (...) ao ouvir a sinfonia do seu corpo, então pra mim ela existe, meu corpo tem a música que existe em cada um de nós.

Com relação à fala, a apropriação do texto por parte dos atores no teatro de cordel não segue a proposta de Stanislavski, que prevê três períodos distintos nesse processo, o primeiro contato com o papel, o processo de análise e o estudo das circunstâncias externas (STANISLAVSKI, 1987, p.19-57), nem de Brecht, para quem é necessário evitar que,

a configuração dos acontecimentos e das personagens seja demasiado ‘impulsiva’, simplista e desprovida do mínimo aspecto crítico, poderá

---

<sup>10</sup> O autor dessa canção é o cantor Raimundo Sodré, que viajou com o grupo pelo projeto Mambembe, também conhecido como Mambembão, para cuidar da execução musical desse espetáculo.

realizar-se maior número de ensaios à ‘mesa de estudo’ do que habitualmente se faz. O ator deve rejeitar qualquer impulso prematuro de empatia e trabalhar o mais demoradamente possível, como leitor que lê para si próprio (e não para os outros) (BRECHT, 2005, p.105).

Nenhum dos dois teóricos fala em medidas de tempo para a execução desse trabalho, mas certamente não poderiam pensar que o mesmo pudesse ser executado em uma semana: “Nós nos reuníamos na semana e ensaiava” (COSTA, 1993, p.251) disse Maria Adélia a Eliene Benício, e também Arly Arnaud: “Eu fiquei meio assustada com a rapidez da coisa. Ele disse: ‘(...) a gente vai trabalhar com o cordel e eu quero montar o espetáculo dentro de uma semana’” (COSTA, 1993, p. 257). Adélia explica o porquê dessa rapidez: “o núcleo do grupo já estava preparado com algumas histórias e outras que surgissem. Como a gente já tinha facilidade de trabalhar com o cordel era mais fácil de assimilar” (COSTA, 1993, p.251).

Ao encontro desse testemunho de Maria Adélia, dado à (então) mestrande Eliene Benício em 1993, vai o de Normalice Souza, dado a mim, 17 anos depois:

(...) bateram na minha porta. Era o Harildo Deda, (...) isso era umas quatro horas da tarde, ele disse: “Marize quebrou o pé e não pode [estrear o espetáculo]”. Eu saí com ele às quatro da tarde pra estrear nove. E tinha texto, tinha tudo, e ninguém notou, porque nós trabalhávamos tanto juntos, que ninguém notou.

A preparação da voz dos atores era amplamente baseada na preparação corporal. No processo de preparação dos intérpretes da cena cordelesca, partia-se de um aquecimento baseado em técnicas de dança contemporânea, como afirma Bemvindo: “ela veio a se juntar com João Augusto. Os movimentos não lineares, não simétricos, por impulso, a gente trabalhava isso no trabalho de dança da gente, trabalho corporal, então teve grande influência”.

Essa ênfase no trabalho corporal se soma às múltiplas possibilidades do trabalho com versos e rimas e é explorada pelos atores nos momentos de preparação do espetáculo de cordel, quando as improvisações poético-verbais, típicas dos desafios de repente, davam o tom de disputa que nasce amparada pela estreita e jocosa relação entre os envolvidos e sustentada pelo crescente repertório de metro e rimas aprendidos. Deduzo que a disputa poética do exercício tenha invadido outras áreas do trabalho do ator e se configurado numa

característica dos atores do teatro de cordel. Esse traço estará melhor desenvolvido e caracterizado no próximo tópico.

Apesar do pouco tempo de trabalho e de contato material com o texto do teatro de cordel, esse momento é fundamental para que os atores dele se apropriem, de modo a garantirem a melhor compreensão das expressões dialetais e também de suas características do texto cordelesco, que é muitas vezes lacunar, inverossímil e recheado de *nonsense*. Sendo que nenhuma dessas opções é excludente num mesmo texto e/ ou na proposta da encenação.

Resumindo, nas entrevistas, pudemos identificar, além das duas linhas de interpretação relacionadas aos mestres russo e alemão, referências estilísticas e de linguagem, feitas objetivamente pelos atores: ao grotesco, à *commedia dell'arte* e à arte circense. Há também referências aos ofícios de rua que trazem em seu objeto a teatralidade e a espetacularidade de tal maneira ricas que se traduzem diretamente na cena do cordel: os feirantes com seus pregões com metro e rima, sublinhados por atitudes corporais espetaculares; o olhar esgazeado mergulhado em ironia desconfiada do freguês; tudo ao som das violas e vozes metálicas dos repentistas e/ou cordelistas, que vociferam suas histórias rimadas registradas em folhetos meticulosamente arrumados sobre a lona chã.

Essas são as matrizes estilísticas e os elementos que caracterizariam a construção das personagens do teatro de cordel de João Augusto e que atendem boa parte dos objetivos propostos para a presente pesquisa.

## 2.8 DO JOGO-DENTRO-DO-JOGO

Quase todos os entrevistados mencionaram a ‘peleja’ “que também é chamada de desafio. (...) [E que se caracteriza] quando dois cantadores se encontram e vão revelar seus conhecimentos através de sextilhas (...) [traduzindo por conta desse jogo] o gênio criador do poeta, a imaginação revelada pelos contendores da disputa” (MOREIRA, 1973, p.136). E que era recorrente entre os atores do teatro de cordel, que, ao modo dos repentistas, utilizavam-na como um dos exercícios em sua preparação, como afirma Maria Adélia:

o trabalho que João fazia pra preparar o ator pro cordel era o seguinte: ele mandava dois, três ou quatro... ou dois! principalmente dois, pra trabalhar o

texto, fazendo um trabalho como repentista. (...) Um começava a dizer um verso, o outro dizia outro, emendava (...) como uma peleja. (...) Sem nada, agente que tinha que criar! (...) Em verso! Ele [João Augusto] cansou de fazer isso. (...) Mas depois o grupo se consolidou, e agente não precisou trabalhar mais nisso (...) porque o grupo já estava afiado um com outro.

Através dessa improvisação versada (que tem como objetivo estabelecer certo grau de aproximação com a matriz oral e a da escrita da poética clássica do fenômeno do cordel), por dedução, acredito que pode ter sido gerada - a partir do espírito da contenda que caracteriza o desafio entre poetas - uma disputa, análoga ao jogo do repente, no jogo entre os atores do teatro de cordel.

Se dois poetas populares ‘disputam’ a defesa apaixonada de pontos de vista divergentes, ou querem demonstrar mais conhecimento do que o outro, ou querem demonstrar o domínio no conjunto de sua técnica a partir de uma nova improvisação, porque não transpor esse conflito para o âmbito do grupo teatral? Pois é o que parece ter acontecido, ainda que de maneira pouco consciente, com alguns atores do teatro de cordel. Esse dado, que não busquei conscientemente, apareceu de modo imprevisto após a análise do áudio das entrevistas, durante o processo da construção dos Quadros dos marcadores que norteiam esta análise.

Essa recorrência curiosa ampliou minha perspectiva em relação a presente pesquisa, pois configura uma possibilidade de jogo, de brincadeira por meio de provocação, do estabelecimento de pequenas competições e piadas internas, dentro do grupo de intérpretes no exato momento da função espetacular. Condição que só pode ser conquistada quando o grupo compartilha a cumplicidade adquirida nas relações, no prazer de estar junto, e quando se desenvolve um sentido de pertencimento ao projeto teatral ao qual se insere, além de necessariamente, construir um repertório de versos de pelejas.

Esta qualidade, de provocação e competição fora do contexto da dramaturgia, na interpretação dos atores (que experimentei no exercício da profissão), pode facilmente ser considerada por alguns como uma atitude antiética dos elencos no exercício da sua função. Trata-se, na verdade, de uma espécie de jogo-dentro-do-jogo, que anima (no sentido de arejar, de dar vida, brilho, ao mesmo tempo, que diversão) os artistas da cena durante a apresentação e que necessariamente dispensa a participação da plateia desse nível da representação.

Destaco também que este é um caráter identificado no contexto estudado, da cena baiana da capital do Estado, por mim experimentado pela primeira vez em 1998, de maneira passiva (quando vi acontecer esse tipo de jogo de provocação, em cena, entre os colegas de

um elenco) e que acabei identificando nos discursos dos entrevistados do teatro de cordel como um tipo de “costume” entre eles.

Assim, destaco esse elemento do trabalho do ator como sendo a minha principal descoberta, transformando-se assim numa contribuição para a caracterização do teatro de cordel de João Augusto. E, para introduzir o que seria este misto de técnica teatral (jamais metodizada) e transgressão profissional, decidi dedicar o terceiro capítulo desta dissertação para sua discussão. Este capítulo relata uma experiência pessoal ativa, sobre esse tipo de jogo, propõe uma discussão preliminar em torno dele sob o aspecto ético, introduz algumas considerações sobre o “jogo” *versus* o “trabalho” do ator, sempre na perspectiva que se apresenta para mim como uma vereda a ser explorada no campo da interpretação teatral.

Aproveito para reforçar que o fracionamento do objeto desta pesquisa, a interpretação dos atores do teatro de cordel de João Augusto, descrito ao longo do atual capítulo, só está sendo possível graças aos estudos etnocenológicos que prevêm, em sua epistemologia, as noções de teatralidade, espetacularidade, transculturação, matrizes estéticas, identidade, alteridade e identificação, e que articula objetos e sujeitos, trajetórias e projetos.

### **3 A HORA DE JOGAR**

#### **3.1 “JOGO-DENTRO-DO-JOGO”, NÃO “JOGO DENTRO DO JOGO”**

A opção de nomear essa hipotética técnica captada dos atores do teatro de cordel como “jogo-dentro-do-jogo” me parece lógica, já que se trata de uma brincadeira, um jogo, entre os atores, que é paralelo à função, à encenação, ao espetáculo, ao jogo de cena. Por isso, e sem muito teorizar, fiz a opção.

Já o uso do hífen, nessa expressão, foi um rebuscamento estético. Não há necessidade de se ligar o substantivo, o advérbio e a contração, que justapostos já significam a coisa em si. Mas parece-me que o hífen empresta à expressão que proponho um caráter uno, monolítico, que me agrada. No universo da interpretação teatral, pouco vocabularizado e tão cheio de significados abstratos difíceis de nomear, senão por empréstimo, a forja de um termo tem grande valor.

##### **3.1.1 O jogo-dentro-do-jogo: a transgressão como técnica**

Durante a realização do espetáculo, a platéia assiste um evento empolgante. Ela sorri, ela se envolve, ela propõe, ela resolve. Os atores provocam e a platéia responde. A platéia provoca, o ator responde. A platéia se vê representada. Ela ri de si. Ela entra no jogo e se identifica. Ela interfere na ação. Propõe soluções.

O visual dos atores é impactante, os gestos são exagerados, a voz é ampla. Por trás dessa enorme caracterização, eles fazem o jogo-dentro-do-jogo ou, dito de outra maneira, eles se comunicam sem a plena percepção do público, com olhares, ênfases vocais, gestos, movimentação cênica, cacôs. Com estes recursos, os atores de cordel sugerem mexer com a audiência. Sofrem e promovem o riso, ridicularizam e são ridicularizados.

Tudo por trás da máscara do rosto sem máscara. Nas coxias dos olhares do público, na penumbra dos gestos, ou mesmo na mais deslavada digressão textual, agindo em cena tal qual um prestidigitador, escondendo, de todos os que não participam desse jogo, a provocação ao colega de cena. Este, por sua vez, respondendo em cena à provocação, no mesmo ou em outro espetáculo, mas sempre escamoteada no jogo-dentro-do-jogo, no segundo nível da



representação, sem que ninguém do público perceba. Pura transgressão interna. As regras são simples: enquanto representa-se a fábula para a platéia, vive-se um jogo interno cheio de intenções e significados para aqueles que a representam.

Neste jogo vale tudo. Vale fazer piada, vale rir da piada, vale dar uma bronca, vale desculpar-se, vale declarar-se, vale tripudiar, vale reagir, vale reivindicar, vale sugerir. Vale tudo, desde que o público não participe do jogo. Trata-se de uma brincadeira restrita ao grupo de atores. Geralmente, tem como temas as relações do interior do grupo ou situações individuais que se tornaram conhecidas apenas do elenco. Do contrário, caso seja uma situação conhecida pela platéia, ganha o *status* de metáfora e o jogo-dentro-do-jogo se desfaz.

Como resultado da representação cordelesca tem-se um espetáculo vívido, completamente preenchido de intenções e posto à apreciação. O público se envolve ao mesmo tempo em que se distancia. Envolve-se, pelas intenções subjacentes impressas pelos atores à trama que nem sempre precisam estar ligadas a ela, ao mesmo tempo em que a platéia reflete sobre si, ou, de modo mais amplo, sobre a coletividade à qual está ligada pelo conteúdo dos textos, geralmente adequados pela direção a um discurso com preocupações de caráter social.

Trata-se de código dentro do código. Essa transgressão interna, em forma de técnica que tem a brincadeira como base, foi identificada por mim quando cruzei os discursos de todos os entrevistados, como demonstro a seguir, com uma colagem de fragmentos coletados nas entrevistas:

**Marconi** - Os atores se divertiam entre si. Isso era o que acontecia, não?

**Arly** - Passava verdade porque a gente se divertia também. Aí era tudo de bom. Verdadeiro. O riso contagiava.

**Marconi** - E... Haveria algum tipo de exercício específico, ministrado por João, que possibilitaria a melhor compreensão do seu teatro de cordel?

**Arly** – Brincar.

**Marconi** – Brincar? É maravilhoso o que você está me dizendo!

**Arly** – Muito.

**Marconi** – Brincar muito, não é?

**Arly** – Isso.

Normalice comenta, “ (...) o grupo todo, nós ríamos, nós ríamos, sinceramente, todos os dias! A liberdade de rir no palco, de rir da cena do colega (...) a gente ria de verdade, cada dia era um espetáculo diferente, porque **cada dia um inventava uma coisa**<sup>1</sup> (...)”. E Maria

---

<sup>1</sup> Grifo nosso.

Adélia, relembrando o exato momento em que ela entrou no jogo-dentro-do-jogo, surpreendendo o elenco:

(...) e aí a luzinha acendeu, não sabe? Aí, eu cheguei no palco, na hora do espetáculo (não precisava avisar a ninguém, agente faz sem avisar, era o que João recomendava, não tinha esse negócio de: “- oh, fulano! hoje eu vou fazer tal coisa...”), chega na hora, se você pensou numa coisa e você quer fazer, você faz.

Haydil responde a provocação da colega:

- Eu lembro de um episódio quando ele [Bemvindo Sequeira] terminou uma cena. (...) Aí ele começou a falar inglês. Eu não sei, mas eu fui juntando todas as palavras que eu sabia em inglês e no que ele falava eu ia juntando na cabeça, quando ele acabou, eu comecei a derramar como se eu tivesse escondendo esse inglês. (...) Aí João Augusto... Ficava de lá de cima. E um dia ele disse assim: “- quero ver quando que é seu Bemvindo Sequeira e Haydil termina<sup>2</sup>, porque o espetáculo agora é outro!”

Bemvindo, destacando o estado necessário para que o intérprete desenvolva essa - digamos - técnica, no âmbito do teatro de cordel:

a gente trabalhava muito mais o texto como “pré-texto”<sup>3</sup>, era solicitada a inteligência dos atores, era solicitada a participação dos atores, (...) Você tá falando seu texto, tá falando seu personagem, tá olhando em volta pra ver quem chegou mais no teatro, quem levantou, se o colega piscou, se você tá suando, se a roupa rasgou (...) com João a gente ia além, podia brincar com a platéia, **podia brincar com os colegas**<sup>4</sup>, podia desmontar quando quisesse essa postura [de ator stanislavskiano, em que a personagem é quem aparece e não o ator].

Corroborando com a fala de Bemvindo Sequeira, Maria Adélia,

<sup>2</sup> Referindo-se à “interminável” seqüência de improvisos e provocações mútuas que ampliavam o espetáculo no tempo, gerando, praticamente, um outro espetáculo dentro do espetáculo principal.

<sup>3</sup> Bemvindo Sequeira se refere à palavra “pré-texto”, atribuindo ao jogo-dentro-do-jogo desenvolvido pelos atores e atrizes a característica mais importante do espetáculo e sublinha, em sua fala, essa palavra da forma pela qual busquei grafá-la acima.

<sup>4</sup> Grifo nosso.

no teatro de cordel, você pega o texto, depois você começa a brincar como o texto, você não fica presa exclusivamente àquilo que você memorizou, àquilo que se chama de caco, né? Aí você começa a botar os caquinhos, e a coisa vai ficando mais interessante, você bota as coisinhas assim...

Bemvindo Sequeira tenta explicar, ainda que de maneira confusa, a subdivisão que os atores e atrizes deveriam fazer para destacarem-se. Enfatizarei, a partir das palavras dele, aquilo que deparei da sua explanação: “pela ordem é: personagem, ator e pessoa.” Após o que, Bemvindo critica, embora também de maneira confusa, a ética dos atores (sobretudo, os de televisão), que mantêm a máscara da personagem social “ator” sempre em evidência, em detrimento daquela que seria a máscara verdadeira ou a sua ‘personalidade matriz’, que, por sua vez, é a que deve ser ‘levada’ à cena pelos intérpretes, o que seria fundamental, a meu ver, para a instalação do jogo-dentro-do-jogo:

(...) ser ator também é uma máscara. Os atores (...), sobretudo, os de televisão, os clássicos (...) têm uma máscara, são atores! Mas são atores também quando estão atravessando a rua, quando estão jantando! Têm uma postura permanente de ator, onde é que está a pessoa? Esta pessoa respira, transpira? Esta pessoa ama, se apaixona, vê alguém na platéia, se interessa por alguém da platéia? Essa pessoa odeia como pessoa ou só o ator que responde? Só o ator que responde! (...) Se você se aborrece com algum colega em cena, **você demonstra às vezes que você está aborrecido com algum colega em cena, você não é o ator é a pessoa**<sup>5</sup>. (...) Você não sabe o que eles pensam politicamente, religiosamente, ideologicamente, sexualmente, não se comprometem com nada, como pessoas eles são apolíticos, você não sabe nunca onde está pisando, tratando com essas pessoas, mas o ator está sempre presente! Ah, eu trabalho na emissora tal, fiz a peça tal, tenho tantos anos de profissão e fiz a personagem tal! Mas cadê a pessoa?

Segundo Bemvindo, João Augusto trabalhava com os atores lhes “tirando as máscaras, as máscaras, as máscaras! (...) E o João procurava levar isso pra cena”.

Reforço que a explicitação relativa a esse comportamento no trabalho do ator, como um recurso positivo para a interpretação teatral, está sendo apresentada pela primeira vez para a discussão. Afirmo que, pelo menos, em tudo que li até agora, em tudo o que conheço relativo ao trabalho de preparação do ator e à cena propriamente dita, não encontrei nenhum

---

<sup>5</sup> Grifo nosso.

artigo que valorize essa prática de cumplicidade em brincadeiras privadas (mesmo que em público), ainda que isso não seja desconhecido, pois, ao contrário, trata-se de uma coisa muitíssimo comum, sobretudo, no teatro praticado na cidade de Salvador.

Sobre essa prática, que designei de “jogo-dentro-do-jogo”, há um comentário revelador de Normalice Souza em relação ao modo de atuar de um dos que, para ela, teria sido um dos melhores atores de cordel de sua época, que deixo aqui de identificar por opção ética, nomeando-o simplesmente de “fulano”. Ainda que essa revelação seja feita, de certa maneira, sob o aspecto de uma possível censura ao colega, o que deixa claro para mim que o jogo-dentro-do-jogo, mesmo que muito divertido, como ela mesma disse em entrevista, interpela a ética. Mas que, também, como já ressaltai, era estimulada por João Augusto. A questão ética será debatida logo a seguir.

O comentário de Normalice:

“fulano”<sup>6</sup> era um bom ator de cordel, mas “fulano” era meio naja porque ele, “fulano”, tinha uma capacidade de ridicularizar o ator e não personagem. O ator com quem ele contracenava. Então ele era naja. E eu não sei como é que ele conseguia fazer aquilo, ele conseguia ridicularizar o ator, que tava contracenado com ele e não a personagem sem sair do texto.

O adjetivo “naja”, presente em sua declaração, deixa certa ambigüidade. Naja, uma espécie de cobra comum na Ásia Menor, é um dos mais belos e perigosos exemplares da espécie. São famosas as *performances* feitas por homens (encantadores de serpentes) que tocam uma flauta, fazendo-a surgir de um cesto como ‘encantada’ pelo som, e, por conta desse suposto estado de encantamento, o homem provoca-a, passando-lhe a mão pela cabeça, sujeitando-se a um grande perigo.

Pode-se ter uma leitura do comentário da atriz de como o ator, como o homem que toca a flauta, ‘encantasse’ seus colegas de cena, provocando-os, sem, contudo, romper com o texto teatral, dentro dos limites da direção e no controle total da técnica da atuação. O encantador (“encant-ator?”), porém, seria chamado por Normalice Souza, por extensão de sentido, pelo nome do objeto ‘encantado’: naja.

---

<sup>6</sup> Optei por omitir o nome da pessoa citada pela entrevistada por entender que isto fere a minha ética, já que não o entrevistei. A minha opção por não fazê-lo, reside no fato de não ter encontrado nenhuma referência a esta pessoa nas fichas-técnicas dos espetáculos de cordel de João Augusto. Ainda que a pessoa tenha trabalhado nos espetáculos do diretor, mas não nos de cordel. Por outro lado, essa experiência da atriz serve para exemplificar a problemática do jogo-dentro-do-jogo no âmbito de uma ética que reside em outra estética, que não a do teatro de cordel pesquisado.

O substantivo ‘cobra’ refere-se também a uma gíria comum na época, e já dicionarizada, que designa pessoa perita em determinado assunto ou especialidade (HOUAISS; VILLAR, 2009, p.347). A naja, como sendo uma das cobras mais bonitas e perigosas, serviria para adjetivar a qualidade do ator na atuação do teatro de cordel.

Há também uma acepção que melhor caracteriza a ambigüidade do comentário de Normalice Souza, de ser o comportamento de seu colega, que eu caracterizaria como uma modalidade de jogo-dentro-do-jogo, “má índole, mau gênio, astucioso e falso” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p.347). Para que o jogo-dentro-do-jogo não seja um elemento desagregador dos grupos de teatro é necessário que as regras e limites estejam muito bem ajustados entre todos os envolvidos no evento teatral. Para exemplificar, uma situação semelhante ocorreu comigo e a qual me disponho a narrar em seguida.

Quero repetir que o caráter desta pesquisa é exploratório, portanto gostaria de sugerir que estamos diante de uma possibilidade técnica sobre a qual pretendo, futuramente, na ampliação da pesquisa, desenvolver exercícios que promovam essa forma de “viver o espetáculo”. Como ator, pesquisador e, sobretudo, admirador do teatro de cordel, entendo que posso ter encontrado a resposta para a pergunta que é a força motriz dessa pesquisa: como é que se faz teatro de cordel?

### **3.1.2 O relato de uma experiência**

O relato que faço agora é de uma experiência pessoal como ator de uma farsa, cuja estética é bastante próxima da temática e personagens do teatro de cordel. Dou-me o direito de omitir o nome do espetáculo e dos atores por opção ética, já que nenhum dos envolvidos me autorizou citá-los. Neste relato, exemplifico o jogo-dentro-do-jogo.

Minha opção em aderir a isto que estou chamando de jogo-dentro-do-jogo foi feita de modo inconsciente. Uma atitude de rebeldia com a finalidade de vingar-me de uma pessoa do elenco de difícil trato. Por muito tempo pensei que fora uma atitude adolescente, boba. E foi mesmo, no final. Mas hoje percebo, modestamente, que se tratou também dos lampejos de um ator que passava a dominar a técnica teatral.

Havia no grupo uma pessoa extremamente vaidosa. Que fazia questão de ressaltar suas qualidades artísticas (em cena, inclusive), mas, a salvo do olhar do público, pois se protegia na personagem, impedindo o público de perceber sua antipática vaidade. Entretanto,

ela costumava provocar todo o elenco de modo, internamente, claro. Atitude condenável, do ponto de vista stanislavskiano: “– O caso é que você de fato gosta mais de você no papel do que o papel em você. Isto é um erro. (...) Há muitos atores que crêem e confiam no próprio encanto e é isso que mostram ao público. (...) Aprendam a amar seu papel em vocês” (STANISLAVSKI, 1989, p.46).

O espetáculo foi visto por muitos colegas de teatro, mais de uma vez até, inclusive, pessoas bastante versadas tanto na teoria quanto na prática teatral, muitos dos quais profissionais do espetáculo. Os comentários em geral eram muito bons, sobretudo em relação à afinação do elenco como um todo. E é muito provável que o mal-estar do camarim e, internamente, da própria cena, não chegasse à platéia.

Durante o espetáculo, nós, atores e atrizes, quando contracenávamos com a “estrela”, sofriamos vez ou outra por causa de determinados tons em algumas palavras, coisa que só nós mesmos entendíamos. A pessoa escolhia a quem eram direcionadas as intenções agressivas subjacentes à trama do texto e, quando era provocada, sua expressão facial respondia com desdém e com uma demonstração impertinente de superioridade irritante. Isso ocorreu em todas as temporadas.

Numa das últimas apresentações da última temporada, eu tive um estalo. Havia um momento, bem próximo ao final do espetáculo, em que a “estrela” dizia um monólogo do tipo ‘prá ganhar prêmio’. E usava de todos os recursos pra tentar ‘apagar’ a presença dos colegas, arrancando aplausos em cena aberta, numa atitude que sugeria o comportamento das divas do teatro romântico. Saía da personagem e agradecia os aplausos públicos, olhando para nós, “reles mortais”, com ar desafiador e maligno das pessoas excessivamente vaidosas.

Nessa cena, sua personagem pedia perdão de joelhos para a minha personagem e aguardava o “sim” redentor. Nos bastidores dessa cena, tínhamos a impressão de que a essa pessoa, nesse momento, aguardava o “sim” do perdão como se eu, ator, estivesse parabenizando-a, como se a minha pessoa, de ator e não de personagem, estivesse premiando sua ‘brilhante atuação’. Uma situação bastante embaraçosa (para dizer o mínimo).

Certo dia eu tive uma inspiração. Lembrei-me que essa pessoa havia reclamado de um inchaço do joelho, proveniente de uma queda ou coisa parecida. Aguardei a cena chegar ao fim e a estrela ficar de joelhos. Demorei mais do que o de costume para dizer meu “sim”. Foi recompensador ver sua cara de desespero pela longa exposição àquela postura incômoda, em que a marcação cênica a colocara, e que pouco deveria durar. A pessoa não podia sair dali, para uma posição mais confortável, pois isso destruiria todo seu desempenho. Passeei calmamente pelo palco, olhando nos olhos de meus colegas de cena, como se minha

personagem buscassem perscrutar o que todas as outras personagens estariam pensando sobre minha resposta, enquanto a pessoa, congelada pelo suspense e pela dor, tremia para se manter na dolorida posição. Nesse momento do jogo-dentro-do-jogo, eu estava olhando os colegas de cena buscando sua cumplicidade na situação ridícula a que expunha a vedete do grupo, até que eu, ator e personagem, finalmente, disse “sim”.

Após o espetáculo o diretor, que ignorava tudo (ou fingia nada saber), veio me parabenizar pela ‘pausa dramática’ e dizer que, a partir daquele dia, essa minha contribuição deveria ser incorporada ao espetáculo. A estrela riu muito conosco no camarim depois de tudo e ficou tudo bem. Ela entendeu que se tratava de uma brincadeira (na verdade, uma vingança) dentro da cena e que aquilo tinha sido minha resposta as suas provocações. A próxima ‘jogada’ seria sua ou de outro colega que, eventualmente, quisesse participar da peleja.

A partir desse dia, passamos a ‘jogar’ em outros momentos do espetáculo, desafiando e surpreendendo os colegas, tornando o espetáculo mais prazeroso, promovendo a transformação da antiga atmosfera sufocante do camarim em pilhéria, gerando, talvez, um maior frescor nas interpretações dos atores e na fruição da obra por parte do espectador.

Fico pensando que, se tivesse agido dentro da ética stanislavskiana, vivendo o papel, cedendo à personagem, evitando ao máximo a presença da pessoa, do ator na minha própria cena, certamente, eu não teria a experiência que agora trago de modo a exemplificar, a partir de mim mesmo, as vantagens do jogo-dentro-do-jogo.

### **3.1.3 Busca pela dimensão lúdica do trabalho dos atores no âmbito da Língua Portuguesa**

Há na mais recente edição do **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**, um número muito grande de acepções para a palavra jogo. Quase todas relacionadas a competições esportivas ou a atividades submetidas a regras que estabelecem quem vence e quem perde (HOUAISS; VILLAR, 2009, p.1134). Em relação à área teatral, o autor do dicionário citado, fala em jogo cênico e que este seria a,

conjugação dos efeitos obtidos numa peça, como a marcação do elenco, a composição cromática dos figurinos, os cenários, os diálogos, a iluminação,

etc. [e também relacionando a expressão de maneira pejorativa a um] comportamento excessivo, teatral. O mesmo que jogo dramático e jogo de cena (HOUAISS; VILLAR, 2009, p.1134).

Pavis, por sua vez, em seu **Dicionário de teatro**, escrito originalmente em francês, menciona que a língua portuguesa não possui expressões que dêem conta de uma “dimensão importante da representação, o aspecto **lúdico**”<sup>7</sup> [e que esta dimensão] acha-se excluído do imaginário da língua” (PAVIS, 2005, p.219). No texto, relativo a esse verbete, dos tradutores dessa obra, referencial para as artes cênicas, a expressão ‘jogo’ foi priorizada sempre que o texto original se referisse à atividade teatral, “exceto quando [fosse] estritamente necessário traduzi-la por atuação ou interpretação” (PAVIS, 2007, p.219). Aparentemente, com o intento de ampliar e difundir, no idioma, o significado do teatro como jogo, encontrado não somente na língua francesa, mas também nas línguas inglesa e alemã, por exemplo, onde essa dimensão lúdica da atividade cênica é constante. No que tange o trabalho do ator, para que não se produzisse confusão ao entendimento, foram mantidas na tradução as palavras “atuação” e “interpretação”, que não trazem a referida ‘dimensão lúdica’, antes, são divorciadas dela, negando, de certa forma, a função dos atores e atrizes, de participação na brincadeira.

Para Bião (2009a, p.176), a razão dessa lacuna na língua portuguesa talvez seja,

a presença de atores negros e mulatos nos primeiros elencos profissionais brasileiros. (...) Associados ao universo do trabalho – atividade precípua do escravo – esses artistas gozavam de prestígio apenas um pouco superior ao dos demais trabalhadores, efetivamente escravos. Talvez por isso – pelo preconceito contra o trabalho (atividade de escravo) – não se tenha guardado no léxico da língua portuguesa uma expressão equivalente aos lúdicos *to play* inglês, *jouer* francês e *spielen* alemão. Aqui, fala-se de “trabalhar” em teatro. Brincar e folgar, conforme se referem os vocábulos folguedos, brinquedos, brincadeiras, brincantes e brincadores, no que diz respeito ao teatro, em português, são palavras restritas ao âmbito do amadorismo.

Assim, o jogo-dentro-do-jogo, que dá nome à brincadeira existente e que caracteriza ludicamente o trabalho do ator, resgata dos outros idiomas, para o léxico da língua portuguesa, a dimensão jamais atribuída, mas sempre presente no trabalho de todos os atores e atrizes, inclusive os do mundo lusófono.

---

<sup>7</sup> Grifo do autor.



### 3.1.4 O jogo-dentro-do-jogo e a ética da atuação

Ética, do grego *ethikê*, cujo derivado latim *ethos* possui,

dois significados específicos: o primeiro designará a ciência dos *mores* ou costumes; o segundo, as disposições morais ou conjunto de princípios de conduta. Vale ressaltar que, na origem latina da palavra *mores* encontra-se a expressão *moralis*, exemplo da ambigüidade original da ética, dividida entre o comportamento e a atribuição de valores a esses comportamentos (LEITÃO, 1997, p.46).

Ao longo da história do teatro, houve uma grande variedade de normas - sociais e legais - que disciplinaram a atividade teatral e, por extensão, a conduta laboral dos artistas. Os atores e atrizes contemporâneos, a partir de normas como essas, acabaram por desenvolver nessa conduta uma relação moral, afetiva, comportamental e intelectual com seu ofício, que, por sua vez, possui diferentes *status* nos diversos lugares do mundo e nas diferentes épocas da milenar permanência da arte teatral. Em resumo, os intérpretes teatrais constroem uma ética (dentro e fora da cena) que está diretamente relacionada ao lugar, à época, ao estilo do espetáculo que esteja momentaneamente associado e aos preceitos teóricos mais amplamente perseguidos em sua formação.

Odette Aslan (1994, p.325-343) traça um rico perfil sobre a ética da atuação, sem, contudo, se aprofundar na técnica da interpretação teatral. Destaca a formação dos atores, sob o ponto de vista de algumas das mais importantes escolas de atuação da Europa (sobretudo, da primeira metade do século XX) e também as relações do intérprete com colegas, a exemplo dos encenadores, dramaturgos, técnicos de palco e também dos empregadores. Destaca a importância do ator “estar em dia” com a vida teatral (assistindo aos espetáculos em cartaz), da escolha do repertório, das relações monetárias da profissão e das possíveis diferenciações nos valores dos cachês de atores. Por último, destaca a relação do intérprete com a platéia, com o teatro religioso e o engajamento político.

A autora comenta a relação entre os intérpretes em si e, rapidamente, a “brincadeira”, que resolvi aqui chamar de jogo-dentro-do-jogo, protagonizada pelos atores, em menos de um parágrafo, reservando para esse recurso um significado menor, fazendo-o figurar apenas no terreno do ‘tolerado’: “são famosas as tradicionais brincadeiras que os atores fazem entre si

em cena para que o parceiro não consiga ficar sério. Esse estado de espírito grassa em certa espécie de repertório, mas não seria aceito em outro” (ASLAN, 1994, p.333).

Entendo que o presente estudo amplia essa idéia de “brincadeira” entre os atores, conferindo-lhe uma possibilidade de jogo que não está contemplada nem nas idéias de Stanislavski, nem nas de Brecht, já que no horizonte das matrizes identificadas na presente pesquisa, no que tange ao trabalho dos atores do teatro de cordel de João Augusto na década de 1970 (a despeito da imitação dos tipos populares da cultura baiana e nordestina, das diferentes influências de estilos de época - expressionismo da vanguarda alemã -, de outras formas teatrais e também de outras formas das artes cênicas - *commedia dell'arte* e o circo, respectivamente), encontra-se a influência direta da técnica stanislavskiana e da proposta dialética do teatro épico brechtiano.

Os pensamentos de Stanislavski e Brecht, por serem propostas especificamente teatrais e, em amplo aspecto, voltadas para o ator teatral, norteiam mais claramente a ética da atuação dos intérpretes do teatro de cordel estudado e mostram os caminhos sobre os quais discuto os argumentos do jogo-dentro-do-jogo, sob o aspecto ético dos artistas da cena no momento da função teatral.

Stanislavski foi o primeiro a criar um método que apontava os problemas fundamentais relacionados à função de ator em seu desenvolvimento técnico e artístico. Ao mesmo tempo em que criou o método, acabou, também, propondo uma atitude diferente para aqueles que a se dedicam a essa sua proposta, gerando, assim, uma mudança comportamental que, em função de sua novidade, acabou por gerar uma nova postura dentro e fora de cena. As questões relacionadas a essa nova postura dos intérpretes (do realismo-naturalismo) vão desde a importância em ser pontual nos ensaios ou de estar limpo e asseado para o trabalho, até “emprestar” emoções, que em geral são de foro íntimo, à personagem que interpreta, dando-lhe vida cênica.

Contra essa proposição, Brecht (2005) propõe que a relação empática ator-personagem esteja presente somente nos primeiros ensaios, nos quais os intérpretes devem destacar cada sentimento despertado nas primeiras leituras, para que seja examinado criticamente dentro do grupo (geralmente do ponto de vista do materialismo histórico de Karl Marx), e depois considerado como estranho, pelo processo de distanciamento, quando os atores derem continuidade, aprofundando seu trabalho. Para Brecht, a forma do ator agir fora da ética do “seu” teatro épico é a de se alienar das questões políticas com as quais, querendo ou não, está inteiramente implicado. Para isso não ocorrer, o ator deve buscar o estranhamento na interpretação, assumindo uma posição de crítica em relação à personagem. Ou seja, é nesse

ponto, em que os diretores russo e alemão discordam, justamente onde reside uma de suas principais diferenças.

É também nessa “intersecção das diferenças” que mora a ética do jogo-dentro-do-jogo, onde não há identificação entre as diferentes abordagens, já que essa nova ética não se enquadra na proposta brechtiana nem muito menos na proposta stanislavskiana. Elas convivem nesse espaço heterogêneo e não se falam entre si. Os atores que praticam o jogo-dentro-do-jogo, no teatro de cordel, no momento em que o praticam, não estão emprestando seus sentimentos à personagem, nem muito menos estão preocupados com questões políticas, nem dando importância à discussão proposta pelo diretor e elenco. Nesse momento todos transgridem, elenco e diretor. O primeiro porque é o sujeito da ação, o outro porque permite e provoca esse estado, digamos, carnavalesco, nos artistas.

O teatro de cordel é uma forma teatral com muitos parentescos, mas também com identidade própria que aponta para um conjunto específico de convenções teatrais e, portanto, para um encaminhamento ético dos atores diverso aos propostos pelos encenadores aqui considerados.

O atual estudo aponta para desdobramentos que já começam a concretizar-se (APÊNDICE F). Nele proporei o jogo-dentro-do-jogo como uma ferramenta para o desenvolvimento técnico do trabalho dos atores. E é essa nova acepção, amplamente ligada ao prazer de brincar, que é uma das principais características do povo da Cidade da Bahia, que teria ganhado importância dentro do teatro baiano a partir do trabalho dos atores e atrizes do teatro de cordel de João Augusto feito na década de 1970. Desse modo, espero contribuir para a conquista da dimensão lúdica, negada pela língua, ao trabalho dos atores de idioma português.

### **3.1.5 O improviso como veículo da transgressão**

O jogo-dentro-do-jogo pode ser considerado uma espécie de peleja de repentistas, que acontece entre atores. As rimas e os metros, guardados nos arquivos da memória do trovador e que, de maneira genial, são escolhidas, com prontidão, num átimo, a serviço do momento, equivaleriam ao repertório de gestos, ações e palavras, selecionados, também com prontidão, pelo ator, que responde ou provoca o colega de cena ou, ainda, escolhe alguém da platéia para zombar.

De acordo com as atrizes e ator entrevistados, unanimemente, a natureza do improviso no teatro de cordel é a de surpreender o outro com quem se contracenava, buscando deixá-lo sem saída para reagir, mas contando com sua reação, permanecendo neste jogo até que os atores em desafio decretem o fim do desafio. Não se trata, porém, de uma brincadeira em que vence quem fez mais ‘pontos’, mas de uma diversão suplementar para o grupo (LEÃO, 2009, p.234) numa sucessão de piadas internas e, em última instância, para o público, que compartilhará do frescor vivo desse jogo.

As possibilidades desse jogo-dentro-do-jogo são muito estimulantes e poderiam, do ponto de vista dramaturgico, por exemplo, ser objeto de novas pesquisas, já que, *apriori* nada impede que esse recurso se enquadre em outras formas de espetáculo teatral, salvo as baseadas na psicotécnica. É importante, aqui, abrir parênteses para ressaltar que se trata de uma possibilidade de desenvolvimento do ator *a priori*, carecendo de estudos em laboratório cênico, como um desdobramento natural desta pesquisa.

A familiaridade entre os jogadores é um elemento importante para o jogo-dentro-do-jogo. As melhores pelepas, por exemplo, são aquelas que envolvem repentistas com muitas vivências compartilhadas, acrescentando-se um componente especial de humor no caso das duplas compostas de irmãos ou marido e mulher. O mesmo ocorre com os grupos teatrais, nos quais essa desejada familiaridade vai sendo conquistada, aparecendo também na cena de modo a enriquecê-la com as intenções subjacentes.

Para Bemvindo Sequeira todo grupo de teatro precisa, em cada ensaio, de tempo para conversar, livremente. Só após vinte minutos, meia hora, é que se deve ir para a cena e começar a dançar “- aquecimento físico se faz é na Europa, que é fria.” O que entendo do discurso de Bemvindo é que ele faz uma crítica contra o esquentamento proveniente da cultura esportiva, da prática de exercícios desvinculada de elementos lúdicos. A conquista do estado ideal para improvisar dentro das regras do jogo-dentro-do-jogo é atingida quando o grupo está aquecido ludicamente e, portanto, disposto para a brincadeira.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa sobre a interpretação dos atores do teatro de cordel, me vali de meu trajeto como ator e de minhas experiências com essa forma teatral, para analisar as matrizes estéticas que a compõem. Confirmei, a partir da análise das entrevistas com as quatro atrizes e um ator de João Augusto, selecionados, algumas recorrências teóricas explícitas a que está submetido ética e esteticamente seu trabalho, mas também o teatro de cordel como um todo, que, de acordo com João Augusto, é filiado à teoria stanislavskiana e, principalmente, à brechtiana (LEÃO, 2009, p.302), que se constituem em base teórica referencial.

Verifiquei aproximações com outro sistema teatral, da *commedia dell'arte*, por conta da semelhança das improvisações dos atores em cena e da caracterização das personagens. Verifiquei também aproximações com a arte do circo, com as quais tracei alguns rápidos paralelos em tom de metáfora e, como vislumbre, o expressionismo alemão do início do século XX, no que tange, principalmente, a caracterização física das personagens, a partir da preparação corporal dos atores feita, em geral, por professoras ligadas à Escola de Dança da UFBA, cuja matriz pertence ao expressionismo germânico.

Encontrei, também, vários pontos de aproximação com o grotesco, sobretudo aquele contemporâneo ao nascimento da imprensa e, por consequência, da literatura de cordel, do final da Idade Média.

Identifiquei, implicitamente, e sob dois pontos de vista dos entrevistados, as contribuições que o teatro de cordel teria prestado a nosso teatro baiano contemporâneo. A primeira, de caráter próprio da encenação, mas com plena participação dos atores, que se refere à utilização da representação do “sub-texto” (que concluí que seria mais adequado chamar de “supertexto” ou “sobretexto”), de maneira empática ou distanciada, dependendo da escolha da direção/ elenco e que Patrice Pavis classifica de jogo de cena (2007, p.222). E a segunda, de caráter próprio do trabalho do ator, que se refere ao jogo-dentro-do-jogo, que pode vir a se constituir num recurso de apoio ao trabalho do ator, que possui a improvisação instantânea como tônica de desafios e comentários, com vista a gerar uma disposição lúdica no trabalho da interpretação, envolvendo todo grupo de atores e com reflexos positivos na fruição da obra, por parte do público.

Essas duas características do teatro de cordel apontam para a necessidade da continuidade desta pesquisa, articulando experimentação e reflexão em laboratório cênico, desenvolvendo exercícios que venham ao encontro de objetivos futuros, o que seria uma

natural ampliação dos que aqui demos conta, relacionados com a preparação dos atores para a cena contemporânea, já que as características identificadas pela pesquisa (supertexto, jogo-dentro-do-jogo) não precisam estar associadas somente ao teatro de cordel. Assim, se poderia alargar, o espectro de atrizes e atores que possam vir a se beneficiar com o jogo-dentro-do-jogo.

## REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena. **Manual de História Oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2006.
- AMARAL FILHO, Lindolfo Alves do. **Na Trilha do Cordel: a dramaturgia de João Augusto**. 2005. 157f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.
- ASLAN, Odette. **O ator no século XX, evolução da técnica/ problema da ética**. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- AUGUSTO, João. **Programa da Feira da Bahia**. São Paulo: [s.i.], 1974
- BIÃO, Armindo. **Teatro de cordel e formação para a cena: textos reunidos**. Salvador: P&A, 2009a.
- \_\_\_\_\_. **Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos**. Salvador: P&A, 2009b.
- \_\_\_\_\_. **A gente canta Padilha**. Texto teatral. Salvador, Bahia, 2010. Não publicado.
- BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. 10. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: UNESP, 2003.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- CASTRO, Alice Viveiros de. **O elogio da bobagem, palhaços no Brasil e no mundo**. Rio de Janeiro: Família Bastos, 2005.
- CHARTIER, Roger. **Do palco à página. Publicar teatro e ler romances na época moderna – séculos XVI-XVIII**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- COSTA, Eliene Benício Amâncio. **Teatro de rua, uma forma de teatro popular**. 1993. Dissertação (Mestrado em Artes), Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.
- CRUZ, Duarte Ivo. **História do Teatro Português**. [S.I.]: Editorial Verbo, 2001.
- FRANCO, Aninha. **Teatro na Bahia Através da Imprensa 1900/1990**. Salvador: FCJA, COFIC, FCEBA, 1994.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- LEÃO, Raimundo Mattos de. **Abertura para outra cena: o moderno teatro na Bahia**. Salvador: Fundação Gregório de Mattos/ EDUFBA, 2006. 278p. il.

LEÃO, Raimundo Mattos de. **Transas na cena em transe: teatro e contracultura na Bahia**. Salvador: EDUFBA, 2009.

LEITÃO, Cláudia Souza. **Por uma ética da estética: uma reflexão acerca da “Ética Armorial”** Nordestina. Fortaleza: UECE/ 1997.

MACHADO, M. Heloísa P. de Toledo. **Análise Ativa e Comunicação**. Disponível em: <<http://projetostanislavski.blogspot.com/2010/05/eugenio-kusnet-por-heloisa-de-toledo.html>>. Acesso em: 11 abr. 2011.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **Manual de história oral**. 5. ed. São Paulo: Loyola, 2005.

MEICHES. M.; FERNANDES, S. **Sobre o trabalho do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MOREIRA, Thiers Martins (Org.). **Literatura Popular em Verso**. Estudos. RJ, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973. Tomo I.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

RIZZO, Eraldo Pêra. **Ator e estranhamento: Brecht e Stanislavski segundo Kusnet**. São Paulo: SENAC São Paulo, 2001.

SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos. **Memória das vozes: cantoria, romanceiro e cordel**. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2006.

STANISLAVSKI, Constantin. **Manual do ator**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

\_\_\_\_\_. **A criação de um papel**. Trad. Pontes de Paula Lima. 3. ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 1987.

\_\_\_\_\_. **A construção da personagem**. Trad. Pontes de Paula Lima. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

SUASSUNA, Ariano. **O auto da Compadecida**. Rio de Janeiro: Agir, 1997.

TINHORÃO, José Ramos. **Os Negros em Portugal: uma presença silenciosa**. Lisboa: Editorial Caminho, 1988.

VÉRAS, Karim Maria. Dança Espontânea - O Corpo Poético de Rolf Gelewski e sua contribuição para o ensino da dança no Brasil. In: V Congresso: Criação e Reflexão Crítica, 2008, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: Associação Brasileira de pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, 2008. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/pesquisadanca/Karin%20Maria%20Veras%20-%20Danca%20Espontanea%20-%20O%20Corpo%20Poetico%20de%20Rolf%20Gelewski%20e%20sua%20contribuicao%20para%20o%20ensino%20da%20danca%20no%20Brasil.pdf>>. Acesso em: 18 maio 2011.



## **APÊNDICES**

**APÊNDICE A** - Entrevista da atriz Normalice Souza a Marconi Araponga em 16 de abril de 2010.

*(Ao som de música erudita)*

**Marconi** - Bom, na verdade assim, é... Eu quero saber Normalice, é... Como foi que se deu o seu início... Né? Como que...

**Normalice** - No teatro de cordel?

**Marconi** - No teatro.

**Normalice** - No teatro.

**Marconi** - Como é que foi... Como é que...

**Normalice** - Deixe-me ver uma coisa: eu devia ter uns quatro ou cinco anos, não havia televisão naquele tempo, eu não ia pra cinema, mas eu vivia fazendo pose de artista. Quer dizer eu sou artista embora não soubesse o que era ser artista. E a gente brincava de fazer pecinha, inventava tudo criança de cinco, seis, sete anos, com roupa de papel crepom etc. e tal. E a vida inteira eu quis fazer teatro, queria fazer teatro. Quando eu era adolescente, eu conheci, e claro caí de quatro apaixonada, Geraldo Del Rey, que estudava na Escola de Teatro. Mas só quem caiu de quatro fui eu. Ele não *(risos)*. Ele inclusive me tratava como a irmãzinha menor, piveta, chata *(risos)*. E ele me levou pra conhecer a Escola de Teatro e eu fiquei apaixonada e eu queria fazer teatro e o meu pai não queria, evidentemente, queria que eu estudasse medicina e eu não quis nem uma coisa nem outra, acabei me casando, levei três anos e 10 meses casada e depois que eu me separei eu fui fiz vestibular e comecei a fazer teatro, então teatro foi a primeira coisa que eu me lembre ter querido fazer na vida embora eu não soubesse dizer na época teatro, eu falava de artista eu via revista com artista, eu via revista com artista fumando, bebendo, e tal e eu ficava repetindo aquilo dentro de casa pequeninha e eu acho que sempre quis isso, eu fui parar na Escola de Teatro, não que eu acreditasse que a escola ia me ensinar alguma coisa porque na minha cabeça ou você é pintor ou não é, ou é ator ou não é! Não é como ser médico ou advogado, você pode ser um advogado ruim, um médico ruim, mas acaba conseguindo. E ser ator ou pintor e tal é muito difícil você tem que ter talento. Mas como meio de fazer contato com ambiente de teatro e surpreendentemente eu, pra mim, eu descobri que se aprende sim e lá era muito bom e lá me trouxe os contatos, e me trouxe o conhecimento pra as ferramentas que eu poderia usar de corpo, de voz, de intenção e aí eu comecei a fazer teatro.

**Marconi** – Isso foi quando?

**Normalice** – Menino, eu acho que Jesus ainda não tinha feito a última ceia *(risos)*.

**Marconi** – Que exagero!

**Normalice** – É, foi, a primeira vez que entrei na escola de teatro, eu entrei duas vezes. Foi em 68. Tô dizendo que Jesus ainda não tinha feito a última ceia. Então em 68 eu entrei na escola de teatro pra fazer o curso de atriz e em 74 eu entrei pra fazer o curso de direção. O de atriz eu levei direto os três anos, mas o de direção eu demorei, um bocado, porque eu já estava trabalhando, aí comecei a viajar com o grupo de teatro, fazia um semestre, não fazia outro aí então... Foi, eu fiz duas vezes, comecei e recomecei. Quer dizer comecei e recomecei não porque eu comecei na escola, mas não parei mais de trabalhar até dois mil... Até 87, 88 quando eu parei. Em 2001 eu voltei e fiz teatro no Rio, com Eduardo Cabús, ele me chamou pra fazer um cordel, eu montei um cordel no Rio, escrevi os textos, dirigi, e tal e de lá pra cá parei de novo, mas não é muito porque quero, a verdade é que em teatro a fila anda, se você sai ninguém se lembra de você, até ficar imaginando um tipo meu Deus! Onde é que vou achar uma atriz com aquele tipo e tal que eu quero, mas não lembra daquela pessoa, ela tá fora do circuito então como eu tô fora do circuito, eu parei de fazer teatro. Em 85 eu parei por razões pessoais, familiares e aí eu voltei em 2000, no fim 2000, começo de 2001, agora o cordel, como eu comecei, é outra coisa!

**Marconi** – Por quê?

**Normalice** – Porque eu comecei a fazer teatro eu não fazia cordel, eu era uma atriz é... Um de tipo clássico, sabe, de introjetar, essas coisas, mas eu queria fazer tudo, eu cheguei um tempo de fazer três peças num dia só, eu fazia duas peças infantis, uma na escola de teatro, uma no TCA e uma à noite de adultos e como os dois diretores de peça infantil me queriam na peça, um botou o horário pra três outro pra cinco horas e tinha outra às oito da noite. Aí eu vi que ia ter audição para o Teatro Vila Velha, que eu já era louca pra trabalhar com João Augusto, mas João Augusto me esnobava! Me esnobava, agente chegava nos bares, ele estava lá, eu fui apresentada a João Augusto umas 10 vezes, mais ou menos, mas ele não lembrava de mim, me esnobava, aí teve audição e eu fui e não sei mais de lá.

**Marconi** - Isso foi quando?

**Normalice** – Ah, meu Deus eu não lembro... Não lembro mesmo, ah! Me lembro sim, claro, nós fomos pra Nancy (*Festival internacional de teatro de Nancy, França*) em 75, eu já estava no grupo de cordel a um ano ou dois, 73, por aí...74...

**Marconi** – 74!

**Normalice** - 73/74, porque na verdade, eu não voltei pra escola em 74, eu voltei pra escola em 72, 74 eu tava... Foi quando eu ganhei o prêmio de Serviço Nacional de Teatro, com a peça que escrevi **Acorda, Manoel** e aí de lá fiquei com ele até 85... 86... 85! Viajamos, fomos pra Europa, tivemos festival, fomos pra Venezuela, vivemos por aí... Quando não tinha

ensaio, tinha reunião, pra marcar a próxima reunião (*risos*) um dia eu não aguentei e falei João, eu tenho família, tenho aniversários, casamento, eu tenho tudo pra ir, igual a todas as pessoas do mundo eu não posso vir todo dia pro teatro pra não ter ensaio! Aí ele me disse: é, você só pensa em você, mas tem gente aqui que só tem como família nós e é por isso que todo dia tem ensaio e todo dia tem reunião. Mas eu adorava João, e segundo Olguinha, eu fui a única mulher que entrou no Teatro Vila Velha e não se apaixonou por ele!

**Marconi** – Ah, é?

**Normalice** - Ah! Fui a única, ela dizia você foi a única mulher que não se apaixonou por ele, e um dia nós estávamos em Sergipe, no festival lá em Sergipe, e eu não estava nem trabalhando no grupo porque nessa época que eu pedi afastamento um pouco, pra levar uma vida de gente, mas continuava indo lá aquela.... Sabe, aquela.... Aí eles foram pra Sergipe, pro festival, e eu fui também e um dia, sentamos eu e ele na porta da igreja, enquanto o pessoal representava e começamos a conversar e ele me disse uma coisa que eu... Tem duas coisas de João, que não esqueço nunca, essa é uma, ele me disse assim: Norma, você sabe porque eu gosto de você? Por quê? Ele me disse: Porque você é minha versão feminina... Aí eu descobri porque eu não me apaixonei por ele... Porque ele adorava apaixonar as pessoas e largar (*risos*) e eu também... (*risos*) e eu também... Então eu era a versão feminina de João Augusto, segundo ele, e outra coisa que ele fez também, que eu não esqueço, toda vez que nós nos víamos, a gente se beijava na boca, que hoje chamam de selinho, quando ele já estava doente e hoje a gente sabe que era AIDS, na época não sabia, eu me lembro que um dia fui dar um selinho nele, e ele botou a mão e eu disse “que foi”? E ele falou “não me beije na boa não, porque estou com febre” e eu senti uma proteção pra mim que era... Amor! E ele não era muito assim não, ele tinha um apelido de Azambuja, porque ele só armava pros outros! E realmente... Eu fiquei órfã de João Augusto! Foi por isso que parei o teatro. Aí depois chamaram Maria Adélia pra dirigir uma peça de cordel no TCA. Eduardo Cabús chamou Maria Adélia, Maria Adélia aceitou, quando chegou perto deu um medo! Ela, Norma, eu to morta de medo, eu não agüento... (*risos*) Você dirige? Aí eu disse: Se Eduardo quiser, eu dirijo. Aí, Eduardo, eu era formada em direção, também, Maria Adélia não fez direção, ela fez interpretação. Aí eu dirigi um cordel, dirigi dois, dirigi três, depois dirigi no Rio e aí foi... Mas eu entrei no cordel por causa da audição, eu queria entrar no Vila Velha, eu queria entrar naquele grupo que era fechado, ninguém entrava! Era uma coisa assim, era... Foi do Vila Velha? Então, depois que entrei no Vila Velha, com todo esnobismo besta que todo ator tem, comecei a pertencer ao grupo, eu comecei a tomar as mesmas frescas atitudes que todos tomavam com relação aos outros pobres viventes que não eram do Vila Velha. Então a gente

chegava num lugar, ficava restrito a nós e as pessoas só - oi, oi, assim, aquela coisa... Era a gente se considerava a elite da intelectualidade teatral baiana (*risos*). Mas tudo isso é bobagem, a gente faz quando é jovem, acredita nessas coisas e depois descobre que tudo é bobagem... E foi assim!

**Marconi** – E... Essa audição que... Fez lá no Vila Velha, foi pra fazer cordel?

**Normalice** – Não! Não foi pra fazer cordel, foi pra fazer **Quincas Berro d'Água**, que não deixava de ter umas características do cordel, mas na época eu não conhecia cordel, eu conhecia cordel de livro, não conhecia cordel.

**Marconi** – Era cordel, mas é...

**Normalice** – Não, era um texto...

**Marconi** – ... Na encenação...

**Normalice** – Na... Mas tinha aquela coisa despretensiosa, escrachada, que é uma característica do cordel, um ser despretensioso, escrachado, e principalmente, que eu acho que só pode fazer cordel, quem está rindo de si mesmo quando à toa. Se você se censurar, você não faz cordel... Você tem que... Olha eu trabalhei no mesmo espetáculo durante um tempão, nós trabalhamos, o grupo todo, nós ríamos, nós ríamos, sinceramente, todos os dias! A liberdade de rir no palco, de rir da cena do colega, porque nós todos ficávamos no palco, João não trabalhava com ator entrando e saindo, ele trabalhava com todo mundo ali no palco, em volta do palco, trocando roupa, tudo ali na frente, ali no... Formando um semicírculo no palco, e as cenas aconteciam ali na frente, então você trocava de roupa ali, entrava em cena, saía de cena tudo ali na frente e a gente ria de verdade, cada dia era um espetáculo diferente, porque cada dia um inventava uma coisa, cada dia um tava com um humor diferente, e então, quando ele morreu, eu fiquei órfã de João Augusto, eu fiquei assim um tempo em que nada mais me interessava

**Marconi** – Sei... E quando vocês ensaiavam... É... Pra fazer os espetáculos de cordel, havia algum tipo de... Não sei se posso chamar de... Treino, algum tipo de...

**Normalice** – Exercício?

**Marconi** – Exercício específico que os atores faziam...

**Normalice** – Olha a única coisa específica, era que João dizia que cordel não é de dentro pra fora, é de fora pra dentro, então você partia da postura... Sei lá, tinha... Você faz uma postura assim... O que essa postura quer dizer pra você! Aí você vai descobrir de fora pra dentro, o que você está fazendo ali, ao invés do contrário! Ah, eu sou uma pessoa aleijada, vou trazer a mão assim, não, eu trago a minha mão assim, porque então era o que ele sempre, o que ele chamava o exercício de fora pra dentro das circunstâncias externas pra você criar o

personagem, em vez de ser classicamente dos sentimentos, dos antecedentes e etc. e tal, para que você, hoje, seja aquele personagem, não, era de fora pra dentro, então era uma coisa imediata, escrachada, estereotipada, então isso é que é o cordel!

**Marconi** – E... E... É... Isso cada ator trazia ou... Ou...

**Normalice** – Não, João fazia exercício com a gente, ele fazia exercício assim e tal, não tinha essa de veracidade, a veracidade não era permitida, não é permitida no cordel, a veracidade. É tudo muito exacerbado, a não ser os cordéis heróicos, né, aí já tem uma outra coisa, mas mesmo o heroísmo é exacerbado. É como você ver filmes de Charles Chaplin, mata, sei lá, duas mil pessoas com o dedo do meio, batendo na testa! (*risos*) Quer dizer, tudo muito exacerbado mesmo, os heróis, eles eram capazes de fazer coisas assim exacerbadas e eu acho que a base do cordel é exatamente essa, é o escrachado, você não pode ter autocrítica, eu tinha um personagem, eu escrevi um personagem que se chamava Linda... Agora, não... Deusalinda! E aqui tinha uma atriz maravilhosa da Paraíba, Arly Arnaud, que voltou pra Paraíba, eu acho até que é secretária de cultura de lá e ela era uma atriz maravilhosa, escrachada e tal, até eu me surpreendi quando entrou Deusalinda em cena! Você pode imaginar uma pessoa horrorosa! Com os dentes pintados de preto, toda torta, então aquela coisa, aquele choque... Eu a dor... Por exemplo, pegar peça, pegar textos de histórias infantis e transformar em peças de cordel. Eu já fiz **A malvada Cinderela e suas irmãs boazinhas**, eu adoro, eu acho assim, ótimo, sabe, desmistificar a coisa. Cordel é uma desmistificação, pelo menos o que eu penso do cordel, a minha visão de cordel, eu aprendi com João, João pegava um almanaque, sabe, esses almanaques que antigamente distribuía, fazia uma peça com um almanaque. Sabe, João era capaz de fazer uma peça de cordel com uma lista telefônica, por que realmente tem essa coisa, essa desmistificação, de princípio, meio e fim, de lógica, de sentimento, não tem nada disso. Fora que **A malvada Cinderela e suas irmãs boazinhas** é muito engraçada! E **A mulher que fez cachorro-quente do marido** Sabe, são essas coisas assim que eu gosto, eu gosto de desmistificar os grandes amores, os grandes romances, tem uma em que ela se casa, e um dia o marido sai pra trabalhar, ele era apaixonado por ela e quando ele volta, ela roubou tudo, ele fica só, desesperado! E aí a peça termina ela entrando em cena e dizendo assim: O que é que vocês esperavam, uma lição de moral? Meu amigo, saia dessa! (*risos*) Tava todo mundo esperando que ela se desse mal na vida, porque ele a amava, fazia tudo por ela e ela se deu foi muito bem e deixou ele na merda! (*risos*) e carregou com tudo dele e tava linda, maravilhosa, cheia de homem maravilhoso. Eu acho isso interessante, é a desmistificação das coisas.

**Marconi** – É... É... Você entende que a forma que João adotava nos espetáculos, é... Vinha de onde, ele chegou a comentar com você? De onde ele retirava inspiração... Qual a idéia...

**Normalice** – Não, eu acho que basicamente, a inspiração cênica é da *comédia dell'arte*, que a *comédia dell'arte* não deixa de ser assim, também, escrachada etc. e tal, eu acho inspiração cênica é disso, ele usava os textos de cordel do nordeste, as histórias de nordeste, mas eu acho que basicamente não é só ele, qualquer pessoa que faz cordel, quem faz cordel, faz *comédia dell'arte* elevada a quinta potência, ao quinto escrachamento, entendeu, então eu acho, ele não comentava, mas todos nós... Aí é que vem a Escola de Teatro, que eu acreditei que não ia aprender nada lá e aprendi, eu aprendi sobre *comédia dell'arte* e essas coisas todas, então eu tinha até começado a fazer o mestrado em Saint Denis, na França, sobre sociologia de teatro, e que tava baseado exatamente entre o teatro de cordel e a *comédia dell'arte*, os estereótipos e tal, que se você for fazer o paralelo, você não vê todos os estereótipos da *comédia dell'arte* e todos os personagens que realmente são estereotipados, e todos os personagens que são estereotipados do cordel.

**Marconi** – É... Em termos de corpo e de voz, que tipo de exercício, por exemplo, João promovia para os atores?

**Normalice** – Não! De corpo e de voz, não! Às vezes agente fazia um aquecimento, mas João gostava de trabalhar com atores que ele achasse que estava em condições físicas para encenar (*Sirenes de polícia*). Ele escolhia tão pouco ator pra entrar naquele grupinho, quando tinha audição, (*som de carros passando e sirenes*) que ele trabalhava basicamente com pessoas que foram da Escola, porque eu me lembro do tempo que eu trabalhei com João, eu trabalhei com Harildo Déda, eu trabalhei com Maria Adélia, eu trabalhei com “fulano”, (*som de helicóptero passando*) eu trabalhei com Jurandir Ferreira, eu trabalhei com... Com quem... Carmem Bittencourt cheguei a trabalhar com ela, eu trabalhei com Sônia dos Humildes, eu trabalhei com Bemvindo Sequeira, que não tinha vindo da Escola, mas tinha uma boa base de teatro, já há muitos anos e quando ele gostava de alguém, porque ele tinha essas coisas, às vezes ele gostava de alguém, achava interessante, não quero dizer gostava no sentido interessado não, alguém, de alguma forma interessava ele, ele botava mais pra fazer figuração mesmo, só pra ta e tal e ir aprendendo, né, ir aprendendo... Porque a primeira vez que fui trabalhar com João, já peguei um papel bom, eu peguei um papel muito bom e João, é... Eu não sei, eu acho João um gênio! Eu sou apaixonada por João, não no sentido de homem-mulher, mas de inteligência, de conhecimento, de cultura, eu sou realmente apaixonada, pra mim, não tem ninguém pra substituir João... Não tem mesmo! (*Som de carros*)

**Marconi** – E quanto, é... A seus espetáculos... Que você fez... **Cordel II**, não, **1,2,3, cordel...**

**Normalice** – 1,2,3, **cordel**, não, eu fiz outro anterior....

**Marconi** – **Cordel III**, fez 1,2,3, **cordel**...

**Normalice** – Eu fiz **Cordel III**, fiz 1,2,3, **cordel**, fiz um outro cordel posterior a isso... Fiz um que foi muito engraçado, porque foi naquela fase que eu pedi licença pra coisa, mas eu ia ver o ensaio, aí um dia eu fui no ensaio geral, aí quando eu cheguei no ensaio geral, eu achei que tava cru pra caramba! Eu disse: “- pô isso vai estreiar amanhã? Ram! Cru desse jeito?” No outro dia eu tava me arrumando, arrumando o cabelo e tal, pra estréia, que eu gostava de ir linda, maravilhosa, aí bateram na minha porta. Era o Harildo Déda, aí eu falei: “- já sei, você veio me dizer que não vai ter”, isso era umas quatro horas da tarde, ele disse: “- não, eu vim lhe dizer que vai ter, e que você vai entrar, porque Marize quebrou o pé e não pode”. Eu saí com ele às quatro da tarde pra estreiar nove, e tinha texto, tinha tudo, e ninguém notou, (*carro passando*) porque nós trabalhávamos tanto junto, que ninguém notou, eu tinha uma memória maravilhosa pra texto, então, eu só ficava, só tive tempo de aprender realmente meus textos, então eu só ficava, tipo assim, agora (*frases inaudíveis*) eu ia....Sabe? Mas ninguém notou que eu não tinha ensaiado nem um dia, eu não tinha passado nem uma cena (*sirenes de polícia*) e fiz esse cordel com ele, porque a menina tinha quebrado a perna. Fiz um cordel em São Paulo, também, no Anhembi com eles, também, aí foi que João, depois da volta da Europa, depois desse cordel, ele adoeceu e começou a não fazer mais (*sirenes de polícia o tempo quase todo*). Mas fiz outros espetáculos com ele, sem ser cordel, porque ele não só fazia cordel, eu fiz outros com ele.

**Marconi** – Depois do falecimento de João, é... Alguns espetáculos de cordel foram montados aqui, em Salvador, é isso?

**Normalice** – Eu montei alguns... **Cordel sim, porque não, e Cordel outra vez**, e montei um no Rio, **Cordel, cordel**

**Marconi** – **Cordel, cordel**.

**Normalice** – E depois, Zezão montou alguns, porque Zezão veio trabalhar comigo, em... Por que eu dei um curso de teatro de cordel, dei dois cursos, na verdade, em duas épocas, de teatro de cordel, no Teatro Castro Alves, quando Eduardo Cabús era o diretor, ele me contratou para dar dois cursos de cordel e aí fiz duas montagens, e Zezão veio trabalhar comigo por causa do Lampião, eu achava ele um tipo ótimo pro Lampião e eu acho que ele é um tipo ótimo pra cordel, ele é resistente a direção, né, porque como ele é diretor, aí ele é resistente, aliás, todo diretor é resistente a direção, eu também sou resistente a direção... Sou, porque a gente tem uma mania de botar nossa visão de direção no personagem, quando a gente não pode fazer isso, o diretor é outro, então acabou... Maria Adélia é uma que é famosa também, por ser



resistente a direção e Zezão também era, mas agente acabava se entendendo e quando me chamaram pra fazer cordel no Rio de Janeiro, eu até sugeri Zezão, mas aí me disseram, não eu quero você! Aí eu fiz.

**Marconi** – Aí você montou este cordel no Rio, com atores cariocas.

**Normalice** – Com atores cariocas... Cariocas, porque tinha pernambucanos, três ou quatro, tinha alguns cariocas e tal, mas eu acho que o trabalho não saiu muito ruim, não... (*risos*) Eu consegui!

**Marconi** – Os atores baianos fariam melhor, esse texto lá do Rio?

**Normalice** – Eu acho que não teria aquele sotaque que eu lutei muito e aí tinha um menino que eu dei o papel de Lampião e ele ficou com raiva de mim, brincando, me disse: Fiquei com raiva de você! Eu estou no Rio de Janeiro há mais de 10 anos, lutando pra perder esse sotaque e lá vem você me trazendo o sotaque pernambucano todo de volta! (*risos*) Mas eu acho que talvez isso seja até uma visão deturpada nossa, de achar que cordel só pode ser feito com este sotaque nordestino.

**Marconi** – Você chegou a participar de espetáculo de rua?

**Normalice** – Ah, sim, aqui e na Europa.

**Marconi** – E a maneira, a interpretação, era muito diferente daqui?

**Normalice** – Não!

**Marconi** –... Usada no palco?

**Normalice** – Não, absolutamente não, era igualzinha!

**Marconi** – É?

**Normalice** – Trabalhávamos com a mesma... Quer dizer, os teatros de rua que nós fizemos na Europa, não foi exatamente um teatro, foi mais um desfile de rua, mas foi o que eles queriam, um desfile mais ou menos, com música, com a gente vestida e tal, com algumas chamadas, mas os espetáculos que nós fizemos...teatro de rua era com a mesma....a mesma coisa, a única coisa que não havia, era troca de roupa na rua! Assim era, por exemplo, no **1,2,3 cordel**, tinha cenas que pra trocar de roupa, eu ficava só de calcinha! Na rua agente não pode fazer isso, e eu nunca tive esse pudor, não, completa... Aliás, eu acho que eu já nasci despudorada! Se as pessoas nascessem vestidas, eu ia nascer nua! (*risos*).

**Marconi** – É... Nos espetáculos de cordel os atores dançavam, cantavam...

**Normalice** – Cantavam, dançavam, representavam, alguns trocavam alguma coisa, eu sou...

**Marconi** – Como era essa preparação, havia alguma indicação da direção, havia algum preparador? Alguma coisa assim?

**Normalice** – Quando eu trabalhei aqui dirigindo e quando eu trabalhei aqui sendo dirigida, não havia nenhum preparador de música, nem de voz, nem de nada... Quando eu trabalhei no Rio dirigindo, o dono do teatro fez questão de trazer alguém pra preparar os sons, e quem acabou fazendo os sons fui eu, porque quem sabia o que queria, era eu! Por exemplo, naquela de... **A noite da despedida**, eu queria sons assim de chocalho de cobra, coisas assim que ela não teve a idéia para fazer... Agora... As estórias são cozidas entre si, em geral com música, porque enquanto prepara, tem música, tem dança, são costuradas, não são cozidas, cozinhar é outra coisa, são costuradas entre si, com músicas, geralmente.

**Marconi** – Essas músicas eram músicas populares?

**Normalice** – Populares, eram músicas populares,

**Marconi** – Eram músicas que tocavam no rádio, não?

**Normalice** – Ah, sim, todas as músicas eram, por exemplo, Moraes Moreira, usamos muito, Elba Ramalho, usávamos muito, Luis Gonzaga, usávamos muito, eram músicas que tinham a ver com a estória, ou que já tinha acontecido ou que ia acontecer.

**Marconi** – É... Quando você fazia espetáculos de rua (*pigarro*) a direção é... Da cena, a direção mais... A primeira direção era intensiva ou, ou... E João buscava permissão ou ele fazia a direção de todos os espetáculos de rua?

**Normalice** – No início João fazia... No início de teatro de rua, João fazia direção... Agora, Bemvindo veio depois, né? A época de Bemvindo eu já não tava muito indo pra teatro de rua, não... Porque eu não sei, eu e Bemvindo nos dávamos muito bem em cena, mas... Prefiro não comentar... (*risos*) Prefiro não comentar!

**Marconi** – É... Que tipo... Que atores e atrizes você destacaria como pilares do teatro de cordel?

**Normalice** - Atriz Arly Arnaud, e também Haydil Linhares, pela própria personalidade, porque Haydil Linhares é um personagem de cordel, (*risos*) ela já é um personagem de cordel e Arly Arnaud. E atores, nós tínhamos muito bons atores de cordel, Harildo Deda é um bom ator de cordel, Harildo Deda, Bemvindo também é um bom ator de cordel, porque ele já é escrachado por natureza. Bemvindo é um bom ator de cordel, Harildo é um bom ator de cordel, “fulano” era um bom ator de cordel, mas “fulano” era meio naja porque ele, “fulano”, tinha uma capacidade de ridicularizar o ator e não personagem. O ator com quem ele contracenava então ele era naja e eu não sei como é que ele conseguia fazer aquilo, ele conseguia ridicularizar o ator, que tava contracenado com ele e não o personagem sem sair do texto... Mas João era uma figura maravilhosa, João era uma pessoa que um dia jogou um sapato de lá de cima da iluminação em cena, em Kerton Bezerra (*risos*).

**Marconi** – Bom Gáspari me deu essa informação ontem, mas não citou o ator, agora eu já sei quem é (*risos*).

**Normalice** - Ele tava retado porque ele não tava gostando do que Kerton tava fazendo, aí ele pegou lá de cima tirou o sapato do pé e... Pou! (*risos*) João era uma figura, realmente! João era uma figura, quando eu sento pra escrever cordel e eu agora estou tentando me aperfeiçoar fazendo cordel da seguinte maneira: Cada estrofe. Um verso é dito por um personagem formando perfeitamente sentido na conversa. Cada um verso é dito por um personagem diferente, em vez de cada personagem dizer uma estrofe inteira... Então... Cada... Eu tô fazendo um texto assim... Então às vezes dois versos, aí o outro que deveria responder, mas é dentro do mesmo sentido da estrofe, entra... Uma coisa assim,

**Marconi** - Uma coisa, Normalice, é... Os alunos, principalmente aqueles que foram oriundos da Escola de Teatro... É... Levavam em consideração... Vocês levavam em consideração... Algum tipo de método de concepção, a teoria da encenação na hora de fazer... De compor seus personagens? De teatro de cordel?

**Normalice** – De cordel? Não!

**Marconi** – Nem lembrava pra onde ia Brecht...

**Normalice** - Não é que não lembrasse eu nem podia lembrar porque a primeira coisa que agente era informado era que não era do interno para o externo, era do externo para o interno e eu usei muitas vezes Stanislavski com ele inclusive, quando ele montou aquela... **As feiticeiras de Salém** eu usei, mas não no cordel, não no cordel.

**Marconi** – É... Você comentou um pouquinho antes, até uma questão muito interessante, que o ator para fazer teatro de cordel, o ator de cordel, precisa ser despretensioso, escrachado e principalmente, ser feito por pessoas que tem a capacidade de rir de si próprio. A capacidade de rir de si próprio está ligada ao distanciamento.

**Normalice** – Exatamente! O distanciamento... Quer dizer, se você considera que o distanciamento é uma exclusividade de Brecht, então é brechtianismo, mas eu acho que Brecht usou o distanciamento, mas não é uma exclusividade de Brecht! Você tem que ter a capacidade de rir de si próprio, às vezes você tá dizendo o texto e você mesmo acha graça, e um espetáculo que todos os atores todos os dias, não digo todos os atores todos os dias, mas todos os dias, algum ou alguns atores acham graça do espetáculo que ele faz todo dia... Tem alguma coisa de muito vivo e não era dar risada cênica, não, é achar graça mesmo, rir como se nunca tivesse visto, rir como a platéia ria, então era uma coisa muito viva e a autocrítica não vai permitir você fazer certas coisas ridículas, porque nego gosta de ser ridículo, nego na vida gosta de ser ridículo, quando você vai fazer cordel, se você levar isso em conta, você vai ser

um péssimo ator de cordel, sem nenhuma graça, porque você me dizer que a pessoa escorregar numa casca de banana, cair, botar as pernas pra cima, a bunda de fora, sujar a bunda toda de lama, não é um drama... É um drama! Agora é um drama pra quem? Pra quem aconteceu, mas pra quem ta vendo é engraçadérrimo! O cordel é isso, o cordel é um drama pessoal e que os outros dão risada, tudo que acontece no cordel é... É como o palhaço, o palhaço é a mesma coisa. Levar uma martelada na cabeça pode ser engraçado pros outros, mas não pra quem ta levando... Então é isso... A essência do cordel é essa.

**Marconi** – É... Tava falando a respeito de...

**Normalice** – Eu acho que eu falo demais, né?

**Marconi** – Imagina, fala não (*risos*) Gáspari fala muito mais! (*muitos risos*).

**Normalice** - É? (*risos*) Gáspari também já montou cordel.

**Marconi** – Mas eu gosto muito que fale, eu gosto muito que fale, é a razão de estarmos aqui, né?

**Normalice** - Maria Adélia falou muito?

**Marconi** – Ainda não marquei com ela, não, vou encontrar com ela na semana que vem, com ela e com Haydil.

**Normalice** – Ah, Haydil, você vai rir de Haydil.

**Marconi** – Haydil?

**Normalice**- Você conhece Haydil bem?

**Marconi**– Eu já trabalhei com Haydil, fiz uma leitura com ela!

**Normalice** – Haydil vai lhe contar uma tragédia da vida dela e você vai morrer de dar risada da vida dela, se ela lhe contar uma tragédia da vida dela você tem como dizer oh, Haydil desculpe e continuar rindo! (*risos*)

**Marconi** – Oh...

**Normalice** – Normalice!

**Marconi** – Norma me diz uma coisa é... Você tem lembrança de alguma montagem de cordel que não seja cômico, seja drama?

**Normalice** – Bom, eu a...

**Marconi**- Além de seu, (*risos*) pra eu focar em cordel de João Augusto, porque senão meu trabalho vai ficar... Porque eu to só com João Augusto... (*Normalice é contista premiada e também autora teatral. Escreveu algumas peças de teatro de cordel que não eram necessariamente cômicas*).

**Normalice** – O cordel teve, teve sim, teve um que Haydil participou e eu não estava ainda no grupo, quer dizer por que cordel é uma série de histórias e aquele meu que você fala é uma

estória este que estou falando é outra estória! Dentro de um espetáculo engraçado tem uma estória trágica e tem a chegada de Lampião no inferno também não é muito engraçado, é uma coisa assim mais épica, mais... Assim... Mais... E esse chama-se eu acho **A Incelência**. **A Incelência** é dramática.

**Marconi** - Mais aí é um texto de Haydil.

**Normalice** - É de Haydil esse texto? É, eu acho que é um texto de Haydil, mas João montou, ele montava...

**Marconi** – (*Inaudível*)

**Normalice** – É... Eu tenho esse texto, é de Haydil, mas ele montava... Eu vou te dizer sinceramente, eu não acredito que um espetáculo todo de cordel dramático interesse pro publico, dê resultado não, eu acho que fica... E com uma linguagem escrachada que as pessoas vão achar que é mal feito e mal interpretado... Por que...

**Marconi** – O teatro de cordel está francamente associado ao...

**Normalice** – Está francamente associado à crítica social mais forte que existe que é através do riso, eu não conheço uma crítica maior do que através do riso. Você veja nem pensando assim em termo social, veja, você conhece uma pessoa, por exemplo, que é muito implicante, muito chata, muito isso, muito aquilo. Aí todo mundo “- ih, esse cara é implicante, esse cara é chato...” Chega um ponto que o cara fica ridículo. Quando ele começa a chatear, implicar, todo mundo começa a rir! Todo mundo começa a rir, ele não consegue mais o efeito... Outro dia eu disse isso a um primo meu, olha você tá ficando ridículo, já notou que você ta ficando ridículo? Ele, porque eu tô ficando ridículo, Olha você reclama de tudo, briga de tudo, briga por prato, talher, no restaurante, tá ficando ridículo, porque todo mundo já começa a dar risada de você! Quando chega ao ponto de dar risada, ta ficando ridículo! É o exacerbado da coisa! Então eu acho que se for feito a sério, drama, eu só aguento estória até duas, mas depois ele começa que coisa chata, porque não é um trabalho introjetado você pode até fazer, pode até fazer, mas aí não é um cordel! No meu ponto de vista, não me acho autoridade em nada nem na minha própria vida, quanto mais em outras coisas! Eu só tenho ponto de vista a respeito de tudo! (*risos*) Seja lá o que for, eu dou o meu pitaco... Quer ver fotografias?

**Marconi** – Quero!

**APÊNDICE B** - Entrevista da atriz Maria Adélia a Marconi Araponga em 22 de abril de 2010.

**Maria Adélia** – Você já terminou o curso?

**Marconi** – Já, já. Já me formei com... Eu me formei em... É... Em... 2003.

**Maria Adélia** – Foi?

**Marconi** – Foi. Sou cria de Harildo também. (*famoso professor Harildo Deda, da Escola de Teatro recém-aposentado e muito amigo de Maria Adélia*).

**Maria Adélia** – Foi aluno de Harildo.

**Marconi** – Fui. Fui aluno de Harildo. Fui aluno de Harildo na graduação, eu só não fiz uma única disciplina com ele que hoje... É... A disciplina que antecedia a formatura. Eu fiz com Bião. É... Curioso, né? Porque Harildo é que teve essa experiência no teatro de cordel com João, né? Mas na escola ele trabalhava com outra linha.

**Maria Adélia** – É, exato.

**Marconi** – Ele trabalhava em outra linha de teatro. Claro que o nada impedia...

**Maria Adélia** – E foi Bião que pegou a linha de cordel, né?

**Marconi** – É.

**Maria Adélia** – Bião é que ficou com essa coisa da linha. Resolveu fazer. Se especializar com essa linha de cordel. Ele faz muita coisa, escreve...

**Marconi** – Ele é um entusiasta do, do, do... Teatro de cordel, né? Um grande entusiasta... É... Trabalhou, chegou a trabalhar com João, mais precisamente, acho que a coisa que ele fez mais próxima com João foi... A Off-Sinas / Pombas Bahia.

**Maria Adélia** – Off-sinas Pombas. A Off-sinas Pombas foi uma... (*pigarreia*) Um tipo de curso que nós, (*pigarreia*) que o Teatro Livre fez, não sabe? Então... Depois de tudo assim... Aí se preparou a montagem da Off-Sinas Pombas. E ficou, por sinal, ficou muito interessante. A... Coisa off-sinas Pombas...

**Marconi** – A responsabilidade desta oficina era do próprio João...? E os atores do Teatro Livre participaram...

**Maria Adélia** – Era.

**Marconi** – Os atores do Teatro Livre participavam também.

**Maria Adélia** – Nós participávamos. Era... Participante do espetáculo foram somente os alunos. Nós participávamos com algum tipo de orientação, alguma coisa, tá entendendo? Que fosse necessário, aí nós participávamos. Mas a orien... Tudo... A direção do curso foi de João

**Marconi** – E o... A oficina...

**Maria Adélia** – Aí depois na oficina, durante o espetáculo aí cada um do, do, do... Integrante do grupo, do Teatro Livre, aí trabalhava numa função, né? De iluminação, de contra-regra... E coisas assim.

**Marconi** – É, é... Essa oficina que João deu, Off-sinas Pombas Bahia, ela tinha um viés do teatro de cordel?

**Maria Adélia** – É. É porque é aquela coisa da... Muito da... Do mais popular. Ta entendendo? Mais popular. Não exatamente o... O... O folheto popular, que é realmente o que se baseia o teatro de cordel. Que é o folheto popular, que é realmente a coisa mais interessante pra... A base do teatro de cordel, né? Que é exatamente a literatura de cordel. Porque tem muita gente que... Tem aí uma coisa assim (*desdenha um pouco*) que escreve, aquela coisa, mas não tem mas aquela, aquela minúcia, aquela, aquela coisa interessante que o cordelista, realmente tem. Então... Na Off-Sinas Pombas não ti... Não era exatamente baseado no texto, na literatura de cordel. Eram coisas assim, mais típicas... É que eu não me lembro mais muito assim do texto. O que eu me lembro muito, muito era... Foi de Bião. Porque ele dizia uns versos de... Gregório de Mattos, tá entendendo? Então que eram coisas assim. Que eram muito interessante. Que ele fazia um Gre... Um verso de Gregório de Mattos sobre a Bahia. “*A Bahia, a Bahia quem não (inaudível. Tenta lembrar)*” Eu não lembro mais como era, não. Outro dia eu tava lendo num lugar aí, certa coisa e procurei algo assim, mas não encontrei então essa participação do Bião foi isso, mas acho que como ele frequentava muito e assistia muito teatro de cordel daí deve ter se interessado, né?

**Marconi** – Ele foi meu orientador nessa pesquisa.

**Maria Adélia** – É, né...

**Marconi** – É... É.

**Maria Adélia** – No tempo da... A tia dele morava aqui nesse prédio.

**Marconi** – É?

**Maria Adélia** – Sempre, sempre ele vem aqui mas agora ele levou a tia... Ele mora na Barra, é?

**Marconi** – É.

**Maria Adélia** – A Barra! Parece que eles compraram, alugaram, sei lá um apartamento lá, porque a tia está dando muito trabalho não sabe não se tem ninguém pra ficar com ela, ela não fica com ninguém pra tomar conta dela e não é muito velha não, viu, é talvez até mais nova do que eu, porque já tá muito velha quando não está se aguentando em pé... Porque quem tá se aguentando em pé, ainda está mais ou menos... (*.risos-cachorro latindo*) Ela deve tá dando muito trabalho, ninguém aguenta ela, é problema eles pegaram e levaram pra lá, porque era

mais perto dele e da irmã pra poder tomar conta...agora eu vou ver menos.

**Marconi** – Meu entusiasmo com o teatro de cordel, é... Nasceu como eu falei a senhora lá embaixo há pouco, quando eu assisti a minha primeira peça de teatro, eu já não era menino não, já era rapazinho, né e tinha sido um espetáculo de cordel que eu não me recordo o nome...

**Maria Adélia** – Foi aonde?

**Marconi** – Foi na Cidade Baixa, de onde eu sou. É na Baixa do Bonfim, num espaço de um alto funcionário dos correios, um espaço cultural que ele abriu lá, ele morava em cima e em baixo ele abriu um espaço cultural, na época chamava-se “Abrigo da Arte”, eu fui lá assisti e me diverti muito é... Depois eu fui fazer a minha primeira Oficina de teatro no SESI Itapagipe e enquanto eu fazia a oficina de teatro, eu assisti uma outra representação aí, com outro grupo que era teatro de cordel “a filha que bateu na mãe numa sexta-feira santa e virou cachorro” e achei maravilhoso, e mais uma vez, fiquei com vontade de entrar pro grupo e inclusive era um grupo que residia lá no SESI.

**Maria Adélia** – Esse que dava aula no SESI era...

**Marconi** – Luis Bandeira.

**Maria Adélia** – Luis Bandeira?

**Marconi** – Luis Bandeira! Ele dava aula pra esse grupo de teatro de cordel no SESI.

**Maria Adélia** – É porque o menino que dava aula e trabalhava lá acho que era no SESI... Roverindo...

**Marconi** – Armando Roverindo trabalhava no SESC.

**Maria Adélia** – Ah, é SESC né...

**Marconi** – No SESC. Aí a minha vida seguiu e só no final dessa década, de 90, eu decidi fazer, assumir o teatro pra mim e no 2º ou 3º semestre dentro da Escola de teatro, o prof. Bião introduziu o personagem João Grilo, pra agente trabalhar na sala de aula e ele falou do entusiasmo dele pro teatro de cordel e eu pensei “nossa, estuda teatro de cordel na faculdade, olha só!” E aí o meu mundo virou! Meu mundo virou, e a partir dali eu já sabia o que eu queria fazer, que eu queria fazer enquanto artista, qual era o meu caminho ali, a minha estética. Claro que eu já fiz outras coisas, com o prof. Harildo...

**Maria Adélia** – Claro que você faz, porque você não pode ficar restrito a uma coisa, como João, né João Augusto ele foi criado no teatro, dentro do teatro clássico, com peças clássicas, com Maria Clara Machado, quando ele começou a trabalhar, com tudo isso, tá entendendo, quando ele veio pra Bahia, depois que ele saiu da escola de teatro, que ele era professor da escola de teatro, foi quando teve a revolta do pessoal que saiu dos novos, aí ele começou, tá



entendendo, aí que ele começou a pesquisar sobre a literatura de cordel e começou a fazer as adaptações tá entendendo, nessa época eu ainda não era aluna da escola... Não trabalhava com ele, ainda estava na escola.

**Marconi** – A senhora se formou na escola?

**Maria Adélia** – Não, eu briguei e saí! (*risos*) Briguei e sai... Eu sou uma pessoa que eu gosto... Que eu gostava muito... (falando com a cadelinha) Não meu amor, não, não senhora, não senhora, fica quietinha, viu, fica quietinha, venha pra cá, venha, vá deitar, você tá com sono, você tomou banho, então quando você toma banho, você vai dormir, vá... Então a Nilda, era diretora da escola, mas teve um diretor quando... Quando foi... Quando saiu... Tava sem professor de interpretação, então João Augusto passou alguns meses dando aula, então veio do Sul, Carlos Murtinho, irmão da Rosa Maria Murtinho, mas veio com muitas novidades sabe, eu terminei me aborrecendo aí sai da escola, briguei e sai, não terminei o curso também, aí eu fui pro Vila Velha e comecei a trabalhar lá, pedi arrego a João...

**Marconi** – Isso foi em...

**Maria Adélia** – Foi em 72... 72/73, não to bem... Foi o ano em que inaugurou o Vila Velha.

**Marconi** – Foi 74.

**Maria Adélia** – 74 foi? Foi no ano que inaugurou o Vila Velha. Aí na festa de inauguração do Vila já tava no fim, já tava pra estreiar, aí quando eu cheguei lá...

**Marconi** – “Eles não usam Black tie?”

**Maria Adélia** – É, eu cheguei lá, e pedi arrego e aí João criou um papel e me jogou lá dentro.

**Marconi** – Então você participou de “Eles não usam Black tie?”

**Maria Adélia** – Participei.

**Marconi** – Ah, sei!

**Maria Adélia** – Tá entendendo, então depois ele começou... Ele já tava fazendo coisas de cordel, nessa época, já tinha feito algumas coisas com o grupo dele, aí eu fiquei algum tempo depois eu comecei a participar também da...

**Marconi** – Você fez as estórias de Gil Vicente e cordel... Teatro de cordel?

**Maria Adélia** – Não eu ainda não tava com ele. Não, eu fiquei com ele, na parte de Gil Vicente, eles ainda nem estavam com teatro, eles estavam fazendo por aí, teatro de colégio, teatro do Colégio Dois de julho, faziam coisas na rua, montavam um palco quando era coisa de teatro da paixão, (*Paixão de Cristo*) coisa de natal, (*Autos natalinos*) coisa assim, aí eles faziam realmente, aí o colégio que tivesse um palco razoável, aí eles também conseguiam e faziam o espetáculo.

**Marconi** – Mas o teatro de Cordel, a senhora participou, não?

**Maria Adélia** – Participei, a partir de... Não lembro de... Foi cordel 2... Por que...

**Marconi** – Então a senhora começou no cordel 2? (*Hein?*) A senhora começou com João no cordel 2?

**Maria Adélia** – No cordel 2, porque o cordel 3 foi o que foi pro festival de Nanci, tá entendendo, então antes disso... É foi isso, cordel 2.

**Marconi** – A senhora fez parte do teatro livre? No início...

**Maria Adélia** – Era... João, Bemvindo, (*a senhora*) Harildo e eu, (*e Sônia*) que era a diretora original, do teatro livre que ela começou com Queitson Bezerra e Nonato Freire, mas Nonato foi embora, tá entendendo, foi pro Ceará, foi pro México, o Queitson viajou pro interior, não voltou mais e aí ela ficou, como eles já trabalhavam com João, aí nós nos agregamos ao grupo, tá entendendo, nunca tivemos assim um nome, até hoje continua registrado lá, os donos realmente são Queitson e Nonato, mas eles nunca, nunca desfizeram tá entendendo o contrato do grupo, Sônia morreu, ficou somente os dois, mas eles nunca ligaram mais em recompor, eu pensei um tempo em fazer isso, mas depois como eu me aposentei, aí eu não liguei mais, fiquei até com os papéis na mão, que Sônia me entregou, antes dela falecer, ela me deu os papéis todos, pra que se eu quisesse fazer, mas eu não quis fazer não... Então nós fizemos o cordel... Acho que foi o cordel 2, eu não me lembro o nome, sei que tem um nomezinho especial pro espetáculo, mas não estou lembrada o nome qual foi não, depois nós fizemos o cordel pro festival em Nanci e fizemos o cordel pro mambembão, tá entendendo, e as histórias que nós fizemos pro mambembão, eram as mesmas do festival de Nancy antes do 2, o cordel que nós fizemos tinha muito mais histórias que não me lembro mais, era “Dentro de lá dentro d’água” essa da moça que virou cobra que bateu na mãe na sexta-feira da paixão e virou cobra é? A outra que eu fiz, quando nós fizemos o “Oxente gente”, oh, o “Yes, nós temos cordel”, foi depois que João faleceu, que Bemvindo dirigiu, que era “A mulher que bateu na mãe na sexta-feira da paixão”, de... Não sei que lá Irani, eu sei que por sinal era bem interessante (mostrando fotos) aqui é os cordéis que nós fizemos já com Norma. Esse aqui também. “Cordel outra vez”... E essa é o cordel que Bemvindo dirigiu, “Yes, nós temos cordel”... Essas histórias foram... Eram histórias já feitas, mas algum, tempo atrás, algumas que João nunca havia dirigido, ele tinha adaptado, mas nunca tinha dirigido, tá entendendo, e foi feito nessa daqui... Essa daqui mesmo é a moça que bateu na mãe e virou cachorro, (*virou cachorro*) essa foi a que nós fizemos... Deixa ver o nome dessa daqui... O rapaz que casou com um cabeludo pensando que era uma moça... Esse é o “Malandro e a graxeira no chumbrego da orgia”, tá entendendo... Esse aqui é Caco Monteiro, você conhece ele?

**Marconi** – Conheço!

**Maria Adélia** – É Caco Monteiro... Uma das coisas mais engraçadas que eu já vi na minha vida em cordel era ver Caco fazer essa menina... (*risos*) No palco do Teatro Vila Velha, bem assim no proscênio, tinha um buraco e aí Caco meteu o dedo no buraco e aí não conseguia, não é que ele não conseguia, ele fazia que não conseguia tirar e aí ninguém mais ligou para o resto da peça, só se ligava em Caco (*risos*) pra ele porque realmente eu só faltei me acabar, porque dentro da peça, é, cordel tem uma coisa muito interessante que dá a você o direito de você rir dentro do próprio espetáculo sem problemas tá entendendo, (cachorro latindo) então quando eu descobri, Norma ficou furiosa, porque era uma cena dela, era a melhor cena da coisa dela, porque ela fazia a graxeira e eu era a avó dela aí Norma ficou danada porque o povo parou só pra dar risada de Caco, o povo não parava de rir, aí pronto quando ele tirou o dedo do buraco, não tinha mais graça pra nada! Aqui o elenco todo da peça... Norma, Ednéia, Marilda Santana, Caco, eu, esse menino, como é...

**Marconi** - Carlos Alberto Santana, André Turreta...

**Maria Adélia** – André, Andrezinho, Carlos Alberto e essa aqui não to sabendo quem é... E Ana!

**Marconi** – Ruy César, Ana Paixão e Marilda Santana. Esse aqui é o Ruy César? Legal

**Maria Adélia** – Foi muito interessante esse espetáculo. Com Bemvindo dirigindo, por sinal se saiu muito bem, a entrada foi muito bonita. Esse aqui é o teatro de rua.

**Marconi** – Você fez também não foi D. Adélia? Fez também teatro de rua.

**Maria Adélia** – Fizemos, eu também fiz por sinal, depois dos Festivais nós fomos pro festival de Nanci em 75, em 76, nós fomos pro festival da Venezuela, pro festival de lá, fomos pra Venezuela e depois fomos pro Panamá, ah, não, agente não fez o cordel lá não, desculpe é outra coisa nós fomos pra Venezuela com...

**Marconi** – Quincas berro?

**Maria Adélia** – Quincas berro... Tá entendendo, mas foi depois da Venezuela que nós começamos a fazer de teatro de rua porque nós vimos muito eles lá fazendo, não que na França agente não tivesse visto, haviam muitos grupos fazendo nas praças, na rua, mas na Venezuela, nós vimos as características mais parecidas com o teatro popular, tá entendendo, aí quando nós voltamos, inclusive eu e Bemvindo, entramos em um, eles estavam fazendo um trabalho e chamaram agente pra participar e participamos. Daí surgiu a curiosidade, um negócio muito interessante, aí quando nós voltamos, aí começamos a fazer aqui teatro de rua, e teve uma repercussão muito boa, o povo ficava olhando o jornal, pra ver o dia que iria ter... Quando chegava na praça, tava assim de gente, era muito interessante, uma coisa que você querendo experimentar, você pode fazer, pra chamar atenção para o seu trabalho, porque a

prática do teatro de rua é a seguinte, cada um vai com sua trouxinha, não tem nada sua maletinha, uma sacolinha, cada um com sua roupa, sua maquiagem e tal, chegando lá faz a roda, todo mundo começa a se maquiar, vai com uma roupa básica, esse negócio que agora chamam leg, uma camisa de malha, coisa leve, camiseta, pra poder jogar a roupa por cima, porque o público já tá ali, aí a pessoa faz a sua maquiagem ali mesmo e aí anuncia a primeira, história e aqueles que vai participar da primeira estória, já veste a roupa e aí começa, e você sabe que no cordel, o resto do elenco vira público, enquanto a cena tá acontecendo, então o teatro de rua é realmente uma coisa bem interessante..então nós fizemos o grupo e fizemos um tempo teatro de rua... Somente parou quando ficamos perto de montar “Mulheres de Tróia, que foi a ultima peça que João dirigiu, porque ficou doente, algum tempo depois, ele morreu, Bemvindo assumiu, fizemos o “Yes nós temos cordel” aí depois teve o lance do circo, você sabe o lance do circo né? (*sim*) Compraram um circo, a moça se envolveu também e tal, arranjou dinheiro, compraram um circo mambembe, misturou o pessoal do circo com a gente e montamos o espetáculo, mas a coisa degradingolou também porque na verdade, a moça tava apaixonada por Bemvindo, (*risos*) aí começou o negócio a ficar meio diferente, aí levaram o circo lá pra Boca do Rio, quando foi um dia, eu cheguei lá pra fazer o espetáculo de tarde e não tinha ninguém, cadê, cadê o povo, não tinha espetáculo? Não, foram levar o povo do circo pro cinema! Eu aí voltei pra casa e não voltei mais... Não sei o que aconteceu, se desfizeram do circo, claro, eu deixei, porque achei uma falta de respeito, marcaram o espetáculo, chegar gente na porta, pra assistir o espetáculo, chegarem os atores pra trabalhar, e ela mais Bemvindo levar o povo do circo pro cinema, pra ver “Bye, bye, Brasil” né, aquele filme com...

**Marconi** – De Cacá Diegues? O filme de Cacá Diegues, né?

**Maria Adélia** – É, tá entendendo, tá certo dele levar, mas tem que avisar, fazer a coisa, né, per aí... Me despedi... E aos poucos comecei a me despedir de outras coisas também, e sai de cena... Mas estou falando alguma coisa que interessa a você?

**Marconi** – Muita coisa, muita coisa.

**Maria Adélia** – Se quiser perguntar alguma coisa, vamos ver!

**Marconi** – Bom, a minha pesquisa, especificamente, D. Adélia, se refere ao ator, o que me interessa é o ator, no teatro de cordel, porque pela grandiosa figura de João Augusto, eu quando comecei a fazer teatro, já ouvia falar dele e eu não sabia do que se tratava, não sabia quem era, não sabia de nada, só depois que eu entrei pra escola de teatro, eu comecei a saber coisas pela boca dos professores, porque isso não tá escrito em lugar nenhum, quer dizer, não estava, agora está, já temos dois livros aí importantes, eu acrescentaria mais um.... Dois de

Raimundo Marcos de Leão, que fala sobre a Escola de Teatro, a fundação da escola de teatro, as coisas que aconteciam antes, como era o teatro na Bahia antes da fundação, e até a saída...

**Maria Adélia** – Por sinal, marquei com ele, ele queria conversar comigo, porque ele já estava fazendo um trabalho, houve um desencontro, nunca mais encontrei com ele, não tive oportunidade de encontrar com ele, e a coisa ficou por isso mesmo, eu gostava muito, eu gosto muito dele, cadê ele, tá por aqui?

**Marconi** – Raimundo? Tá, eu encontro sempre com ele, quer que dê o recado?

**Maria Adélia** – Quero que dê o recado!

**Marconi** – Dou, pode deixar! Eu encontro sempre com ele... Os dois livros que ele escreveu sobre o movimento teatral em Salvador... São sensacionais, me ajudaram muito...

**Maria Adélia** – É exatamente sobre isso que ele queria conversar comigo, eu não sei o que foi que aconteceu, que eu acabei não marcando com ele... Ta entendendo e aí...

**Marconi** – Então é isso, como a figura de João é uma figura importante, grandiosa, eu ouvia falar muito em João, em seus espetáculos, em como ele lidava com a censura, sobre seus textos adaptados, eu cheguei a fazer um texto adaptado dele como autor, no Pelourinho, o “Auto de Natal dos Ciganos”, que foi dirigido por um ex-aluno da escola, bom, enfim, eu fui descobrindo essa figura aos poucos, mas o teatro de cordel eu já conhecia, já tinha visto, eu só queria saber onde é que estava o elo perdido, como é que esse teatro de cordel da década de 70, feito com ele, havia me encontrado lá no meu bairro, na cidade baixa, na década de 90, como é isso...

**Maria Adélia** – Provavelmente, alguém que montou o espetáculo por lá, deve ter assistido, já havia feito teatro amador.

**Marconi** – Não, Normalice foi quem me deu a chave.

**Maria Adélia** – Deu a chave? Qual foi?

**Marconi** – Quem me dirigiu na cidade baixa, foi aluno de Zezão Pereira! Segundo Normalice, foi ela quem introduziu Zezão, no teatro de cordel, num dos espetáculos dela.

**Maria Adélia** – Deve ter sido, deve ter sido esse espetáculo que ela...

**Marconi** – Mas assim, aquilo que mais me chamava atenção, no teatro de cordel, era justamente o trabalho do ator... Eu sou ator... O que me interessa é o ator... É ele mesmo... Como é que o ator faz pra fazer teatro de cordel... Eu tive acesso a uma entrevista da profa. Eliene Benício na dissertação do mestrado dela, no início da década de 90, inclusive eu peço licença, porque estou usando uma coisa que você disse pra Eliene, como epígrafe, da minha pesquisa que é assim, “não existe uma coisa complicada, escrita, sobre teatro de cordel”, é mais ou menos assim, e eu achei isso um grande motivador, porque uma forma teatral dessas,

vigorosa, que atravessa décadas que tem a ver com a nossa cultura, o nosso jeito e fazer teatro, de ver, de fazer e encarar as dificuldades da vida, como não podem estar minimamente sistematizadas, então, como já existem estudos sobre a dramaturgia de João, existem alguns estudos ainda muito superficiais, é verdade, sobre a encenação de João, não só como teatro de cordel, que na Universidade vem despontando como a coisa mais importante que ele fez, porque agente sabe que ele não fazia só isso, mas nada sobre o trabalho do ator!

**Maria Adélia** – É, o trabalho que João fazia pra preparar o ator pro cordel, era o seguinte, ele mandava dois, três ou quatro ou dois, principalmente dois, pra trabalhar o texto, fazendo um trabalho como repentista, tá entendendo, um começava a dizer um verso, o outro dizia outro, emendava...

**Marconi** – Como uma peleja...

**Maria Adélia** – Como uma peleja... Você já deve ter visto, você gosta de cordel, esses repentistas que tem aí na rua, eles que fazem principalmente quando tem dois, eles ficam fazendo a peleja aí um diz a coisa, o outro emenda com outra, eu acho interessante, porque eles fazem aquele verso enorme, correspondente ao que o outro acabou de dizer... Era mais de dois a dois.

**Marconi** – Era pra fazer uma improvisação.

**Maria Adélia** – Era tipo repentista.

**Marconi** – Tinha que ser em verso?

**Maria Adélia** – Sem nada, agente que tinha que criar!

**Marconi** – Mas em verso?

**Maria Adélia** – Em verso!

**Marconi** – Nossa senhora!

**Maria Adélia** – Ele cansou de fazer isso (*ah, é?*) tá entendendo, eu não sei se Harildo chegou a pegar esse trabalho, mas acho que na época, Harildo já estava no teatro quando fizemos esse tipo de trabalho, mas depois o grupo se consolidou, e agente não precisou trabalhar mais nisso, tá entendendo, porque o grupo já estava...

**Marconi** – Afiado.

**Maria Adélia** – Afiado um com outro, e havia realmente, na época tinham três pessoas que eram realmente afiadíssimas, Bemvindo Sequeira, Jurandir Ferreira, era excelente, já ouviu falar em Jurandir Ferreira?

**Marconi** – Só nos livros.

**Maria Adélia** – De teatro, né? Ele era excelente no cordel, ele tinha uma facilidade enorme, aquela coisa, e Harildo, que era o melhor contador das histórias de cordel! Tem ninguém igual

a ele!

**Marconi** – É mesmo?

**Maria Adélia** – Ninguém igual a Harildo, pra fazer o cantador de cordel? Pode fazer, mais igual não tem não!

**Marconi** – O cantador tem a função de narrar...

**Maria Adélia** – É, e dirigir o espetáculo e o personagem, incitar o personagem pra determinadas coisas, ta entendendo, por exemplo, ele fazia o cantador de **Filismina engole brasa**, eu fazia a Filismina e Bemvindo fazia o marido você conhece o texto de Filismina?

**Marconi** – Já assisti.

**Maria Adélia** – Então, ele me jogava muito contra o marido porque ela ficava com raiva, porque achava que o marido era o culpado por ela não ter filhos, né? E ele achava ela muito chata muito coisa, assim, então ele sabia como manobrar essa coisa toda... Sempre foi assim, todas as histórias que ele era contador, a coisa era assim, corria às mil maravilhas, claro que os outros também trabalhavam a sua função, mas ele era o melhor. Na minha opinião!

**Marconi** – E como é que além desses exercícios D. Adélia, que João fazia com vocês, que vocês improvisassem ao modo dos repentistas, havia outro exercício que João fazia? Que estimulasse física ou vocalmente o ator?

**Maria Adélia** – Não. O trabalho físico que nós fazíamos sempre, era o trabalho de confiança, pra despertar a confiança no outro, pra o que for dizer e o outro saber agir, se você tem algum problema e o outro improvisa, pra não assustar... Eu não sei se estou me fazendo compreender...

**Marconi** – Eu estou entendendo perfeitamente!

**Maria Adélia** – Então, ele fazia muito esse tipo de trabalho, você ficava em pé, e ficava alguém atrás e você se jogava, pra trás sabendo que tinha outra pessoa atrás pra te segurar e você não ia se bater no chão. Esse tipo de exercício físico, ele fazia muito, fora isso não tinha mais aquela coisa de dança, como tinha antigamente, nos teatros clássicos, que a gente fazia dança pra ter mais maleabilidade e tal no cordel a gente nunca precisou disso. Era assim deitar no chão, rolar pra lá, rolar pra cá, o outro vinha e levantava, você examinava o corpo do outro, pra conhecer bem, era assim, coisa de brincadeira, rotineira, cotidiana, essas coisas ele fazia muito.

**Marconi** – Na distribuição dos personagens, havia uma especialização de determinados atores pra determinados tipos, ou isso era assim, às vezes fazia o narrador, os personagens mais caricatos, mais engraçados, um fazia o padre, a beata, que são os tipos mais clássicos né?

**Maria Adélia** – Nunca houve muito isso não, eu acho que havia assim, o tipo talvez, o tipo

físico de uma força de trabalho e outro pra determinado tipo de papel... Não sei assim... Acho que não havia nada mais que alguém ficasse... Se especializar exatamente em fazer o vigário daquela coisa, ou uma mulher mais forte...

**Marconi** – Ou uma mulher libidinosa, só fazia o personagem por que...

**Maria Adélia** – Não tinha nada disso não... Eu não sei nem lhe dizer, sinceramente, nem como ele se baseava pra escolher o personagem de cada um tá entendendo, porque antes de eu trabalhar no cordel, eram pessoas bem diferentes que trabalhavam, Othon Bastos, Marta, Conceição Sena, Roberto Santana trabalhava também nessa época no teatro, depois que eu e Harildo nós entramos, deixa eu ver aqui... Filismina, a Valentona da feira, deve ser da minha personalidade mesmo, o meu jeito, então eu tive esses papéis de...

**Marconi** – Mulher mais retada. (*risos*)

**Maria Adélia** – Talvez fosse isso... De acordo com a personalidade de cada um, ele tinha a distribuição de papéis, Arli Arnaud, por exemplo, tinha os papéis mais cômicos possíveis, porque ela era muito engraçada, Haidil Linhares, você dava um papel de cordel a ela, ninguém parava de rir, porque ela é engraçada de natureza, né... (*é verdade*). Você conhece ela?

**Marconi** – Conheço. Eu trabalhei com Haidil numa leitura dramática, ela me disse, ô, meu filho, eu não me lembro não... Oh,. Haidil... Isso foi importante pra mim... (*risos*).

**Maria Adélia** – Ela não lembrava de você?

**Marconi** – Ela não lembrava nem da leitura, nem de mim... Aí começou a contar mil casos...

**Maria Adélia** – Ela é muito engraçada, ela é uma personagem de cordel... Haidil, quando ela era bem novinha... Posso contar essa estória?

**Marconi** – Pode!

**Maria Adélia** – Quando ela era bem novinha, éramos bem novinhas e ela veio pra cá, pra estudar e morava num pensionato na Vitória e começou a namorar com um rapaz e aí ela conheceu outro, que gostou também e começou a namorar e ficou com dois namorados, aí ela marcava um dia com um, outro com o outro, pra poder ir lá no pensionato, namorar com ela, quando é um dia, ela está com um na porta e vê o outro do outro lado, aí ela chega pro que estava com ela e diz “meu filho você espera aí, tá vendo aquele rapaz, ali me fazendo sinal? Ele me vendeu uma cafeteira (*risos*) e a cafeteira estava furada, eu falei com ele, ele não quer devolver o meu dinheiro e eu vou jogar a cafeteira na cara dele! Peraí que eu vou lá”... Aí chegou pro outro e disse “o que você veio fazer aqui hoje, eu não disse a você que ia estudar matemática?” “Mas me deu saudades, eu vim te ver”... “Ora, vá embora, tá vendo aquele cara ali? ele me vendeu uma cafeteira furada, to ali brigando com ele, porque eu já disse que não



quero a porcaria da cafeteira, quero meu dinheiro de volta e ele fica ali insistindo, eu tô preocupada, porque tenho prova de matemática e o desgraçado...” (*risos*). Pois é, aí o rapaz foi embora, ela voltou, despachou o outro também e voltou pra escola morrendo de rir, no outro dia contou pra gente, ela tinha dessas... Pois é, ela é uma figura, uma figura! Mas diga!

**Marconi** – D. Adélia me diga uma coisa, a senhora se lembra ou consegue identificar algum estilo do trabalho de cordel de João Augusto, não sei, uma veia circense, alguma coisa de comédia Dell Arte, o grotesco, que é típico da idade média.

**Maria Adélia** - O teatro de cordel de João era essencialmente crítico e político, tá entendendo, muito, muito político, ele fazia toda... Quando agente fazia uma peça, quando foi, década de 60, 70, então agente tinha uma censura ferrada, tá entendendo, então agente fazia tapeação, no dia da prova, da prova final, que o censor ia pra assistir o espetáculo, a gente mudava um bocado de coisa, e tal no dia que não tinha censor na casa, a gente abria a boca do mundo, então o teatro dele tinha essa...

**Marconi** – Era um teatro mais político.

**Maria Adélia** – Mais político, era muito, toda coisa de cordel dele era muito crítico, muito político, coisa assim de televisão, tá entendendo, da área política.

**Marconi** – Deixa eu pegar o meu roteirozinho, com 20 perguntas, mas a senhora já respondeu um bocado (*risos*) pra senhora, existe determinado tipo de ator que se adequa melhor ao cordel, ou não existe isso, qualquer pessoa pode fazer cordel?

**Maria Adélia** - Bom... Antes de fazer cordel, eu achava que não ia conseguir fazer, tá entendendo, as primeiras vezes que eu fiz, acho que fiquei um pouco presa, mas aos poucos tá entendendo, eu fui me soltando e comecei a brincar porque tem isso também no teatro de cordel, você pega o texto, depois você começa a brincar como o texto, você não fica presa exclusivamente aquilo que você memorizou aquilo que se chama de caco, né? Aí você começa a botar os caquinhos, as coisas e as coisa vai ficando mais interessante, você bota as coisinhas assim, da política e tudo isso é válido, tá entendendo, então agente começa, depois que você trabalhar algum tempo, dois, três espetáculos, você começa, aprende, se desenvolve, não sei se todo mundo consegue, não posso dizer, eu pensei que não ia conseguir e consegui, e me dei muito bem e me sentia muito bem fazendo, tá entendendo? Agora a coisa tá mais... Mas na época da ditadura, era muito bom fazer... (*risos*) Porque a gente ficava excitado de conseguir alguma coisa pra criticar, pra denunciar, pra falar... Nessa aqui mesmo, a mulher que batia na mãe na sexta-feira santa e virava cachorro, eu fazia a mãe, Marilda Santana fazia a filha... Depois que tem a cena toda, que ela bate na mãe, coisa assim, aí eu tava fazendo o espetáculo, e tal ela batia na mãe, a mãe reclamava, chorava e coisa e tal, e aí a luzinha

acendeu, não sabe, aí eu cheguei no palco, na hora do espetáculo, não precisava avisar a ninguém, agente faz sem avisar, era o que João recomendava, não tinha esse negócio de oh, fulano hoje eu vou fazer tal coisa, chega na hora se você pensou numa coisa e você quer fazer, você faz, então chegou na hora, no dia, nos estávamos no palco, estava a fim de fazer um verso, aí eu pensei, enquanto eu estava lá sentada, de público, antes da minha hora, eu pensei numa musiquinha pra cantar... ”*Seu abiatal, o senhor não viu/ a desgraçada me bateu e fugiu/ êê* (e dançando twist, a velha) *quem é que pode/ eu desconfio que ela é do Doi-Codi!*”

**Marconi** – Nossa, nossa a filha do Doi-Codi? (*risos*)

**Maria Adélia** – Isso, a filha do Doi-Codi, então tinha essas coisas, que agente fazia muito, tá entendendo, não tinha perigo nenhum, não tinha censor na sala, tá entendendo, na Europa agente fez muita crítica, fez muita crítica de política, com referência as coisas que aconteciam no Brasil.

**Marconi** – Diz uma coisa D. Adélia, é... O ritmo, João trabalhava muito com músicas, eu perguntei a Normalice, que músicas eram utilizadas, ela disse “músicas, qualquer música”, músicas que tocam nas rádios? “A sim, com certeza, Moraes Moreira,” eram músicas que já estavam na mídia, MPB, não música de apelo mais tradicional, romancieiro...

**Maria Adélia** – Não, era música mais popular mesmo, tanto que quando fizemos o mambembão, ele queria levar um grupo de música e nós tivemos que ensaiar pra aprender a música, com... Aquele menino da massa, eu tô dizendo “a massa” porque é a que ficou conhecida...

**Marconi** – é a massa, é...

**Maria Adélia** – Tava com o nome dele na cabeça, era ele e Deusa que tocava e tinha mais outra pessoa, eram três que viajavam com agente e ele tocava “a massa” nos espetáculos.

**Marconi** – Não tinha um forrozeiro... Que tocava com vocês, um forrozeiro...

**Maria Adélia** – Forrozeiro... Zelito Miranda... Ah, Zelito tava também no mambembão, é...

**Marconi** – Então ele só entrou pra viajar com o mambembão não é isso? Ou ele já estava antes?

**Maria Adélia** – Não, ele ficou um tempo trabalhando com a gente.

**Marconi** – Antes mesmo de viajar.

**Maria Adélia** – Depois ele viajou com o mambembão, depois ele se introsou com a coisa da musica e deixou de fazer teatro, a mulher dele também, na época, acho que ele não tá mais casado com ela, não... Esqueci o nome dela... Ela também trabalhava com agente ficaram os dois com a gente, depois ele viajou com o mambembão e depois ele se introsou com a musica e deixou a gente, mas era assim, porque a musica desse menino era coisa bem popular, forte,

bem interessante assim, pro cordel, então João chamou pra ele viajar com a gente.

**Marconi** - É o cordel em si já e extremamente musical, tem ritmo, a métrica ajuda a rima, existia um ritmo que ficasse martelando na mente, como as cordas de um violão, ou um ritmo que ditava, ou a questão musical não passava por aí era uma coisa mais externa, própria do espetáculo, isso não interferia no trabalho do ator?

**Maria Adélia** – Não, não.

**Marconi** – É viagem minha, D. Adélia, não repare não... (*risos*)

**Maria Adélia** – Mas é isso mesmo, agente viaja mesmo...

**Marconi** – A interpretação dos atores quando fazia teatro de rua era muito diferente da interpretação do palco?

**Maria Adélia** – Não, tem o fato da ambientação, claro que dava uma... Ficava um pouco diferente, coisa assim nas não, era o mesmo tipo de interpretação, não tinha muita diferença agente se esforçava da mesma maneira.

**Marconi** – E a questão vocal, na rua?

**Maria Adélia** – Não havia problema, porque agente tava num ambiente onde não havia muita gente, agente ficava numa roda tipo o tamanho dessa sala ta entendendo, era onde o pessoal se posicionava pra formar o espaço pra gente fazer o trabalho, (*4ms*) além deles era o publico, rodeado por ali, não era essa quantidade que precisasse... Ficava ali tá entendendo, tinha gente que sentava, levava criança, botava criança no colo pra ver melhor, não tinha problema...

**Marconi** – A senhora falou aí de caco... Um caco é essencial pro teatro de cordel?

**Maria Adélia** – É bom, é bom quando você começa a se soltar com o texto tá entendendo, você começa a criar dentro do que você está fazendo, você começa a criar uma série de coisas.

**Marconi** – Fica mais divertido.

**Maria Adélia** – Às vezes fica mais divertido.

**Marconi** – Quando a senhora fazia os personagens de cordel, a senhora levava em consideração, a senhora lembrava de alguém, uma referência pessoal, um parente, uma coisa assim, havia uma imitação de um determinado tipo ou isso era concebido, era uma concepção.

**Maria Adélia** – Eu acho que era coisa natural mesmo, porque conhecia muita gente, morei no interior criança, tinha muita freira na feira, quando eu ia...

**Marconi** – De que interior a senhora é?

**Maria Adélia** – Ubaitaba, morei lá, não sou de lá, o lugar que eu nasci, nem conheço, sai de lá com dois anos. Mas foi o lugar que passei parte da minha infância e adolescência foi Ubaitaba, depois vim pra Ilhéus, já não era mais elite, mas Ubaitaba era o lugar que a gente ia pra feira, via aqueles personagens na rua, na feira, o meu pai trabalhava como coletor

estadual, quem tinha uma rocinha ia lá pagar imposto da terra, então eu via muito essas pessoas, talvez isso tenha tido uma influência, meu irmão era médico no interior, quando eu ia pra lá, médico do interior não tem atendente essas coisas, eu ajudava ele, então dia de sábado, aí chegava tipos bem interessantes, que vinha da feira pra fazer consulta, o povo ficava amigo. Ele tinha uma coisa que ele não sabia cobrar de ninguém... Quatro/cinco filhos e ele dizia tem nada não, quando eu chegar aí eu ajeito sua vida... Aí eu ficava no consultório, o pessoal que chegava pagava pra fazer a consulta... Quando foi um dia, chegou um senhor... Queria entrar eu disse você vai... Vou, vou... O senhor vai pagar a consulta, porque o médico tem família e tal... Quando ele saiu ele falou: “ô doutor, a moça aqui tá botando *dificuldade* pra eu falar com o senhor! Coisas assim a gente nunca esquece! eu nunca me esqueci porque eu já tinha ouvido falar que o povo do interior tem um jeito de falar, e então ele falou *dificuldade* e eu pensei Deus, é verdade, eles falam assim mesmo, então essas coisas a gente grava e sempre tem um tipo pra se trabalhar em cima, talvez seja isso, não sei outras pessoas, mas acho que cada um tem um jeito pra trabalhar.

**Marconi** – A senhora tem um mestre no teatro?

**Maria Adélia** – Mestre. Como assim?

**Marconi** – Mestre, pessoas que são referência pra senhora no teatro.

**Maria Adélia** - Ah, no teatro... João, bem Álvaro Guimarães, que foi o primeiro a me dirigir, como profissional nos éramos colegas na escola e ele tinha 16 anos, eu na época estava com 25, por aí, então ele, vamos fazer uma peça fora da escola? Não, não posso, Martin não deixa, Martin não deixava não, Martin não deixa! Vai deixar, eu falei com ele, pedi permissão e ele disse que deixa... Você tem certeza? Tenho certeza! Então nós fomos fazer o Primo da Califórnia, então ele foi realmente uma pessoa que eu fiquei muito feliz de ter trabalhado, era um pequenininho muito inteligente e muito capaz, eu fiz com ele, o “Primo da Califórnia”, “A exceção e a regra”, de Brecht, “Os fuzis da Senhora Carrar” e “Medéia”, aí em pouco tempo, ele dirigiu outras peças aqui, eu fui pro interior fazer um filme, aí ele foi embora, quando ele voltou ele não quis mais dirigir, eu doida que ele quisesse, se ele quisesse, eu tinha voltado a trabalhar, mas ele não quis não, Harildo... Nunca me dirigiu, mas como ator e companheiro de trabalho...! pessoas assim, tá entendendo?

**Marconi** – Bom... É... O que eu posso perguntar agora? A senhora se realizou, como foi pra senhora fazer o teatro de cordel?

**Maria Adélia** – Se eu me realizei fazendo o teatro de cordel? Ah, me realizei, achei que valeu bem a pena fazer, é uma realização trabalhar com teatro popular, com a criação espontânea que é o teatro popular, eu acho que quem gosta se realiza, eu gostei de fazer teatro de cordel,

então agente sempre se realiza com o que agente gosta de fazer.

**Marconi** – De todos os espetáculos que a senhora fez, quais espetáculos a senhora destacaria como mais importante da sua carreira?

**Maria Adélia** – Todos? Qualquer um deles?

**Marconi** – De todos... É!

**Maria Adélia** - Uma vez me disseram que eu devia achar que foi YES, porque recebi um prêmio, mas eu nunca fui muito de achar que prêmio é importante pra aquilo que agente faz... Muitas vezes quem julga um prêmio, não é suficiente capaz pra julgar, já cheguei a conclusão disso. Já vi muita gente boa deixar de receber um prêmio... João nunca recebeu um prêmio... Muita gente boa deixa de receber prêmio por preconceito, então eu recebi prêmio, mas isso não quer dizer, eu não sei... Eu gostei muito de fazer “Mulheres de Tróia” que foi o ultimo espetáculo que João fez... Se você me perguntar qual foi o espetáculo que eu não gostei de fazer, acho que é mais fácil, porque eu gostei de todos.

**Marconi** – Qual foi o espetáculo que a senhora não gostou de fazer?

**Maria Adélia** – Deixa ver se eu me lembro do nome (*risos*) oh, meu Deus como é o nome? Não sei, até isso eu me esqueci, eu não sei nem se tenho ele no meu curriculum...

**Marconi** – É mesmo?

**Maria Adélia** – Nem sei (*risos*) é que agora você falando, o que eu não gostei eu sei o nome, só não estou me lembrando... Era uma peça de Vanda Sabian, até o nome dela eu me lembrei!

**Marconi** – Era a diretora?

**Maria Adélia** – Não era a autora... Inventaram de fazer a peça, era uma mocinha, eu já tinha uns 30 anos, me botaram pra fazer uma mocinha de 17, mas é que a peça mesmo era sem graça, era chata, besta. Outra foi “A direita do Presidente”, de Cabuz, me diverti na peça, mas não significou nada, me diverti muito na peça, eu acabei transformando a peça quase num cordel, porque eu fiz tanta loucura na peça, porque eu achava muito sem graça, a maior besteira... Já leu essa peça (*não*) oh, menino era besta demais, mas eu estava com ele, ele queria que eu fizesse, ele quis que eu fizesse uma outra lá, mas eu não gostei do texto, me recusei a fazer, disse Cabuz vou fazer essa agora não, inventei uma estória lá, aí ele me veio com essa, aí eu fiz mas não gostei não... Essa foi uma delas, “A direita do Presidente” é de... A cabeça tá falhando... (*mas é natural*) Já falei com o geriatra pra me dar um remédio, mas ele me disse vou passar remédio não, eu esqueci um negócio, a senhora me lembrou e me pediu... (*risos*) Ele disse que ia passar um exame pra fazer... A gente começou a conversar e tal e ele esqueceu de pedir o exame, aí eu disse, eu queria que o senhor passasse um remédio, que eu estou esquecendo muitas coisas... Ah, o exame que o senhor disse que ia pedir...

(cachorro latindo) Eu não vou passar remédio não, eu esqueci o negócio e a senhora lembrou (*risos*).

**Marconi** – Bom, D. Adélia, acho que é isso, vamos a esses recortes maravilhosos (*olhando fotos*).

**Maria Adélia** – Essa peça aqui foi a que Norma dirigiu... Essa, a que Harildo dirigiu na escola de teatro... Essa é “Cordel outra vez”, essa aqui é “Cordel vida e verso”, essa aqui é “Cordel outra vez”, que ela fez, “Cordel outra vez” e “Cordel sim, porque não”... Esses três aqui, é do “Cordel porque não” e esse aqui é do “Cordel outra vez”... A que tem Zezão é a que é “Cordel outra vez.”... Isso aí é seu, se quiser escrever alguma coisa aí...

**Marconi** – Aqui é Sala do Coro ou ICBA?

**Maria Adélia** – Sala do Coro.

**Marconi** – É “Cordel sim, porque não”?

**Maria Adélia** - É, Cordel sim, porque não!

**Marconi** – Aqui é Normalice né?

**Maria Adélia** – É, Normalice, eu... E essa menina... Deve ter o nome por aí.

**Marconi** – É a tal da Maria.

**Maria Adélia** – Aqui é “Cordel vida e verso”...

**Marconi** – Cordel vida e verso é de quem?

**Maria Adélia** – ô menino, eu mandei ele tirar a Cópia e ele tirou só a capinha... Do programa... Tem uma foto que eu queria dar pra você... Você me dá o seu endereço e eu mando.

**Marconi** – Imagina, eu passo aqui e pego.

**Maria Adélia** – Eu posso mandar pelo correio.

**Marconi** – A senhora fazendo cena de plateia aqui, é?

**Maria Adélia** – Aqui é a sensações da TV... Aqui a gente conseguia...

**Marconi** – Aqui é atriz né, tá se acabando de rir!

**Maria Adélia** – Marfuz (*risos*)

**Marconi** – Aqui é Marfuz? Meu Deus!

**Maria Adélia** – Eu não sei por quê... Nem lembro mais o que era... Que eu fui sentar no colo dele... Tem essa coisa do contato com o público que é muito bom, né?

**Marconi** – Quem é essa atriz?

**Maria Adélia** – Essa daí é... Meu Deus...

**Marconi** – Que foto maravilhosa essa, teatro de rua...

**Maria Adélia** – Peraí que eu tava prendendo aí os nomes.

**Marconi** – É o Campo Grande, aqui... Maravilha de foto, essa!

**Maria Adélia** – Eu esqueci o nome da menina!

**Marconi** – Eu posso perguntar a Normalice, ela vai lembrar eu vou voltar lá. D. Adélia, a senhora deu um algum curso, de teatro de cordel (*não*) Normalice deu dois, ela ministrou, dois cursos, Bemvindo certamente deu algum, (*como é?*) Normalice disse que deu duas oficinas de teatro de cordel, Bemvindo com certeza deu porque foi ele quem viajou pra Sergipe, pra dar uma oficina de teatro de rua, inclusive ele tá na gênese da fundação de um grupo, por conta dessa oficina, um grupo importante brasileiro de teatro de rua, chamando Emboafa que tá até hoje...

**Maria Adélia** – Não, depois que a gente se separou, Bemvindo ficou um tempo, ainda aqui, deve ter feito alguma coisa... Não sei, aí depois ele foi embora pro Rio...

**Marconi** – Mas isso foi ainda na década de 70, antes de João morrer.

**Maria Adélia** – Na década de 70? Antes de João morrer?

**Marconi** – É o Emboafa é de 78, ele viajou pra São Cristóvão.

**Maria Adélia** – É, eu me lembro que quando nós viajamos pra Sergipe, fomos pro festival de São Cristóvão, mas não me lembro de Bemvindo ter... Fazer nenhum curso, dado um curso, mas pode ter ido e eu não tido conhecimento.

**Marconi** – E Arli, Arli também dá cursos.

**Maria Adélia** – Arli dá, Arli eu soube que tá trabalhando com isso, também foi uma que deu certo, eu tive notícias dela quando teve aqui pra fazer um filme, nunca mais encontrei com ela, ela foi embora pra São Paulo...

**Marconi** – Um filme maravilhoso, de Edgard Navarro, “Eu me lembro!”, uma autobiografia.

**Maria Adélia** – Eu me lembro, é?

**Marconi** – É, ela, Fernando Neves, um banho de interpretação, maravilhosos, ganharam vários prêmios, ela ganhou prêmio, ele ganhou, o filme ganhou prêmio, lá em Brasília, Festival de Brasília.

**Maria Adélia** – Ela é muito boa eu gosto muito dela.

**Marconi** – Eu tenho contato com ela pela *internet*, ela tá morando lá no Maranhão, em São Luís.

**Maria Adélia** – Freitas Neves tinha me dito, que ela tinha ido lá pro norte, não sabia que era no Ceará.

**Marconi** – Aqui é Cordel sim porque não, né?

**Maria Adélia** – É, Cordel sim porque não.

**Marconi** – Aqui é o público, assistindo o espetáculo.

**Maria Adélia** – É o público, eu peguei ela fazendo o cantador.

**Marconi**– Aqui é Normalice, né?

**Maria Adélia** – Normalice, ela tá fazendo o cantador do espetáculo que estava acontecendo que eu não lembro qual era.

**Marconi** – E essa aqui...

**Maria Adélia** – Essa foto... Aqui como é o teatro de rua, eu tirei pra você ver como é que ficava... Eu ficava sentada, o público aqui...

**Marconi** – Essa foto é maravilhosa! A senhora emprestou pro Vila Velha?

**Maria Adélia** – Se emprestei? Não sei... Porque, você viu por lá?

**Marconi** – Não, porque o Vila tá no movimento atual de recuperar e documentar a estória.

**Maria Adélia**- Não sei, eu dei muita coisa pra lá, eu vou até lá pra ver, porque se tiver alguma coisa que eu não tenha, eu peço pra tirar xerox pra mim, porque eu levei um material e Marco ficou de me devolver, quando eu pedi a ele de volta, ele me disse “pensei que você tivesse dado pro Vila” e não me devolveu, então quero ver se eu pego, recuperar, tiro xerox e deixo lá com ele.

**Marconi** – Aqui é Bemvindo.

**Maria Adélia** – Bemvindo e eu.

**Marconi** – Que peça é essa, a senhora lembra?

**Maria Adélia** – “Filismina engole brasa”.

**Marconi** – Aqui é um médico fazendo aborto?

**Maria Adélia** – Não, esse aqui é Bemvindo, o marido.

**Marconi** – Porque ele está com esse monte de bebezinho...

**Maria Adélia** – Será que ele tava fazendo um médico?

**Marconi**– Não tem um médico?

**Maria Adélia** – Tem um médico, tipo um curandeiro... Então ele devia tá fazendo o médico dessa vez, outro devia estar fazendo o marido.

**Marconi** – Filismina engole brasa!

**Maria Adélia** – Eu nem tinha prestado atenção...

**Marconi** – E essa aqui...

**Maria Adélia** – Essa é foto de ensaio, mas não é exatamente um ensaio, eu tirei essa aqui pra te mostrar, um tipo de aproveitamento das coisas que se tem para o teatro de cordel... Tudo o que se tem, que ninguém quer mais, tinha uma coisa enorme de roupa... Quem não quiser pode dar, o povo trazia roupa velha usada, boa ainda, assim, então a mistura que havia num determinado tipo de espetáculo, de roupa muito chique e roupa acabadinha, tá entendendo,



naquele mesmo espetáculo, sem problema, isso aqui eu nem me lembro, mas era papel celofone cortadinho fazendo esse babadinho aqui, que eu peguei e amarrei isso aqui, sabe o que é aquele negócio de botar no pescoço de animal, cheio de guizo, aqui o guizo... Tudo isso que agente usava, aproveitava...

**Marconi** – Isso aqui é ensaio, né?

**Maria Adélia** – É ensaio do mambembão, aqui é a Valentona da Feira.

**Marconi** – E esse cenário, lembra as escadarias do teatro de wisper...

**Maria Adélia** – É porque aqui, tá entendendo, tinha uma, não sei se era nesse, era nesse que tinha aquele negócio da cinderela, aquele programa de Sílvia Santos, que João fez uma adaptação... Aquele (cantarola) “cinderela...” Não tinha? Pois é, tinha isso que ela subia aqui e a Valentona usava isso que ela subia e dava o ultimato lá de cima, não sabe?

**Marconi** – Então é a valentona da feira.

**Maria Adélia** – Aqui... Ruas novamente!

**Marconi** – (*lendo*) Filismina engole brasa... Encerra temporada... Teatro livre da Bahia apresenta... Quem tá segurando esse cartaz?

**Maria Adélia** – Era alguém que tava trabalhando no teatro de rua, que na época... E pode ter sido uma pessoa do público, que a gente dava também...

**Marconi** – Segure aí!

**Maria Adélia** – Segure aí, vá, fique segurando...

**Marconi** – Aqui é o Campo Grande...

**Maria Adélia** – Eu acho que esse aqui é Moisés Augusto... Ele tá fazendo cinema.

**Marconi** – E Jurandir Ferreira, onde eu encontro esse rapaz? (*quem?*) Jurandir Ferreira.

**Maria Adélia** – Jurandir morreu...

**Marconi** – ah, faleceu...

**Maria Adélia** – Outro dia, eu perguntei, eu tinha vontade de ir lá, porque ele ficou cego, ele tinha diabetes, aí eu queria encontrar Manoel Lopes Pontes, pra pegar o endereço dele, mas nada de encontrar Manoel, eu tinha o telefone velho, e sempre encontrava Manoel, mas passei um tempo sem encontrar, e quando encontrei Manoel, que pedi o endereço dele, ele me falou que ele tinha falecido... Essas duas fotos aqui também são de Filismina... Essa daqui é Areni, aquela que hoje é do Ylê, (*conheço não*) aquele bloco de carnaval, que hoje ela é a mandona lá, ela trabalhou um tempo com a gente... Muito boa ela, trabalhava bem direitinho.

**Marconi** – Aqui é Bemvindo, e aqui?

**Maria Adélia** – Aqui não, aqui sou eu (*risos*).

**Marconi** – É mesmo? Nossa!

**Maria Adélia** – Aqui é a Filismina, na hora que tá parindo o diabo...

**Marconi** – Quem é o diabo aqui?

**Maria Adélia** - O diabo aí... Deixa eu ver quem era... Eu não sei se era... Aquele menino... Como é o nome dele... Jackson Costa, que fazia o diabo... Não tenho bem certeza não, porque Jackson Costa tava trabalhando com agente...

**Marconi** – Aqui foi quando? “Vida e verso”...

**Maria Adélia** – Oh, meu Deus, tiraram a data.

**Marconi** – “Cordel vida e verso”, foi direção de quem?

**Maria Adélia** – De Harildo!

**Marconi** – Ah, tá, de 89, Gáspari me falou desse espetáculo, é verdade, vida e verso!

**Maria Adélia** – Nesse aqui quem faz o médico do parto de Filismina era Gáspari, em 89 não foi?

**Marconi** – É pra comemorar... Relembrar os 10 anos da morte de João, e ele me contou a estória, porque o nome virou “vida e verso” não sei se você sabe... Ele me contou assim, que mandou o programa e aí tinha uma coisa escrita assim, as alterações pra fazer, grafia errada era uma gráfica vagabunda, e tava com pouco dinheiro pra produção, e mandou pra uma gráfica, mais aí escreveu assim “vide verso”, aí ele não sabe por que cargas d’água a gráfica escreveu assim “Cordel vida e verso”.

**Maria Adélia** – Ficou bom!

**Marconi** – Ficou tudo certo... Vida e verso pra comemorar os 10 anos... Não se comemora o falecimento de uma pessoa né... (*Lendo*) “O barulho de lampião no inferno,” “O marido que passou o cadeado na boca da mulher”, “O casamento da mulher macho-fêmea com o rapaz fêmea-macho,” melhor dizendo a remontagem de Cordel vida e verso, dirigido por Harildo Deda com o grupo TATO... Aqui oh,... No elenco, além do próprio Harildo Deda, Ramon Reverendo, Regina Lucia, Arami Santos, Agnaldo Lopes, Edwin Luise, Jackson Costa, Maria Schuller, Rogério Thomas e Celeste Mauricio... Pois é, eu acho que esse espetáculo não consta no livro de Aninha Franco, que é o “Teatro da Bahia através da imprensa...”

**Maria Adélia** – Aninha? Esse espetáculo foi depois que Aninha lançou esse livro.

**Marconi** – E João morreu em novembro de 79... Então, a não ser que fosse pelo ano... (*novembro/79*) Ah, me interessa, D. Adélia, saber quando foi que... A senhora tem esse recorte aí, eu queria muito saber quando foi isso... Porque da década de 90 pra cá, a gente não tem notícias de espetáculos de cordel, sei assim, que Gáspari montou um “Cordelis Brasilis” que foi de 94.

**Maria Adélia** – Vou te mostrar algo muito interessante!

**Marconi** – Jackson até me disse assim: ah, eu escrevi um texto adaptado de cordel... “Cordel vida e verso”!

**Maria Adélia** – Cordel vida e verso... Você vai poder ver a data... 1990! Aqui ô, o programa, mandei tirar a cópia pra você, e ele tirou só a capa, porque programa de cordel tem que ser assim mesmo, não tem que ser cheio de detalhes, tem que ser popular!

**Marconi** – (*lendo o programa*)... Sete histórias adaptadas por João Augusto... Fernando Lona é autor? Ele escreve?

**Maria Adélia** – Autor? Não, ele fazia musica.

**Marconi** – Quertson Bezerra ainda é vivo? Mora no interior?

**Maria Adélia** – Mora no interior, mora no Cocorobó... Ele era funcionário da... Empresa que trabalha com... Ele se entusiasmou e ficou morando lá. Esse aqui... Quando nós fizemos na Venezuela trouxemos um texto de lá... E nós fomos montar, é um texto bem político, isso ia ser um cartaz da peça, quando ia mandar fazer, disseram Quertson, quer que todo mundo vá pra cadeia? era 1977! Aí desistiram de fazer, fizeram outro, nem tenho outro, mas esse aqui eu guardei, nem Harildo tem, eu tirei, tava guardado, eu tirei vou tirar uma xerox pra ele... América do Sul .... Eu tava procurando aqui eu ia separar antes e terminei não vendo o texto da Chegada de Lampião no Inferno.

**Marconi** – De José Pacheco.

**Maria Adélia** – Eu não sei de quem é, porque isso aqui é literatura popular, em verso, se você tiver interesse em levar pra ler qualquer coisa, isso aqui é chamado romance, aqui tem muitos, eu me lembro que já fiz esse aqui, minha mãe preta cantava, eu tinha uma mãe preta, ela foi quando minha avó morreu, e ela morava na casa e ela tomou conta de minha mãe, minha mãe casou, nós nascemos, ela criou todo mundo... (*canta a musica, vários trechos inaudíveis*) Eu achava interessante, ela cantava isso, ela não era de contar histórias, ela não aprendeu a contar histórias, ela cantava essas coisa, a única história que ela contava era que a avó dela, num dia de sexta-feira da paixão, brigou lá com alguém e quando perguntaram “fulana, pra onde você vai? Eu vou pro inferno” e sumiu e nunca mais apareceu... Se você quiser ver o texto de Lampião completo, que nós montamos, tem aqui você pode levar, tem algumas coisas incompletas, mas que você pode achar fácil, você quer levar? (*quero!*) Você pode ter os livros de muita gente, mas esse é bem mais...

**Marconi** – Fundação Casa de Ruy Barbosa.

**Maria Adélia** – É eu comprei lá!

**Marconi** – No Rio né? Eles agora estão com site na *internet* e dá pra gente pesquisar um monte de coisas, tô procurando a data... 73! D. Adélia, eu preciso que a senhora assine essa

declaração de cessão de direitos de sua voz e sua imagem, para a pesquisa, da Universidade, que vai ficar na guarda da Universidade Federal, vou pedir, por favor, pra senhora colocar seus dados e assinar, é uma exigência, eu preciso até voltar em Normalice e pedir pra ela assinar, porque esqueci completamente. Acabei não filmando a gente... Vou tirar uma foto...

**Maria Adélia** – Essa naturalidade é baiana...

**Marconi** – É o lugar que a senhora nasceu... Estado Civil... Aqui... A data de hoje, 22 de abril de 2010... Local e data... Assinatura... Vamos montar um espetáculo nos moldes de Teatro de Arena, Arena conta Zumbi, Arena conta Tiradentes.

**Maria Adélia** – Você assistiu Arena conta Zumbi? Ah, não era nem nascido!

**Marconi** – A direção é de Bião, agente vai montar “Agente canta Padilha” que é sobre o itinerário e história da rainha da Espanha, Maria de Padilha que se tornou entidade da Umbanda, aqui no Brasil... O itinerário histórico dela e obviamente quando ela chega no Brasil, como entidade...

**Maria Adélia** – Deixa eu botar um refresco pra você... A gente conversou, conversou e nada pra molhar a garganta...

**Marconi** – Imagina, não se incomode!

*(pausa. Desliguei o gravador)*

**Marconi** - Comigo aconteceu justamente isso, quando eu fiz... Eu vim durante vários semestres na escola de teatro, fazendo teatrão, uma ou outra experiência, alguma coisa expressionista, algumas comédias, que necessariamente agente não utiliza, é mais difícil trabalhar com a linha de Stanislavsky em comédia, não é muito usual... Depois que eu fiz.. (cachorro late muito) Depois que eu fiz o cordel com Bião, e a gente não fez só uma semana na Escola de Teatro, o espetáculo chamava-se “Isto é bom demais!” Comédia musical de cordéis e lundus, então as músicas eram lundus, então, agente fez a temporada na Escola de teatro e saiu pro circuito comercial e ficamos dois anos com o espetáculo. Fizemos 22 apresentações, viajamos a Bahia toda com o espetáculo então, assim, a sensação que eu tiver como ator e depois eu fui fazer o teatrão é que eu tava mais seguro, a senhora também teve essa sensação?

**Maria Adélia** – Também senti, sim, senti muito isso, porque no teatro de cordel a gente sempre desenvolve um... Como dizer, a gente fica mais solto, tá entendendo, dentro do próprio teatro porque aquela coisa da gente poder improvisar sempre, então quando agente pega uma peça do teatro tradicional, a gente se sente mais à vontade, sem medo de qualquer coisa, porque qualquer deslize, qualquer coisa que acontece, agente sabe que pode improvisar em cima, pode dar a volta!

**Marconi** – A gente tem uma segurança maior.

**Maria Adélia** – Uma segurança maior!

**Marconi** – É, o teatro de cordel ele dá essa... Dá literalmente esse jogo de cintura pra gente, não é?

**Maria Adélia** – Exatamente! Bem dito, um jogo de cintura, a pessoa não tem... Daí por diante, você trabalhando com cordel, daí por diante você não tem mais nenhum receio de chegar num palco e ter um branco, qualquer coisa você sabe se sair bem, não é verdade?

**Marconi** – Em termos de criatividade, por exemplo, porque no cordel a gente não tem rubricas de autores, indicações de cenário, iluminação, é tudo dentro de uma poesia que inicialmente não foi feita pra ser encenada, então isso exige do ator uma capacidade, uma criatividade muito grande pra tornar aquilo ali cênico, interessante e aí entra na composição desse ator, desse personagem, um corpo, uma voz muito específica...aí é essa a minha busca... Como é que esses atores de cordel faziam isso? Como é que vocês faziam? Como é que vocês faziam? De onde é que nascia, de onde é que vinha isso...

**Maria Adélia** – Claro, a gente tinha um texto, né... Memorizado...

**Marconi** – Eu vi... Eu vi um espetáculo de cordel, antes de fazer cordel! Vocês não! Eu vi um espetáculo de cordel, antes de fazer um cordel, então a minha primeira lembrança do que é um espetáculo de cordel, antes de fazer cordel, eu tinha uma referência... Vocês não!

**Maria Adélia** – É, mas... Nós não tínhamos, mas tinha um diretor que tinha a idéia...

**Marconi** – Mas o diretor ele não dizia rebole pra cá, depois vá pra lá... Como é que vinha isso...

**Maria Adélia** – Mas ele não podia dizer né? Fica difícil.

**Marconi** – Não... Gáspari me disse que João odiava trabalhar com ator burro!

**Maria Adélia** – Hein? (*risos*)

**Marconi** – (*risos*) Gáspari diz que João odiava trabalhar com ator burro, não gostava de trabalhar com ator burro! Bom, era um grande elenco, todo mundo já sabe, né, são todos grandes nomes, mas de onde é que vinha essa graça, não podia ter vindo simplesmente da comédia!

**Maria Adélia** – Eu acho que é do próprio... Da própria história, do próprio texto, a gente começava a se envolver né, era isso que contribuía muito pra essa soltura, claro que os textos de cordel, realmente são muito engraçados né, na maioria das vezes, muito pouco não são assim, tem um texto que se chama “Dentro de lá, dend’água”, eu acho coisinha tão sem graça, tá entendendo, ele ficava jogado no canto, nem aparecia. Já foi feito, João fez no primeiro cordel, mas tem outras coisas muito interessantes, que o próprio texto já dá aquele balanço, tá

entendendo? Quando você começa logo, você não tem logo ainda o que você vai fazer, tá tudo meio tateando ainda e tal, depois então é que você vai pegando o jeito, tá entendendo? Algumas pessoas parecem que já nasce com a... Você provavelmente deve ter tido... Você gostou... Aidil nunca precisou de nada! (*risos*) Ela já nasceu cordelista... Tá entendendo? Jurandir Ferreira era muito bom nisso, então... Agora, alguns têm que se preparar, eu, por exemplo, não tinha...

**Marconi** - Tem a coisa do ritmo, por exemplo, que é uma coisa. O ritmo... O ritmo... O ritmo cênico é tudo muito rápido e ao mesmo tempo agente tem que...

**Maria Adélia** – É muito mais rápido do que agente fazia... Você entra com a peça, agente tá ali ao redor sentado, no mesmo teatro de palco italiano, ou seja no palco de..coisa, tem sempre aquela coisa da rodinha, tá todo mundo sentado ao redor e nunca sai de cena, as roupinhas ali no cantinho, porque na hora de entrar, muda e tal, no máximo deixa na beira da entrada do... Coisa pra não... Mas tem que estar ali pra todo mundo ver que agente vai mudar a roupa ali, então na hora que tá vendo que a outra tá acabando, já tá mudando a roupa, e se você estiver na peça seguinte, você tem que ser rapidinho, é só chegar lá, baixar aquele, botar outra e entrar em cena, então, isso dá um pique muito grande, quando a pessoa tá fazendo esse tipo de espetáculo. Depois acostuma...! (*risos*) Acostuma... E vai na maioria das vezes, melhorar... Eu acho que melhorei um pouquinho, de quando eu comecei a fazer, até a última que eu fiz, eu melhorei bastante!

**Marconi** – D. Adélia, muito obrigado!

**APÊNDICE C** - Entrevista do ator Bemvindo Sequeira a Marconi Araponga em 05 de junho de 2010

*(Som de telefone chamando)*

**Marconi** – Alô?

**Bemvindo** - Marconi, ta me ouvindo?

**Marconi** - Alô, Bemvindo, tô te ouvindo bem!

**Bemvindo** - Ta, não ta? Ta me vendo? Ainda não, né?

**Marconi** - Ainda não tô te vendo, eu tentei providenciar uma câmera pra mim hoje, mas acabei não conseguindo, pra você me ver também *(risos)*.

**Bemvindo** - Vou meter um vídeo aqui... Habilitar vídeo... Ok. Iniciando vídeo... Pronto, vamos conversar. *(risos)* Estou às suas ordens!

**Marconi** - Pronto, tô te vendo *(risos)*... Então, Bemvindo, tudo bem com você?

**Bemvindo** - Graças a Deus!

**Marconi** - Então, viva! Tava gravando em SP?

**Bemvindo** - Não, não a novela acabou, e esses dias estou descansado... Então quando acabo de almoçar, eu tiro um cochilo, pra poder complementar o descanso, a novela é gravada no Rio.

**Marconi** - Ah, é gravada no Rio?

**Bemvindo** - É, mas é muito cansativo, ultima semana, 16h por dia de gravação, até 7h da manhã, muito cansativo sempre toda novela.

**Marconi** - Imagino... Certo, então, Bemvindo, é... Eu vou fazer... Eu já comecei a gravar aqui...

**Bemvindo** – *(toca o telefone da casa de Bemvindo)* Só um momento. Alô? Alô? Fale. Muito baixo. Oi, Glória, tudo bem? Ta baixo... Não pude ver nada ainda. Falo com você depois, tô ocupado em outra linha, beijos tchau. Diga Marconi.

**Marconi** - Então, vou fazer o cabeçalho aqui da nossa entrevista e em seguida a gente pode dar início, ta? É... “Aqui é Marconi Araponga, entrevistando a Bemvindo Sequeira, através do *skype*, via *internet*. Eu estou em Salvador, Bahia e Bemvindo esta em sua residência, no Rio de Janeiro, hoje é sábado, 05 de junho de 2010, essa entrevista *(pigarrea)* visa... É... Buscar informações, a respeito da experiência de Bemvindo no teatro de cordel feito aqui por ele, em Salvador, junto com outros atores, sob a direção de João Augusto... É... Para a minha dissertação de mestrado, dentro do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas”. Dito isso, Bemvindo, vamos começar. Bom...

**Bemvindo** - Então eu posso falar rápido, porque está sendo gravado, não é isso?

**Marconi** - Não, você pode tomar o tempo que você quiser, nós temos todo o tempo necessário.

**Bemvindo** - Você ta anotando isso num papel ou ta gravando?

**Marconi** - Eu tô gravando!

**Bemvindo** - Ah, porque eu falo rápido as minhas... Vamos lá, eu falo curto, eu falo rápido.

**Marconi** - Então, eu queria saber assim... Como você veio parar aqui na Bahia...Você não é baiano, é?

**Bemvindo** - Não, eu não sou baiano de nascimento, sou cidadão baiano, mas não sou baiano de nascimento. É, durante a luta contra a ditadura, eu entrei pra luta armada, em 68 e em dois anos nós estávamos completamente destroçados, destruídos, e eu fugi do Rio de Janeiro, me exilei em São Paulo, me escondi em São Paulo e, como eu já fazia um pouco de teatro antes, havia um grupo de teatro viajando pelo Brasil, produção de Cacá Bezerra, montando **O asfalto**, do Zé Vicente e o Reinaldo Gonzaga foi me chamar pra substituir os atores paulistanos que tavam nessa peça e tinha estreado em Goiânia e nós fomos pra Goiânia, ensaiamos durante três dias, entramos em cena, e esse grupo serviu de fuga pra mim, porque naquele tempo não tinha nem TV, nem *internet*, nem nada, quer dizer, a repressão podia imaginar que eu estivesse num aparelho, numa caverna, tentando sair do país, nunca podia imaginar que eu estivesse num grupo de teatro em Goiânia e fazendo Uberaba, Ituiutaba e rodando por aí a fora, eu era muito perseguido naquela época, pela Aeronáutica e pela Marinha, pelo Senimar e pelo Parasar, e aí depois de viajar por quase um ano, 120 e tantas cidades, nós chegamos a Salvador, curiosamente, o Lamarca estava vindo pra Bahia também, eu ainda não tinha sido informado disso. Chegamos a Salvador. Em Salvador, a gente se apresentou no Teatro Vila Velha, e eu estava no meu exílio, né... Porque existem vários exílios, existe aquele exílio do asilo político, você sai e vai embora do país, existe aquele exílio em que você sai do país e vai pra longe, e existe o exílio edipiano! Eu diria que eu estava no exílio edipiano político! Quer dizer eu estava me afastando cada vez mais do útero materno, cada vez mais fugindo do Rio de Janeiro, do meu filão, da minha própria pátria, e dos objetivos que a gente perseguia, que era uma pátria democrática, socialista e liberta da ditadura. Quando eu cheguei em Salvador, me apresentei no Vila Velha, eu conheci João Augusto e ele veio conversar comigo no final do espetáculo, conversamos muito durante as duas semanas que o espetáculo ficou em cartaz em Salvador, e eu conheci os projetos dele e percebi que ele era um diretor marxista, que tinha uma concepção marxista de vida, que era um resistente contra a ditadura, que tinha um projeto de teatro popular, um projeto de teatro



alternativo, os grandes centros, teatro que fugia do eixo Rio - São Paulo, e que naquele momento que eu estava fugindo do eixo Rio - São Paulo, fugindo de tudo, que continuava marxista, que continuava lutando pelo povo brasileiro, só mandaram um pouso num porto seguro pra que eu parasse! Não precisasse sair do Brasil e me escondesse seguramente em Salvador então, eu continuei a temporada em Fortaleza e João me chamando: “- Venha, venha trabalhar com a gente, venha trabalhar com a gente!” Naquele tempo, o Teatro dos Novos tinha acabado e João estava muito sozinho, completamente sozinho, pensando em voltar pro Rio de Janeiro, se desfazer do teatro, passar o teatro de volta pra Carmem, pra todos os outros sócios e ir embora pro Rio de Janeiro e dizia: “Venha, (*pigarro*) venha trabalhar com a gente!” Então em Fortaleza eu aceitei, voltei, larguei a companhia do Cacá Teixeira e do Roberto Lessa, que eram os produtores, larguei **O assalto**, curiosamente a peça chamava-se igual, larguei **O assalto** e vim embora pra Bahia. Cheguei em Salvador, no dia primeiro, no dia 04 de agosto de 1970, eu voltei de vez em outubro de 1970 pra viver, morar e trabalhar com João Augusto, num projeto de teatro popular, de dramaturgia brasileira, e de resistência a ditadura e pela liberdade democrática, com isso, que era o Teatro Livre da Bahia, que ele começava a dirigir, tinha sido fundado por Nilda Spencer, Sônia dos Humildes, Kerton Bezerra e Nonato Freire, mais tarde a doença de Sônia, que acabou tendo câncer e veio a falecer dele, e a personalidade difícil de João Augusto, afastou os demais criadores e o Teatro Livre acabou ficando na mão dele e na minha mão, e na mão de quem trabalhava com ele, e o Teatro Livre acabou sendo um grupo até mais aberto do que antes da proposta de Nilda, de Nonato, nada contra a proposta deles, estavam certinhos, mas eles queriam um teatro menos popular, teatro, teatrão mesmo, e eu cheguei na Bahia em 70 e fui morar com João Augusto e enquanto esperávamos... Era curioso, João dizia: “- Não, nós vamos embora pro Rio, deixe eu terminar de fazer **Orin, orixá...**”, era a primeira vez que era montado no Brasil, candomblé adaptado pra guitarra elétrica, candomblé com rock, este espetáculo apresentou com Frida Gutman e a banda Os Creme com Moisés... Esqueço o nome dele e vários outros músicos... Só... Frida Gutman participou do espetáculo **Orin, orixá**, e ele disse: “- Deixe eu terminar com **Orin, Orixá** e agente vai fazer uma turnê. Vai até Belo Horizonte com esse espetáculo, depois a gente volta e monta com Jurandir Ferreira e Mário Gusmão, a gente monta **História do Zoológico...**” E mais uma outra peça que não me lembro o nome e a convite de Beth... “- A gente se apresenta nos EUA através da embaixada americana, do consulado americano, não sei... E de lá agente volta pro Rio de Janeiro”. Então, enquanto esperava isso, nós entramos no ano de 71 e o Vila Velha caiu com as chuvas. Ficou um ano caído, ficamos um ano sem produzir nada, eu sempre fui uma pessoa muito fiel, sou leonino, ascendente em leão, fiel, sou

generoso, eu não abandonei João nem o Vila Velha naquele momento. Aliás, nem podia, não tinha mesmo pra onde ir... A ditadura estava comendo solta no País... Eu passei fome na Bahia. Fiquei na Bahia com João, passamos fome, durante um ano, fome, fome mesmo, fome. Uns amigos, maestro Carlos Lacerda, levava Sustagen comprava na Plantão Noturno, deixava na porta, pra tomar Sustagen, pra segurar a onda de calorias, proteínas. Marcelo Saback, que fazia som e música levava sobras de comida do almoço e deixava na janela do Largo dos Aflitos, onde a gente morava. Alguns amigos davam dinheiro pra comprar pão e leite... Assim passou um ano: desempregados, esperando o Vila Velha se reerguer. Em 72 eu vim fazer, nossa, a primeira, peça de João, ele adaptou, escreveu, adaptou, produziu, dirigiu, a produção foi de Mário... Esqueci o nome de Mário agora... Mário Tabaréu! Produção de Mário Tabaréu, o sobrenome dele é outro, agente montou **Pinóquio** no Vila Velha, depois então é que veio o cordel em 72...

**Marconi** – Hum, hum. Então. Dentro dessa... Dessa sua história que você acabou de contar, você então, teve em João o seu principal, digamos assim, sua principal influência para o palco?

**Bemvindo** - João foi o formador da minha compreensão teatral, eu diria que ele foi deformador e o conformador (*risos*), da minha deformação e conformação teatral, ele... Tudo que eu sei de teatro hoje, claro, agora tem mais coisas, a minha base, foi João Augusto que me deu, a minha interpretação Brechtiana, a linha popular, foram trabalhadas só com Brecht... Ele não se ateve só ao Brecht, o Brecht, trabalhava com personagem e ator, o João colocava pessoa, personagem e ator, orientava o ator a trabalhar pessoa, personagem e ator, trabalhar com esses três elementos em cena, como eu fui talvez o discípulo mais próximo dele, quer dizer, eu fui o discípulo mais próximo dele, talvez o que mais aprendeu com ele, ele ensinava a gente a se dirigir em cena, a dirigir os colegas em cena, tinha várias teorias fantásticas, ele estava à frente do seu tempo, que serviu até hoje pra mim, coisas com o neo-liberismo, tudo mudou, muita coisa mudou, até hoje quando eu tenho o meu curso de teatro, como eu tenho há sete anos a minha oficina, a Família Oficina, eu trabalho meus atores nesse sentido, muito mais voltado à formação da pessoa, do ator, do que o personagem, o texto é um pré-texto, o ator em cena não é um boneco, não é um passivo, ele tem que ser ativo ele tem de deixar mostrar sua personalidade. A sua pessoa, ele não tem que transformar sua pessoa, pra fazer teatro, senão não interessa fazer teatro, se não é o que se faz uma comédia de quinta.

**Marconi** - Como é isso, você poderia falar um pouco mais sobre isso que você disse que João trabalhava mais o personagem, a pessoa... Como é, Bemvindo?

**Bemvindo** - E o ator!

**Marconi** - E o ator. Como é que...

**Bemvindo** - Pela ordem é personagem, ator e pessoa! E tirando as máscaras, as máscaras, as máscaras! Quer dizer, ator jamais, como diria, cuspiria no palco! Ele iria manter uma postura permanente sob tensão, como ator! Mas uma pessoa se engasga, ela cospe, ela engasga, ela cospe, no palco, em qualquer lugar, aí ela deixa de ser uma pessoa, ela é só um ator, se você se aborrece com algum colega em cena, você demonstra as vezes que você está aborrecido com algum colega em cena, você não é o ator é a pessoa. Mas se você está alegre ou com dor de dente, se você tem algum senso crítico sobre o personagem que vai além do ator, você coloca em cena, você demonstra, você tira a máscara do ator, porque ser ator também é uma máscara é uma postura permanente, os atores, você olha então, sobretudo os de televisão, os clássicos, eles tem uma máscara, são atores, mas são atores também quando estão atravessando a rua, quando estão jantando! Tem uma postura permanente de ator, onde é que está a pessoa? Esta pessoa respira, transpira? Esta pessoa ama, se apaixona, vê alguém na platéia, se interessa por alguém da platéia? Essa pessoa odeia como pessoa ou só o ator que responde? Só o ator que responde. Você tem colegas, por exemplo, vou te dar um exemplo, tenho colegas na profissão famosos, não vou citar os nomes por questões de ética, você não sabe o que eles pensam politicamente, religiosamente, ideologicamente, sexualmente, não se comprometem com nada, como pessoas eles são apolíticas, você não sabe nunca onde está pisando, tratando com essas pessoas, mas o ator está sempre presente! Ah, eu trabalho na emissora tal, fiz a peça tal, tenho tantos anos de profissão e fiz o personagem tal! Mas cadê a pessoa? E o João procurava levar isso pra cena, isso é levado em cena quando o ator deixa de ser passivo, quando ele é ativo, quando ele não se deixou simplesmente dirigir, quando ele questiona a direção, quando ele se dirige também em cena quando ele participa do processo de produção. Isso é uma visão marxista, de linha de produção, uma visão capitalista. Fordista, de linha de produção, você não sabe o que está fazendo aqui, o diretor mandou eu ficar aqui, eu fico, eu sou um ator, o diretor mandou eu ficar, o diretor mandou eu cantar, mandou pular, mandou sentar naquela poltrona... A pessoa pergunta por que eu tenho que sentar naquela poltrona? E senta, vamos ver, vamos discutir isso, a pessoa se dirige em cena. O colega tá fora de marca, eu me coloco na marca, não fico esperando... “- O diretor me marcou aqui” eu vejo que ele tá fora de marca eu vou não só me colocar na marca que facilite, que conserte o equívoco do colega, como também vou tentar consertar o colega, não sem discutir, não tá errado! Mas mudando o ângulo, mudando os ângulos de visão da plateia facilitando o trabalho dele, dirigindo até sem ele perceber, agente dirigia o colega, a cena e o espetáculo! Tem que ter voz ativa! Talvez eu não tenha explicado porque só vendo o processo na prática e pouca

gente consegue! A proposta de hoje em dia e sempre foi a proposta desde a década de 70 quando eu trabalhava com João, das pessoas serem passivas! É muito difícil as pessoas ativas! Que, aliás, isso se dá até no campo da sexualidade. Hoje em dia é muito mais fácil deitar na cama e ser passivo em qualquer sentido, em qualquer posição da sexualidade... Ser passivo... Sofrer o prazer do que agir o prazer... É isso!

**Marconi** - Bemvindo, como é que João... Você poderia exemplificar como é que João fazia esse tipo de trabalho com os atores, no processo de ensaio, porque esse era o processo com os atores nas montagens dos cordéis, não?

**Bemvindo** - No cordel e nas outras peças do Teatro Livre, que ele chegou a montar, que não foi só Cordel, eu não me recordo agora, já faz tanto tempo, já tem 40 anos que nós montamos algumas peças lembro de **Tiovânia... Tiovânia** foi direção de Álvaro (Alvinho) Guimarães, é tem **Feiticeiras de Salem**, as **Feiticeiras...** Que ele montou e muito mais, mas vamos continuar no cordel... A gente trabalhava muito mais o texto como pré-texto, era solicitada a inteligência dos atores, era solicitada a participação dos atores, ator chegava lá com o texto decorado e queria que o texto fosse aquele, ator chegava lá com o texto decorado e queria um ponto marcado... “- Vocês vão pra onde? Vá no que é melhor pra você!” mas é profundamente difícil, são temas profundamente dolorosos, cruéis, mexiam com a personalidade de cada ator, tinha ator que saía chorando, vários atores saíram chorando, dizendo “- João é um monstro, João é cruel, João é terrível!”, porque mexiam com os fantasmas de cada um, de cada ator, ele dizia que cada ator saísse de sua passividade, sua burrice, sua mesmice, sua inatividade, de já comprar o prato pronto, e no cordel então isso aí é muito mais fácil porque cordel é circo, é praticamente circo, trovadorismo, vir das ruas pra ir pro picadeiro ou pras ruas é daqui pra ali então é muito fácil você ta falando de personagem trabalhando em circo, você ta falando de personagem porque você ta no narrativo, você ta no narrativo, você não ta no Stanislavski, você ta no Brecht, você ta além do Brecht, ta onde Brecht vê Deus, você ta no circo! Você ta falando seu texto, ta falando seu personagem ta olhando em volta pra ver, quem chegou mais no teatro, quem levantou, se o colega piscou, se você ta suando, se a roupa rasgou, você tem que ser tomado por um transe stanislavskiano você ta no Brecht, mas o Brecht parava no ator... E João ia além, João via a pessoa, porque no caso do Brecht, o ator ficava no narrativo, na verdade da personagem, aí a verdade cênica continuava a existir e interpretava, narrava, era o narrativo, narrava o personagem, mostrava o personagem, que sou eu, mas ele continuava a mesma intenção da postura de ator.

**Marconi** - Sim!

**Bemvindo** - Com João a gente ia além, podia brincar com a platéia, podia brincar com os colegas, podia desmontar quando quisesse essa postura de semi-intenção do ator, mas isso dava muito trabalho, no processo de ensaio, porque você tinha que desregular, você tinha que dessituar, você tinha que desconstruir toda a postura de ator, dos atores que chegavam, e na sua maioria por um teatro baiano incipiente, teatro baiano que não tinha tradição, que a tradição do teatro baiano era muito recente, tinha os comediantes da cidade, tinha Dr. Orlando Brasil que tinha feito algumas coisas da década de 40. Depois veio a Escola de Teatro que era toda formada em Stanislavski e que era muito recente ainda... Primeira geração de atores baianos se é que podia chamar de atores, a profissão não tinha nem sido regulamentada... O que era também uma vantagem, porque eles não traziam em si o vício do teatro burguês, o vício do teatro stanislaviskiano, o vício do drama psicológico burguês, então era mais fácil mexer com... Haydil Linhares, por exemplo, era um exemplo claro disso! Ela nunca trouxe em seu bojo, não sei como está hoje, nunca trouxe no seu bojo o vício ideológico do drama burguês, Nelcy Queiróz, Jurandir Ferreira... Já Sônia dos Humildes trazia, a atriz, que era formada na Escola de Teatro então no tempo que era praxe a maioria dos atores que eram já desconstruídos, nunca tinham sido construídos era difícil porque atores eram construídos e alguns atores queriam um teatro de construção. Completo. Stanislavski, vamos dizer... Não queriam ser desconstruídos na vida e no teatro... Eu não sei se eu fui mais claro, pra você?

**Marconi** – Estou compreendendo.

**Bemvindo** – É por isso que eu estou dizendo, é por isso que eu estou dizendo: pra entender mais claramente... Teria que ver os exercícios, teria que ta... Os exercícios que João fazia... Mas era cruel! Cruel!

**Marconi** – Deolindo... Oh, desculpe, Bemvindo! É... Você falou muito em Brecht. João trabalhava muito na linha Brechtiana, mas ele se valia de algumas outras idéias, ou...

**Bemvindo** - João trabalhava muito com Altusser, com Marcuse, e com... Deleuse trabalhava com (*incompreensível*), trabalhava com tudo que fosse mais moderno, as tendências filosóficas da época, adaptadas pra teatro... O grande lamento que eu possa dizer sobre João Augusto é ele não ter pegado a era cibernética, a era da informática. João já trabalhava, em 79 mais ou menos quando veio a falecer ele já pensava num teatro cibernético, ele já pensava num teatro de *Windows* e interfaces ele não sabia como realizar, porque naquele tempo a gente não tinha a linguagem do PC, a linguagem do computador doméstico, mas ele já estudava as possibilidades, o espaço e tempo em lidar com as relações em cena, o teatro einsteiniano, o teatro nuclear, o teatro einsteiniano, ele já falava disso, e eu estudava isso, eu não entendia, por exemplo, como ele estudava abrindo várias *Windows*, várias janelas, ele

estudava em tempo e espaço diferente ao mesmo tempo em cena não no teatro em espaço e tempo que é feito depois da renascença, mas espaço e tempo em termos de *Windows*, em termos de interfaces, em termo de *Microsoft*. Mas João usava tudo que fosse de mais moderno possível pra acoplar as teorias dele ele usava além do Brecht, claro que conhecia Stanislavski, ele trabalhava, se necessário, com Stanislavski, mas ele rejeitava Stanislavski, porque querendo ou não, ele nos leva ao drama psicológico burguês no século XX, Freud chegando no pedaço, nem rádio nem televisão, nada na sociedade moderna, nada no teatro hipócrita, nada na sociedade hipócrita, nada na sociedade de consumo, nada de naturalismo, televisão, cinema e João trabalhava muito com realismo socialista, trabalhava muito com Brecht e além do Brecht trabalhava com... Depois trabalhava com linguagem narrativa, interpretativa, demonstrativa, mímica, pantomima, o afastamento por completo do ator em relação à personagem, o senso crítico permanente do ator em relação ao personagem e para as produções e as direções, ele trabalhava com atores... Trabalhava com beleza, efeitos de beleza, citava isso pra nós na década de 70 e a gente: “- Hã? Hã?” Ficava boiando, (*inaudível*). Ou quando vinha ao Rio se enchia de livros do que tinha de mais moderno, só lamentando ele não ter pegado essa época, do computador, ele ia se fartar, ele ia se lavar, ele ia adorar.

**Marconi** - Bemvindo, você já tinha ouvido falar de Teatro de Cordel?

**Bemvindo** - Não, como bom sulista que eu era, eu via aqueles folhetinhos, achava a coisa mais ridícula, não compreendia xilogravura, era uma questão cultural, o preconceito cultural é grande em qualquer lugar do mundo, em qualquer país do mundo e em regiões do Brasil, também, eu era do sul, mas tinha folheto de cordel em casa, eu tinha um folheto de cordel quando era menino em casa, não sei como veio parar em casa, meu pai talvez tenha comprado no trem indo pra Minas, ou vindo de Minas, chamava-se **A briga do português vascaíno com o negro carangola**. Curiosamente, eu sou de Carangolas, Minas Gerais, terra que eu nasci, mas fui criado no Rio de Janeiro com a minha família... Negro carangola, meu pai deve ter comprado porque falava de Carangola, ele achava que tinha alguma coisa com Carangola. Mas eu via aquele folheto em casa, achava feio, mal acabado, meu pai havia comprado um livro chamado **Carlos Magno e os doze pares de França** que eu nunca entendi, achava ridículo (*como se fosse um texto do folheto*) “com uma espadada matou um milhão de turcos...” Ninguém mata com uma espadada um milhão de turcos, eu era um jovem de 12 anos, queria a verdade! E quando cresci sabia que havia uma coisa chamada cordel, mas era muito ridículo aquela coisa de (*cantando*) “eu agora vou contar uma estória diferente, de falar de um povo bonito, de falar de toda gente!” Ah, que babaca! Na verdade é lamentável que o

Brasil sofra uma influência gigantesca... Hoje vivemos o culturalismo americano, antes era o coronelismo francês, o coronelismo inglês, porque o *rap*, o *rap* que fica nas janelas, nada mais é que um cordel, é rimado, é falado, fala de sua vida com a diferença de quê, o *rap* não fala de coisas, fala da comunidade, fala do próprio umbigo até! E o cordel fala de coisas mais amplas, a morte de Getúlio, a invenção do avião, os doze pares de França, pavão misterioso, conta lendas populares e nós tínhamos muito preconceito, sulista sobretudo, muito preconceito em relação a esse tipo de literatura, achava uma literatura grotesca, tosca, então nunca tinha ouvido falar, nunca tinha prestado atenção. Quando fui fazer o cordel pela primeira vez em 72 na Bahia, foi o primeiro cordel que eu fiz que já foi... Não foi... O primeiro. Cordel montado foi “Uma história de teatro” com Orlando Sena e Haroldo... Esqueço o nome dele... Haroldo Cardoso. João Augusto. Cada um escreveu uma história, “A história de Mariquinha de Souza Leão”, cada um deles escreveu uma história e montou esse cordel no Teatro dos Novos, se não me engano, não tinha nem nome esse cordel, era **Estórias de Gil Vicente** e depois virou um cordel, **Teatro de cordel**. Em 72, João fez esse cordel com o nome claro de **Cordel II** que aí era claramente uma opção de teatro de cordel e convidado por João fui chamado a fazer. Foi uma luta muita grande, uma luta interna muito grande, eu me recusava e dizia que não era comediante, eu vinha de um teatro de Stanislavski, **O assalto**, entre outras coisas, do teatro sulista que era, por excelência, um teatro de drama psicológico muito e como todo jovem, tinha 22 anos, jovem não gosta de fazer rir (*risos*), acha que não é engraçado, que vai pagar mico, que a namorada, a família, os amigos vai achar ridículo, que ele é bom ator dramático, que sabe chorar, o grande canastrão... Aí eu não queria fazer isso, eu não sou engraçado, eu não sou engraçado. Wilson Melo, Jurandir Ferreira e vários outros assinaram no papel, você é engraçado, você vai ver como vai dar certo eu fiz o **Cordel II**, em 72 e ganhei os prêmios de melhor ator da Bahia daquela época e me encantei pela comédia, pelo cordel e mais ainda pela proposta do João.

**Marconi** – Hum, hum... Então o que significou pra você, fazer teatro de cordel? O que significa pra você ter feito teatro de cordel?

**Bemvindo** – (*tempo para a resposta*) Olha, sobretudo andar na contra mão da história... Da história burguesa oficial (*risos*) sobretudo, ser contra, da maré do contra, relembrar o poema de Drummond: “-Vai Carlos, ser coxo na vida!” (*risos*) É você fazer um teatro cuja eti... Cuja estética é completamente diferente da estética burguesa vigente. Hoje em dia então, mais de dez mil estética neo-liberal vigente, porque quando o *stand up*, essa coisa horrorosa, que tem por base o humor de espírito anglo-saxônico que nada mais é, o *stand up* nada mais é que isso de show de barzinho que os americanos fazem com o humor deles, que olham o próprio

umbigo, que eu digo que é chatíssimo, chatíssimo, não vejo graça, a não ser uma ou outra tirada, são tiradas, são chistes, que se diz na hora da janta, do almoço, nos jantares, isso não é pra ser espetáculo, espetáculo é um ator só fazendo show pra 30 pessoas num bar, show de talento teatral completo. Bom, mas isso é a minha opinião sobre o *stand up*, mas já por aí você tira o que é teatro de cordel, que o próprio pessoal do *stand up* vai fechar a cara pro cordel, eles se juntam claramente com seus primos burgueses, o TBC de São Paulo, o teatrão, mas não se juntam com Zé Celso, por exemplo, não se juntam com tudo aquilo que é marginal. O teatro de cordel tem isso, é a expressão viva do nordeste, do trovadorismo português, da formação da comédia latina brasileira, nós temos a nossa formação, latina, temos a nossa comédia, ela é portuguesa, ela é Gil Vicente, ela é trovadorista, ela é *commedia dell'arte*, ela é francesa, *Commedia dell'arte* francesa, *Commedia dell'arte* italiana, ela é pastelão, ela é Arlequim, Pierrot e Colombina, ela não é jamais, uma comédia puritana, anglo-saxônica, a nossa comédia é latina, ela não é comédia pra ser feita de *smoking*, terninho e gravata, como agora veste casual... Uma maneira casual de se vestir, de entrar em cena, mal visto, mal... Sujo, sem barba, pra fazer *stand up*, isso aí é passageiro, significa fazer teatro de cordel é compreender a alma brasileira, compreender o povo brasileiro, compreender as formas de interpretação nacionais, compreender as formas de interpretação sobre a nossa raiz, compreender a musicalidade, do verso, da rima, compreender o ouvido do povo brasileiro, do sertão, do grande povo brasileiro, e no caso de fazer teatro de cordel com João Augusto, é uma conscientização política, profunda, de uma profundidade tamanha, imensurável, porque você vai compreendendo a alma do povo, compreendendo a métrica, compreendendo a rima, a filosofia, a ideologia, compreendendo as lendas, a fantasia popular, a maneira de interpretar mais próxima possível das camadas populares, poder representar na rua, poder representa em bar, dentro de sala, qualquer espaço, cordel é como o camelô, aliás, foi baseado em camelô, que eu consegui colocar o teatro de rua no Brasil, com o teatro de cordel na Praça da Piedade em 77, então o cordel se permite a isso, o cordel me ensinou mais do que... o cordel, que tem gente fazendo cordel de forma careta, por exemplo, eu fui ver um cordel com a (*nome da artista inaudível*) em 76, se não me engano, em São Paulo, ela vem de circo, ela é interpretação autêntica, mas ela não conseguia dar a mínima interpretação política, na direção do cordel dela, e quando falo em compreensão política não é partidária, não, é de compreensão social, mesmo, ela narrava por narrar, história de circo. Outros fazem cordel... Por exemplo, o João sempre se posicionou contra o Suassuna, Ariano Suassuna, o Chicó, João dizia, o Suassuna, ele pega a estória popular, o folheto de cordel e aburguesa ele! Transforma em um drama burguês, tira a rima, tira a métrica, tira o formato do próprio folheto, o cordel



que João fazia, que a gente faz, que eu faço como faço, até a capa do folheto vai pra cena, até o formato de xilogravura na interpretação dos atores, na mímica dos atores, a rima, a métrica, o absurdo, e o Suassuna, fazia tanto sucesso, que transformou o cordel num romance burguês, e não num romance popular, e ele tinha esse perrengue com Suassuna, claro que o Suassuna, remando dentro da corrente burguesa... Aí a gente pensa em Freud e (*outro médico. Nome incompreensível*), quando Freud sai fugindo do nazismo e vai pra Inglaterra, ressoa nos Estados Unidos e ele espalha a psicanálise dele pelo mundo inteiro, sobretudo na colônia judaica, e (*Nome incompreensível*), que era um outro médico, que descobriu... Na mesma época de Freud, o inconsciente, mas que continua lá na Europa, fechado no mundo dele, não tem o mérito de conhecimento, como teve (*Nome incompreensível*) e Freud, que optou por esses métodos de comunicação moderno do poder. Ao se afastar do poder, ao apoiar-se nas camadas populares, e nos meios populares, para fazer o cordel, João sabia perfeitamente que ele não estava pedindo a benção ao regime, não esperava louros do sistema. E eu me afastei do regime, me afastei do sistema, como bom revolucionário que sempre fui e lutei, cheguei na Bahia, não se esqueça disso, lutando pelo socialismo, e contra a ditadura, por isso até levei muito tempo para vir fazer televisão, muito tempo para vir fazer esse teatro de câmara, esse teatro de drama psicológico, o cordel me ensinou tudo isso, o cordel me ensinou uma visão marxista, o cordel de João, porque você pode pegar um objeto qualquer, uma caneta como essa, você pode continuar escrevendo com ela, continuar escrever, tem um certo valor utilitário, você pode guardar numa caixinha e “- Oh! Ela é afetiva, foi meu avó que me deu...” Como você pode transformá-la numa arma, cravá-la na jugular de um banqueiro internacional, mudar a economia mundial, talvez, como um terrorismo (*risos*) eu estou falando que você pode usar como uma arma! Você pode usar num antisistema, depende de como você usa, como você instrumentaliza, caráter ideológico e prático você dá a cada objeto que você usa, que o sujeito usa! E o cordel, ele me deu isso, ele me permitiu perceber uma visão marxista, tá no manifesto comunista de 1848, que, com o advento do capitalismo, nada mais existe de sagrado na face da terra, então, os atores que entram em cena no palco do teatro sagrado, ”por favor, não toquem o celular, eu estou concentrado! - Que horror, como é que vem com celular pra cá?” Ou então que diz “- Não fala merda, não fala desgraça, a palavra desgraça no teatro que dá azar!” “- Minha profissão é sagrada!” Que merda disso! Profissão sagrada! Tocar celular! Cachorro latia no teatro da renascença, no teatro da idade média, pessoas vendiam frango assado, outros gritavam, outros trepavam nos camarotes, os atores entravam representando Shakespeare, da mesma forma, porque que inventou essa merda de teatro sagrado? Não, os colegas são gente, são pessoas, um tá doente, o outro parou

a peça porque estava tossindo... Aleluia Simões era uma grande atriz baiana, uma vez teve uma crise de tosse, engasgou-se com uma farofa, em **Quincas Berro D'água**, foi pro fundo do Vila Velha, enquanto chamava a ambulância... Para o espetáculo, a atriz tá passando mal, é normal! Precisa morrer no palco, não, pra poder mostrar que é ator? Para! Não é sagrado, vamos parar com isso! E o cordel que João Augusto fez, já me deixou no céu do teatro e da vida, confirmou minhas convicções marxistas, nada mais existe de sagrado no sistema capitalista, a começar pelo próprio capitalismo e pelo seu teatro!

**Marconi** – Bemvindo, em que medida, você falou aí há pouco, sobre ritmos, sobre a música dos trovadores, em que medida o ritmo poético influenciou... Influencia, na construção dos personagens de teatro de cordel... Que você fez? Havia essas... Essa... Consciente ou inconscientemente essa referência?

**Bemvindo** – Sim, havia essa consciência, sim. Porque na medida que você tem uma métrica pra seguir, você não pode mais seguir a prosa burguesa, você não tem mais um teatro... Veja bem, eu falo muito no burguês, no teatro burguês, não posso falar de outra forma, não posso fazer uma análise do cordel que eu aprendi com João Augusto, importante na vida, se eu não identificá-lo socialmente, as pessoas dizem “mas você só fala em burguês!” Claro hoje em dia ninguém mais discute nada, a nação deixou de ser épica, o país deixou de ser épico, o mundo deixou de ser épico, não existe mais epopéia, todo mundo agora cuida individualmente do seu umbigo, se a havaiana que foi lançada é legal, ou não é legal, se o sorvete novo é bom, ou não, se a tibia junto com o Obama faz uma cagada grande ou pequena... Porra! Eu não posso deixar de falar isso, é claro, quando você tem uma prosa burguesa, como o Suassuna, que transformou a... **Compadecida** numa prosa burguesa, te leva imediatamente a uma lógica cartesiana, te leva imediatamente, a um drama psicológico, você tem a métrica popular... Ou qualquer outro ritmo, você é obrigado a quebrar a sua emoção. O ritmo, a musicalidade do cordel, quebra a sua emoção, obriga você a ser um ator racional, não dá pra você ter emoção... Os dramas de Castro Alves. Cordel não é condoreiro, não é uma poesia condoreira. Não se trata de Gonçalves Dias. O cordel é muito mais Ferreira Gullar... Ferreira Gullar, não! João Cabral de Melo Neto! O poeta de... De fora pra dentro! A emoção do cordel é de fora pra dentro, ela é racional, você se debruça sobre o que vai dizer e narra! Então, aquela métrica distraída impede você de viajar na emoção, senão você quebra a metrica, se você se emocionar, deixar a emoção fluir no personagem, você quebra a metrica e quebra o ritmo, segundo João propunha, que agente usasse a métrica, compreendesse a metrica e o ritmo, depois quebrasse, aí ele podia fazer o cordel, a fala podia ser como Ópera, poderia dizer (*com certo acento melódico de uma conhecida ópera*) “Naquele tempo apareceu uma menina!” (voz

*normal*) e depois dizer: “Que pediu emprestada a pinica de sua tia!” Como um locutor de jôquei (voz locutor jôquei): “Naquele tempo apareceu uma menina!” Ou locutor de rádio, (*voz de locutor de rádio*): “Naquele tempo apareceu uma menina!” Ele fazia vários exercícios, que a gente podia usar isso em cena, e até hoje eu também trabalho dessa forma, que é a forma de você desconstruir, de você trabalhar vários ritmos e várias formas de ritmo, de fala, que impedem a emoção, que obrigam o ator a ser racional, claro que além disso, ouvir, como nós fizemos, vários trabalhos com trovadores importantes, trovadores como Rodolfo Cavalcante, na época, presidente da Federação dos Trovadores, acho que era ali, no Largo do Mocambinho, que cantava pra gente, levava trovadores, agente ouvia essa pessoas, nós temos alguns cordéis, que eram desses, **O Encontro de Chico Tampa com Maria Tampada**, fazia louira (*inaudível*) Jurandir Ferreira e Senhora dos Ouvidos, tocando violão e cantando, era uma disputa, um desafio entre os dois cordelistas e isso bota uma música dentro da... Isso tem a musicalidade baiana, a musicalidade pernambucana, sergipana, do falar sergipano, do falar baiano, do falar pernambucano, (*vai ampliando a prosódia nordestina em seu falar*) do falar, veja como é diferente, como ela é musicalidade, veja como ela é Tom Zé... Ela é compreensão de Tom Zé, quando vê Tom Zé falando, criando, compondo é a vitalidade de Tom Zé, a vitalidade, a ansiedade, a dignidade, a popularidade, o que tem de popular nele, Tom Zé, criando, eu uso Tom Zé porque é muito próximo do nosso trabalho, Tom Zé criando, compondo, tem a mesma energia, de um carregador de Água de Meninos, ali da Feira de São Joaquim... E vamos logo, e de um mercador ele dizia ta mercando, ta falando. Um maestro, assim também era João Augusto, assim também a gente fazendo cordel, rolava de tudo, nós impressionamos na Europa, com nossa maneira de interpretar, hoje eu digo a meus alunos das oficinas, eu não monto só cordel, não, eu monto almanaque, que é uma forma de teatro popular em prosa, o João, quando faleceu, estava com vistas de montar o teatro popular em prosa, ele considerava isso, a base disso, o almanaque... Biotônico Fontoura... o teatro de almanaque, com meus alunos, eu já montei tudo, teatro de cordel, almanaque, eu digo aos meus alunos, é... É... Eu me perdi um pouco, mas eu tava falando de mercadejar, né? E eu digo aos meus alunos, “- Não tenham medo, não tenham pudor, não, se joguem! É muito pouco, vocês são meio tímidos, são contidos dentro de vocês, são domesticados, e essa música... Essa música acompanha todo o povo nordestino; isso eu conheço profundamente... (*pequena pausa*) Eu me perdi falando dos meus alunos, o que passo pra eles! Mas que eles tomam muita bronca, tomam, pra desconstruir, tomam (*risos*). Então não é um termo nosso, não, foi o louco do Gerard Thomas, que descobriu, ou alguém mais ai, não tenho nem conhecimento, diga filho!

**Marconi** – Bom... É... Você foi um dos iniciadores do teatro de cordel na rua, não é isso?

**Bemvindo** – Eu sou criador do moderno teatro de rua do Brasil, posso me outorgar esse título, porque em 76 nós fomos pra Caracas, no Festival de Caracas, com Quincas Berro D'água, e participamos do Festival Internacional de Teatro de Rua, também fomos pra um teatro fechado, em Caracas, e em paralelo, tava tendo uma amostra de teatro de rua, muito mais marginal, muito mais fora do sistema, e eu assisti ao companheiro Jorge, do Equador, que trabalhava sozinho na rua, com um teatro didático, político, e fiquei encantado, era 76, eu disse a ele, quando ele acabou, “- Pena que agente não possa fazer isso no Brasil, teatro de rua!” “- Mas já existe teatro de rua no Brasil!” “- Como?” “- Os camelôs”. Ele falou que conhecia Salvador. “- Então, lá em Salvador, na subida da Rua Chile, ali pela Ajuda no sentido da Rua Chile, tá cheio de camelôs e pessoas em volta, ouvindo, eles estão representando, fazendo mímica, vendendo produto, isso é teatro!” Botei na minha cabeça. Era 76. Voltei pra Bahia, chamei alguns colegas, os colegas do Teatro Livre: “- Olha, vamos fazer um teatro de rua, um cordel de rua, vamos criar um teatro na rua pro povo, passando o chapéu, não um teatro feito no caminhão, com tablado montado na rua, luz, som, não, um teatro feito na boca, um teatro gritado, falado, narrado, explanado, ao nível do povo, ao nível do chão, sem luz, a luz do dia, sem subversão oficial, passando o chapéu, o próprio povo pagando pela sua diversão!” Nisso ainda, encontrei um dia os próprios colegas do Teatro Livre, de sua formação pequeno burguesa, muito classe-média, muito acomodada, alguns aceitaram, entre eles Maria Adélia, Orlando Dias, Orlanita Ribeiro, Maria Adélia, se não me engano, Arly Arnaud e o marido dela Bráulio Tavares, eles me ajudaram muito, eles não estavam exatamente ligados ao Teatro Livre, mas eles chegaram. E Zelito Miranda! Zelito Miranda compreendeu esse processo, Maria Adélia e Orlanita Ribeiro. São os três que ficam mais claramente, que ficam pra mim, mas claros! E agente começou a trabalhar isso, a preparar. Mas eles impediam. Os atores impediam. “- Mas como é muito difícil fazer isso, tem que ser muito bem...” os que queriam sabotar o projeto. Tinham medo do projeto. Diziam assim: “- É muito difícil. Tem que ser muito bem preparado, não é assim não! O céu católico, é muito difícil de chegar lá... o Deus católico... muito difícil! Passar por anjos, querubins, anuins, serafins, passar por demônios, purgatórios e limbos, né?” Mas é tão simples, meu Deus do céu! Mas nós estávamos na ditadura, e eles viram um humano negociando com a Polícia Federal, naquele tempo era Maria Helena Guerreiro, que era chefe da Polícia Federal, negociando com jogo de cintura, a possibilidade, como é que tinha que ser, tinha que ser livre, não podia ter palavrões, nem gesto obsceno porque era no meio da rua, porque era pra crianças. Dois: não podia ter isso, não podia ter ajuntamento de pessoas o suficiente pra não

se transformar num protesto político, tinha que ter várias promessas, várias alianças feitas, com o sistema da ditadura, pra que ela permitisse liberar, o importante era a gente detonar o processo! Então, no dia 1º de maio de 77, escolhi o 1º de maio, porque era a data dos trabalhadores, naquele tempo se festejava com muita honra, muito orgulho, a data dos trabalhadores, dia 1º de maio, hoje é um bololô de centrais sindicais, recebendo dinheiro do governo, graças a Deus é uma democracia, e democracia popular traz muito isso, naquele tempo era muito difícil, então nós escolhemos o dia 1º de maio na Praça da Piedade, exatamente onde foram enforcados os sediciosos da revolução dos alfaíates da Bahia, era muito simbólico, nós fizemos uma metáfora, 1º de maio na praça onde foram enforcado os alfaíates, estréia o teatro popular, livre, de literatura popular, em praça pública, para o povo, fazia a roda, como um camelô, os próprios atores, eram pintados por seus corpos e quem ia representar, como eu estava maquiado, essas coisas, o povo da praça corre para ver o que era aquilo! Fizemos mais de um ano de apresentações, depois de compreendido, virou moda, cresceu tanto que chegamos a ter 30, 40 atores saindo do Vila Velha em marcha reta até o terminal rodoviário, acho que da Piedade, onde hoje é o Shopping Piedade, pra pegar o ônibus pra Federação, Curuzu, sei lá, onde aí nos finais de semana, agente juntava com as associações de moradores, já no trabalho conjunto com Salvador, já num trabalho ligado ao PC do B, ao PCB, a vários partidos e organizações contra a ditadura, agente chegava cedo nas comunidades, nove da manhã, dividia em grupos de trabalho, comunitário, um ator ia trabalhar com crianças, outro ator com moradores, outro ator com músicos, a comunidade nos oferecia feijoada, cozido, coisas assim, e aí a gente apresentava o cordel, antes do almoço, feijoada e depois do almoço e da feijoada, a comunidade se apresentava na praça da comunidade, nosso grupo cresceu muito, cresceu muito, sem nenhuma ajuda do governo, a gente recusava pedir qualquer dinheiro da Fundação Cultural, de um governo ditatorial, de um governo emcampado, que tinha como chefe do SNI na Bahia, Carlos Santana, que era o Secretário da Educação. E foi Ministro, Deputado, que era chefe do SNI, que era um elemento do SNI, do governo, baiano, fiscalizado pelo próprio ACM. Então, a gente fundou o moderno teatro de rua, chamo moderno teatro de rua, porque já existia, antes existia outros teatros de ruas, como os camelôs e muita gente tem no sistema. Mais tarde, com Amir Hadad, João Cirqueira, no Rio de Janeiro, vieram transformar esse centro retumbante, porque tudo o que acontece aqui, no Rio, explode no País e aí, eu já tinha me cansado do teatro de rua, porque era muito trabalhoso, ficamos dois ou três anos com teatro de rua, é muito doloroso a minha vida, a minha vida pessoal, tava se aproximando o tempo de deixar a Bahia e voltar... É isso!

**Marconi** – É... E João, ele... Apenas supervisionava o teatro de rua, ou não... Ele...

**Bemvindo** – Não, ele já esteve... Ele já esteve! Eu não sei se por ciúme... (*risos*) Sabe, ciúme, ciúme da obra dele, do que não estava na mão dele, vai, o cordel já não tava mais na mão dele, já não era o dono do cordel, o Bemvindo já estava transformando isso além das fronteiras do teatro, tinha sido mais ousado do que ele, já tinha levado pro meio da rua, pode ser isso, quem sou eu pra julgar, ele hoje está falecido, fica difícil falar, mas não fiz por ciúme, não, fiz por liberdade permitiu-se tocar, de longe, duvido muito, o João era um homem muito controlador, não sei se por não acreditar no processo, tinha um projeto dele, mas não bloqueou, não boicotou, não impediu, emprestava roupa do Grupo de Teatro Negro da Bahia, usava o nome do Teatro Negro da Bahia que aliás era nosso, mas não impediu, não boicotou, mas ele não participou diretamente... Acho que ele não estava nem na estréia, em 1º de maio de 76.

**Marconi** – E a interpretação dos atores na rua, era muito diferente da que vocês faziam quando iam ao palco?

**Bemvindo** – Não, não, talvez fosse um pouco mais exagerada, a rua exige gestos mais largos, a rua vira picadeiro mesmo, exige gestos mais largos, gritar mais, falar mais alto, ser visto, mais grotesco ainda, mais eu vi coisas terríveis dentro do palco da cidadania, por exemplo, dentro da Fazenda Grande, no meio da rua da Fazenda Grande, o povo juntou e algumas atrizes eram puxadas pro meio da multidão para serem palmeadas, para serem quase que estupradas, pelos marginais do local, por algumas pessoas com baixa cidadania, rapaz, queriam passar machado, porque eram bonitas, tudo mulher viável, naturalmente, e a gente tinha que puxar a atriz do povo, tinha que puxar de volta, porque se deixasse, a pobre da namorada do Moisés, esqueci o nome da namorada do Moisés Augusto, que era atriz na época, (*som de batidas*) várias vezes eu tirei, umas duas, três vezes. Na Fazenda Grande nós não voltamos mais, fomos só aquela vez terrível de baixa cidadania, que eu acho que a Fazenda Grande hoje já recuperou, bastante, assim como toda Salvador e o Brasil tem muito mais cidadania.

**Marconi** – Mas você falou a... No grotesco. Vocês trabalhavam com esse gênero de uma forma flagrante assim, ou isto era uma coisa que...

**Bemvindo** – Não, era muito engraçado isso. Nunca se falou, nunca se usou a palavra grotesco.

**Marconi** - A-hã.

**Bemvindo** - Sempre fizemos o cordel e nunca usamos nem o conhecimento que aquilo era grotesco. Nunca se pensou em Bosch, nunca se pensou em nada, nada, nada. Nunca se estudou o grotesco.

**Marconi** – Hum, hum.

**Bemvindo** -... Até porque os atores envolvidos eram (*risos*) se me permitem dizer, eram naturalmente grotescos (*risos*) lembrando grotesco né, Haydil fazia perfeitamente **A mulher que perdeu a simetria**. Você conhece Haydil Linhares?

**Marconi** – Conheço. Tenho entrevista marcada com ela na quinta-feira. (*risos*)

**Bemvindo** – Muito maravilhosa, maravilhosa, sou fã daquela mulher, ela comendo pra montar o texto... Ela e Gilberto Gil são as únicas pessoas que conseguem tirar o significado das palavras e transformar em significante. O texto, ela é toda enlinhavada, ela é fantástica, então é grotesco, Nelcy Queiroz era grotesca, Jurandir Ferreira, uma fábula baiana de 90 quilos, pesado, era grotesco. Quando você mora no nordeste, você vive no nordeste, você compreende a xilogravura do cordel você vai na feira, você vê tipos muito próximos, em tipo de pantomima, maneira de corpo, próximo, da xilogravura do cordel, o chapeuzinho tipo abarcado, a mulher da língua faladeira, a falta de dente na boca, o diabo (*risos*) você sente que a xilogravura é quase uma fotografia do povo, isso eu não sabia, como sulista, eu não compreendia a xilogravura, a personalizar xilogravura e aprendi no grotesco e hoje eu dou risada, porque quando eu vim pro Rio em 92, 94, fui trabalhar com um diretor, fomos fazer **As turistas** do Dias Gomes, no teatro João Caetano, e no primeiro dia de ensaio ele disse que: “- Quero trabalhar com vocês o grotesco.” Disse a mim: “- O grotesco, nós vamos buscar o grotesco. O grotesco. Tirar dos livros, sobre o grotesco...” E quanto mais eu lia, menos entendia o grotesco, invocando o grotesco, e nos ensaios acabei me batendo com o diretor, porque eu achava que era uma coisa complicadíssima, (*inaudível*) está sabotando o nosso trabalho então, enfim, anos atrás me disseram o grotesco é o que você faz nas suas comédias populares, você já é grotesco, quando você trabalha em cena, o cabra tirando onda de intelectual, o diretor... Esqueço o nome dele agora... Pro meu bem e o bem da humanidade, ele desapareceu... Esqueço o nome dele agora... Mas ele não tinha noção do grotesco... Nós éramos naturalmente grotescos.

**Marconi** – Você falou aí em tipos populares. É... A mulher, a pessoa que não tem dente na boca, ela, o jeito dessas pessoas falarem, o jeito de corpo dessas pessoas, essa referência, elas eram as bases da construção das personagens do teatro de cordel, Bemvindo?

**Bemvindo** – Claro, claro, por exemplo, existe um cordel de João Augusto, chamado **A mulher que colocou Santo Antonio no porrete pra se casar**, pra se casar e era um grupo de mulheres solteironas do interior, cada uma buscava um tipo que conhecia de alguém popular, compreende? A própria tia Cota, que vendia flores de papel crepom, na cidade de Salvador, ela virou tipo de várias atrizes que copiavam a tia Cota em cena, o jeito de andar, carregar as

flores, jeito de falar, por que... A mulher da feira, a mulher da feira, que falta um dente na boca, ela fala com a boca frouxa... (*imita o falar sem dentes*) O Zebedeu que fiz em **Mandacaru**, o Zebedeu, eu fiz sem dente na boca, eu busquei a falta de dente, “eu sou baiano”, nenhuma vergonha, eu deixava a boca frouxa, eu tenho meus dentes, mas eu deixava a boca frouxa, que era como se faltasse todos os dentes da boca, pudesse falar exatamente dessa forma, que a gente usa essa musicalidade, podendo falar dessa forma, então o outro que fala muito alto, com a voz esganiçada, o olhar extasiado, é mestre... Dizia não sei, como é que vai, essa falta de limite, simetria, que o povo, o povo que tô falando, a grande massa nordestina tem, eu não falo a classe-média nordestina, falo do “pobre nordestino”, falo a grande massa nordestina, a massa que entende o Lula, essa massa do bolsa família, essa massa que entende a Igreja Universal a Assembléia de Deus, essa massa que é o que há de mais transgressor desse país, hoje em dia, porque ela não tem ética, não tem estética, ela tem uma outra ética, uma outra estética, incompreensível pra burguesia, então essa massa, ela não tem limite no próprio corpo, ela se coça, vigia, ela olha diferente, venha cá, venha cá seu porra, existe coisa mais carinhosa na Bahia do que chamar o outro, “- venha cá seu porra! Vem cá seu corno, corninho!” Olha que loucura, você chega no Rio, fala merda ou cacete, vá chamar o outro de corno, de porra, falar venha cá seu corno, me diga uma coisa, hein seu porrinha! É aquele linguajar! E o ritmo com que ele é dito, o tom com que ele é dito seu corninho! A gente usava isso em cena, não com... Ninguém saia em campo, como um laboratório, (*risos*) eram artistas populares, como eu digo a você, Kerton Bezerra, Jurandir Ferreira, Nelcy Queiroz, Haydil Linhares, eram os reis do cordel, eu sou de origem popular... Saí do Rio, corri o Nordeste todo, todos nós somos muito origem popular. Como é que eu faço isso? Harildo faz naturalmente, Harildo é sergipano, Harildo não fez cordel, quando conseguiu que fez um só. Harildo ficou muito afastado do Teatro Livre, ele veio pro Teatro Livre, se não me engano, em **Caça as feitiçeras**. Olga Maimone, Chico de Paula... Olga Maimone era bilheteira do teatro, vinda de Amargosa, uma virgem cabaçuda, de 70 anos, era cabaço ainda, era a própria nordestina era o próprio cordel, Chico de Paula, que era açougueiro no Forte de São Pedro, virou carpinteiro, marceneiro no Teatro Vila Velha, Ogã de tambor, na cada de mãe Ieda de Yemanjá, na Brasilgás, ser aplaudido de pé, na Sé em Paris, pelo gestual dele popular, pela maneira popular de caminhar, fazendo uma madame brasileira, era o grotesco, era a maneira de falar, já estava na gente, ninguém pesquisava, pesquisava a maneira de os colegas... Viam, se o diretor gostava, ficava daquele jeito, não tinha aquilo de “olha agora aprendi a falar,” não! Todo mundo já tinha vivido isso, qualquer um, não sei como anda a geração de vocês, mas em Ipiaú, Serrinha, Irará, Bom Jesus da Lapa,



Juazeiro, Bonfim, o caminho pra Uauá, o caminho daqui pra lá, pra essas coisas é uma lição de Brasil, uma lição de interpretação, que quem olhar e observar o povo, vai ficar surpreso, que sabe muito pouco sobre o povo brasileiro, sobretudo quem fala de cadeira sobre o povo brasileiro, sabe muito pouco! Como eu sempre digo sobre o candomblé, de cor negro, tem que ter a alma negra, compreender a alma negra, africana que não vai ver o candomblé sempre com o rito católico-branco, sempre com a mistura ocidental não vai ter o conceito familiar, da mesma forma, o povo só pode ser compreendido na perspectiva do próprio povo, que tem que ser povo, viver o povo, compreender o que o povo gosta, aliás, eu estava conversando com a minha mulher e se tivéssemos feito uma revolução socialista nesse país, tipo a cubana, seria o Chico Buarque, que seria o líder do povo, ou a Sheila Carvalho, a Sheila Melo, né, que faz a dança da garrafa (*risos*)...

**Marconi** – É... A Sheila Carvalho é do seu Estado, viu?

**Bemvindo** – Mas qual é... Tem uma baianinha.

**Marconi** – As Sheilas, uma é mineira, a outra é paulista!

**Bemvindo** – (*inaudível*)... Muito bem, a alma baiana, como eu também, né? Sou mineiro, sou cidadão baiano, graças a Deus, tive muita... Por mérito, graças a Deus!

**Marconi** – Bemvindo... É... Na confecção do espetáculo em si, havia revezamento dos atores dentro dos personagens tipos ou havia uma especialização do ator em determinado tipo... Como era feita a distribuição dos papéis?

**Bemvindo** – Não. Veja, havia revezamento. Como você fazia, como qualquer narrativa é caricato... No contexto, um faz o coronel, Silvio Varjão fez um malandro...Vieira fazia um coronel, uma viúva, velhinha, um ladrão, são tipos... “Ah, como é que é um ladrão? Ah, faz um agora!” Então, cada cordel e cada historinha, cada um fazia qualquer tipo, o que não havia era coringa no sentido de hoje eu faço esse personagem, amanhã você faz o meu personagem, não, se trabalhou muito pouco com o sistema coringa, mesmo tão distante... Eu me lembro muito pouco, mas cada ator fazia 10, 15 personagens diferentes, sobretudo o que não tinha mais textos, eram os mais ricos, porque eles podiam criar o que tivessem... O texto era um pré-texto, então eles podiam colocar um texto na hora, tinha uma idéia, um caco, que podia virar um texto de duas páginas, no dia seguinte, a plateia delirava, não precisava exatamente ser formalmente ter que escrever um texto em rima, aliás, era coisa que podia não respeitar a rima, embora conhecesse a rima, não era rimado, era... A não ser o narrador, o narrador, o cantador, esse dizia assim: “- Agora eu vou contar uma história diferente, uma história verdadeira, que fala de uma mulher, que um dia fez asneira, pediu um filho ao diabo, o diabo, o filho nasceu de rabo e mordeu a mão da parteira.” Aí você tem uma rima, mas não

era frisado, não era mostrado, vejam é rimado, é falado com fala e prosa, é rima metido a métrica.

**Marconi** – Sei... É... Você, Bemvindo, levou em consideração alguma teoria da interpretação na construção dos personagens, ou... (*risos*).

**Bemvindo** – (*risos*) Eu sou um autodidata, meu filho, eu mando à merda qualquer teoria, eu mando à merda qualquer formulação de receita pra viver, pra interpretar, eu sou muito rebelde, nada é sagrado... Continua sua pergunta, por gentileza!

**Marconi** – Eu já terminei a pergunta. (*risos*)

**Bemvindo** – Eu pego o que me interessa. Ah, isso aqui vale a pena, isso é bom pra isso, ah, é um supermercado, é um grande consumo de tudo, tudo vale a pena, quando a alma não é pequena, agora não tenho assim, teoria de interpretação, não, não, nós trabalhamos com Eugênio Barba, muitos anos, nós tínhamos aquele convênio com o Odin (*inaudível*) Theatre, o Odin mandava gente pra cá, pra nossa casa, em Salvador, todo esse trabalho do Candomblé, do corpo de música, que o Odin tem hoje com Barba, foi tirado conosco, da nossa casa aqui, na Bahia... Em tese, nós deveríamos enviar atores baianos pra Dinamarca, pra Itália, pra trabalhar com Barba... Nós trabalhamos com Barba quando tivemos com Barba no Festival de Teatro de Nancy, da Europa, mas não tínhamos dinheiro, ficávamos à-toa, pra fazer cursos, ficar com ele, intercâmbio traz só uma mão divina, e nós estávamos na ditadura, tudo era difícil, era difícil então trabalharmos com Barba, aprendemos com Barba, aprendemos com o Grupo de Par... (não entendido) Que era uma região bem comunista da Itália, com Barrault, Jean Louis Barrault, que influenciava a obra de João Augusto e com a gente, trabalhei com Barrault no Teatro da Sé, entrou em cena conosco no cordel, mas teoria, até hoje eu torço o nariz quando vejo alguém... Vomitando verdade, eu acho que todo mundo... Levantar uma lebre, pensar claramente sobre certos fatos, né... Mas as teorias da interpretação... Eu acho que quem sabe faz, quem não sabe ensina...

**Marconi** – Entendi. (*risos*)

**Bemvindo** – Na internet... Tem professores da escola de teatro... (*risos*) Quando o cara não tem muito talento, acaba virando professor (*risos*). Porque não é fácil ficar de fora e falar... Fazer é muito difícil, fazer é arte de mestre.

**Marconi** – Bemvindo... É... Falar em mestre... Além...

**Bemvindo** – Desculpe... Você vai fazer mestrado, filho, é pra sua tese, mas o que eu quero dizer é isso mesmo, eu não dou muita bola pra teoria, não!

**Marconi** - Mas os mestres são vocês, ora! (*risos*) Se não fosse, eu não estaria te entrevistando, imagine!

**Bemvindo** – Desculpe, eu estou sendo grosseiro, porque parece que eu não entendo de universidade. Na época que sai do ginásio, por causa da ditadura, parece que quem faz mestrado como você, vai fazer é pra dar aula, não é isso? Quem faz mestrado, doutorado, essas coisas todas, né?

**Marconi** – Exatamente!

**Bemvindo** – É grosseiro.

**Marconi** – Não. Fique à vontade. Imagine! Estou com vontade de ir aí no Rio, fazer um curso com você!

**Bemvindo** – Ah, sim, tá aberto pra você, estando aqui, ou você quando vier ao Rio, eu estando dando aula, pode vir pra uma aula... Pra ver nosso processo de ensaio de trabalho... Você vai ver cadeiras voando (*risos*), chinelada nos atores, o João jogava o chinelo em cima dos atores, numa cena, durante o espetáculo, voava o chinelo lá de cima, ele dizia: “- meu filho, volta pra luz, meu filho, volta pra luz!” Ele gritava. Eu aprendi tanto com João, aqui no Rio, mesmo, eu já entrei em cena em vários espetáculos, nos meus espetáculos, eu entro em cena e corrijo o ator na hora, eu já falei que a marca é aqui! E volto e desço, porque a plateia sabe que aquilo é um espetáculo de teatro, sabe que foi dirigido por alguém, sabe quem é o ator, sabe, e me conhece, eu entro em cena e boto o ator na marca, já é o Bemvindo Sequeira que tá dirigindo naquela hora, sabe que é formação de atores, sabe que eu estou ensinando, não vejo problema nenhum em gritar de dentro da platéia: “- olha a luz, entra na luz, Eduardinho! Tô falando pra você, bota na luz!” É uma intervenção, uma interferência, agora, atores que não pode nem tocar o celular que você esquece, para o espetáculo, dá bronca no público, ora, vá à merda, é muita frescura! Num país desses, num mundo desses, é muita frescura! Quanto mais eu dirigindo... Noutro dia eu entrei em cena no espetáculo dos outros, aí me deu vontade, uma comédia, eu disse vou entrar e brincar com eles! Aí entrei, brinquei com eles, os atores adoraram, comédia de época. João jogava, os atores não ouviam, ele jogava em cima lá da técnica, em cima dos atores, no placô, aí o chinelo, um dia bateu o chinelo na cara do meu sobrinho (*risos*) no meio do cordel... Foi muito engraçado! Não era sagrado, não é sagrado! Teatro é uma coisa íntima, de intimidade, não íntimo de tempestade... Intimidade em teatro é o dia-a-dia, respirar, teatro é como comer, dormir, trepar... Como é que você come, comendo, como é que você trepa, trepando, como é que você faz teatro, fazendo... Gente, nada a ver não tem mágica! A gente tem que quebrar esse tabu. Na medida de... Não tem mágica (*uma voz irrompe do computador de Bemvindo*) “- tem não, obrigada, senhora...” É uma mágica à vista. (*risos*)

**Marconi** – O que foi?

**Bemvindo** – (*risos*) A mulher do antivírus informando pra eu atualizar meu antivírus (*risos*) que avisa, tem um tipo de... Programa de vírus, que diz: “- As definições de vírus foram atualizadas.” “- obrigado, senhora!”

**Marconi** – Então, Bemvindo, esse tipo de ator que você tá criticando aí, ele não se presta a fazer teatro de cordel?

**Bemvindo** – Ah, não se presta. Não se presta mesmo! Pelo amor de Deus, os próprios atores que fizeram teatro de cordel, quando mais tarde nós compramos um circo, na Bahia, eu e minha mulher Sônia e montamos o circo e o projeto era circo-teatro e fizemos durante alguns anos, juntamos o pessoal de teatro com o pessoal de circo e fazia o circo-teatro, a primeira parte era circo, a segunda parte era teatro com o cordel e com história de circo, prosa de circo, os próprios atores que eram tão populares, tão assim, ficaram escandalizados com o pessoal do circo: (*começa a imitar vozes de atores baianos que tinham, segundo ele, preconceitos com os circenses*) “- Ai, eles são muito sujos! - Ai, as crianças fizeram cocô! – Ai, eu pisei no cocô deles! - No terreno aí, tá um cheiro de mijô! - Ai eu cheguei o camarim tava com a roupa úmida!” e vão se afastando e vão se afastando... Um bando de pequenos burgueses, cheios de problemas, em vez de viver aquela experiência intensamente, optaram pela vida calma, pacífica, passiva, ficam sem história pra contar, eu hoje sou velho, sem dúvida, tenho mais de 60 anos e tenho história pra contar, eu tenho vida ainda pra fazer, o pior na vida é você não ter história pra contar, o pior na vida é não ter vivido, o pior da vida é não ter arriscado, não ter ousado, o pior da vida é não ter sido rebelde, não ter sido perdedor, não ter sido jogador, avançado, então esses tipos de atores não prestam, os atores como eu são malditos, plenamente malditos, somos abençoados por Deus, abençoados pelos anjos, todos os deuses do teatro, mas somos malditos na sociedade, por muito tempo penei no teatro do sul, mesmo com meu nome no teatro do sul, cheguei... No dia que cheguei, tive que viver... Como humorista e comediante, porque não tinha outra forma de entrar no teatro carioca. Quem é que ia dar emprego a um ator que estava exilado há 15 anos, que ninguém conhecia mais? E a partir daí eu me rebelava muito com os diretores, diretores aqui no Rio é muito comum, a maioria dos atores são muito passivos, nos ensaios, pregava um parafuso no pé do ator, quando via que o refletor estava desafinando: “- A luz tá mais pra lá!” “- Mas oh! O diretor marcou aqui! Eu não sei ir pra lá, se ele não disser que eu vou pra lá, eu não sei ir pra lá!” “- Porra, vá à merda! Vá pra luz, cara!” “- Mas a marca é aqui!” “- Você não tá vendo que a plateia tá toda do lado direito? Representa mais do lado direito!” “Não, o diretor marcou aqui!” Porra! Então, eu me rebelava com tudo isso, quando o diretor falava: “- Faça o que eu tô mandando e não discuta!” “Não! Como faça o que eu tô mandando e não discuta? Vá à

merda, você!” “- Não, como faça o que eu tô mandando e não discuta?” Aliás, esse é o princípio do machismo, princípio da machidão, né? Sobre a mulher, o princípio do machismo, tanto sobre a mulher como o homem, nas relações homossexuais, é fachista, ‘- Faz o que eu tô mandando, anda!” Não é faz o que eu tô mandando, é uma troca na vida, tudo é uma troca! Tudo é uma possibilidade de interação com o outro! Só fachistas gozam só pra si, só fachistas usam o outro como objeto! (*pausa maior*)

**Marconi** – Bemv...

**Bemvindo** – Eu tava me masturbando, onde é que você tá? (*risos*) Ficou silêncio tanto aqui... Ah, que coisa boa falar contigo!

**Marconi** – É porque a gente nunca sabe quando vai sair uma coisa maravilhosa, aí tem que esperar, né? (*risos*) Acabou mesmo?

**Bemvindo** – Pra ouvir outra avalanche, né? Eu tô muito comedido porque é uma tese de mestrado (*risos*) e em vídeo tem tudo, depois vão botar no *youtube*...

**Marconi** – Mas você não tá sendo gravado em vídeo, não. Ta sendo gravado somente em áudio.

**Bemvindo** – Eu sempre aconselhei os meus amigos gays, não deixe o macho virar vocês, usar como objetos, não sejam passivos, mesmo quando estiverem dando o rabo, vocês atuem como verdadeiras pessoas e não como objetos! Fora com o sexo machista! Isso era muito comum antes do GGB, antes de (*inaudível*) Sexuais, a postura de perseguição e de organização das minorias sexuais e de qualquer minoria, graças a Deus, hoje tem democracia, tem cidadania, tem direitos, delegacia de mulheres, tem tudo isso, porque deu sopa o fachismo se instala, deu sopa, o machismo entra, quer na direção teatral, quer na cama, quer em qualquer lugar, sobretudo na direção teatral, eu sou o diretor! Agora então, que é o reinado do diretor, não é mais a vendeta, não é mais ator que manda. Não tem mais o Procópio Ferreira, a Dulcina, a Bibi, mas é o diretor que, aliás, sabiamente é diretora, sou eu quem mando é assim que eu quero! Não é assim que o bonde anda, não é assim! É isso que me fez maldito, até que eu fui aprendendo, envelhecendo, ficando mais maduro, com mais jogo de cintura, acabo fazendo o que quero e o diretor pensa que estou fazendo o que ele quer (*risos*). Quem goza sou eu!

**Marconi** – (*risos*) Isso é característica de ator inteligente!

**Bemvindo** – Obrigado!

**Marconi** – Oh... Bemvindo, é... Você fala, o seu jeito de falar e as referências que você usa ao longo de seu discurso, são referências... Não sei se... Provavelmente, é pelo fato de você estar falando com Marconi, um baiano que está na Bahia, mas você fala como se estivesse aqui, conosco!

**Bemvindo** – Hoje mesmo, eu comi moqueca de lula no almoço... Sem ser o Lula, presidente, a minha mulher fez moqueca de lula com dendê, uma delícia, comi com pimenta da Bahia, a minha mulher é baiana.

**Marconi** – Ah, ta.

**Bemvindo.** - As minhas enteadas são baianas, filhas de Tonha. E todos os netos, são seis netos, eu tenho dois ou três netos americanos, tenho dois netos americanos, é, nasceram nos EUA, mais quatro netos meus são baianos, então, na verdade, todo o ouvido, a cultura, a maneira de ser e, ao ouvir o seu... A sua fonema, sua fonia baiana, então sou solicitado a também entrar no mesmo ritmo de conversa, mimetismo, acaba acontecendo. (*mudando de assunto*) Entrou um aviso aqui... Encontrou um problema... Ta, esses computadores se metem na vida da gente, são ousados. Testando o Word aqui... Então, na verdade é muito baiano tudo isso, um jeito baiano de ser, é um jeito irreverente, rebelde, um jeito não-consumista, pelo menos a Bahia do meu tempo, um jeito não consumista de: “- Venha cá seu corno! Venha cá seu corno! Não tô bebendo nada! Não tô comendo nada! Não tô devendo nada! Rapaz, isso aí é o príncipe da Dinamarca!” “- Ah, azar o dele! Quem mandou ser príncipe? Podia ta aqui comendo cachaça...” Esse é o jeito do baiano, um jeito irreverente... O Dique do Tororó é maior que a Lagoa Rodrigo de Freitas, entendeu você, a vista de Ondina, é melhor do que qualquer vista do Rio de Janeiro (*risos*).

**Marconi** – Bemvindo, é... Além das referências claras que você faz a João Augusto, você destacaria alguma influência, algum estilo, ou alguma pessoa que você classificaria como mestre... Sei lá, mestre não, mas talvez uma pessoa de grande influência na sua formação?

**Bemvindo** – Olha na formação que João Augusto passou pra gente, presente de Dulce Aquino na Escola de Dança, com a dança contemporânea dela, em oposição a... É isso... Tá certo... É... Se não me engano... De dança contemporânea né? E Conceição... Esqueço o sobrenome de Conceição... Que ministrava pra nós trabalho de corpo. A formação de dança contemporânea foi muito importante pra nós, a contraposição da Escola de Dança EBATECA, ela veio a se juntar com João Augusto, os movimentos, é... Não lineares, não simétricos, por impulso, a gente trabalhava isso no trabalho de dança da gente, trabalho corporal, então teve grande influência pela existência da Escola de Dança, com a linha que ela deu com a Escola de Dança ao trabalho de João Augusto e, posteriormente, no nosso trabalho, também eu estou sendo infiel, se não lembro alguém que possa ter influenciado a minha formação, o meu trabalho.

**Marconi** – Antes de vir pra Bahia, não?

**Bemvindo** – Não! Não fiz pouco teatro... Em 1966 com Gonzaguinha, nós começamos juntos, o compositor Gonzaguinha, fazendo colagens, poesia e música, comecei trabalhando com Rubens Rocha Filho, já faleceu, mas era de formação teatral. Aquela fase de estudante: “- Ah! E como é a estória do trágico?” “- Agora estou estudando o teatro grego e suas conseqüências...” Porra, não serve pra nada! Você não vai usar isso nunca. Vá representar, quando chegar a hora de montar algo grego, você estuda o teatro grego, mas você tá montando o “Circo do Palhaço Pirulito” e vai estudar o teatro grego e suas conseqüências? Perder tempo! Perder tempo! É como chegar numa boate e ficar olhando papel de parede. Vai dançar! Vai dançar!

**Marconi** – Essa Conceição, que você se referiu, ela era o quê? Dava aula...

**Bemvindo** – Ela era professora de dança contemporânea. Esqueço o sobrenome dela.

**Marconi** – É professora de dança. Eu consigo aqui com Dulce. Se ela ainda está por aqui...

**Bemvindo** – É, se me permite sem racismo a observação, é uma mulata, uma mulata baiana maravilhosa, uma fábula baiana, ela era, era yoga, ela vinha de um grupo alternativo de yoga, de orientalismo, mas era baiana e ela usava, ela nos orientou muito, ela tinha sido aluna de Dulce Aquino, tinha saído de Dulce Aquino. Esqueço do nome de Conceição... Mas olha, (*inaudível*) Normalice Souza foi outra pessoa que me ajudou muito na formação de teatro de rua e de cordel, Normalice adora fazer cordel, tanto que ela montou alguns cordéis na Bahia.

**Marconi** – Hum... Tá bom, deixe-me ver, agora vou sair do roteiro.

**Bemvindo** – Sim?

**Marconi** - Das perguntas... É... Deixe-me ver...

**Bemvindo** – Roteiro, é? Havia um roteiro, é? Você é muito delicado, muito sutil, nem senti (*risos*) você daria... Dará um bom diretor teatral!

**Marconi** – (*risos*)... Bom... Tá certo!

**Bemvindo** – A gente nem sente, vai lá conversando, nem vi que você tava seguindo um roteiro (*risos*). Bom, mas vamos lá. (*risos*)

**Marconi** – Sim, é... Tem um dado importantíssimo, no teatro nordestino, que é a fundação do Grupo Imbuça, de Sergipe.

**Bemvindo** – Sim, do Lindolfo.

**Marconi** – Isso! Ele é... Atribui a oficina dada por você a formação desse grupo, que é um grupo fundamental no teatro de rua brasileiro (*risos*) e o nordestino é um dos pilares, né, ainda acho que é o teatro de rua mais antigo do país, ainda...

**Bemvindo** – Antes até do Amir Hadad e do João Sequeira. Exatamente quando nós montamos o teatro de rua da Bahia, em 67, neste mesmo período, o pessoal de Sergipe ficou

muito animado, muito alvoroçado, eu tenho uma grande admiração por Sergipe, conheci Sergipe antes de conhecer a Bahia, em 66, eu tinha ido com uma peça nossa, do Rio de Janeiro para Sergipe direto do Rio pra Sergipe, eu, Gonzaguinha, Geraldo Gonzaga e fomos presos em Sergipe, passamos três dias presos e fomos expulsos, depois de Aracajú, pela polícia militar, pelo governo, porque nós éramos subversivos, levei três dias preso na Polícia Militar e ali criei raízes com o povo sergipano, sou fundador da Federação do Teatro Amador de Sergipe, muito antes, na década de 60 e então meus grandes amigos sergipanos me pediram vem montar pra nós o Teatro Livre, o teatro de rua, ensinar pra gente, fazer uma oficina de teatro de rua pra gente montar um teatro de rua aqui em Sergipe e eu fui e criaram lá o Teatro Livre de Sergipe, como tinha o Teatro Livre da Bahia, eles achavam que era teatro livre por que era feito na rua, e se é feito na rua é livre então, deram o nome de Teatro Livre de Sergipe, no qual Lindolfo participou, esse grupo primeiro, primal, Teatro Livre de Sergipe, que não tinha nem registro, nem nada, montou, nós estreamos lá em Aracajú, se não me engano na rua João Pessoa, ali perto da Sorveteria Yara, se não me engano, a menos que esteja errado, eu voltei pra Salvador e aí esse grupo se reformulou sob a liderança de Lindolfo e criaram o grupo Imbuça, exatamente a partir do meu trabalho, do nosso trabalho, e da oficina de teatro e do Teatro Livre da Bahia. Sou muito orgulhoso do trabalho de Lindolfo e todos companheiros de Sergipe.

**Marconi** – Inclusive eles ainda montam muitos cordéis!

**Bemvindo** – Montam, montam bastante cordéis, montam, eles começam por um bom período, montando em hotéis, hotéis de quatro, cinco estrelas, hotéis de turismo, antes de ir pra rua, eles montavam cordéis e ganhavam um dinheiro montando em hotéis, eu tinha notícias, foi montado no hotel tal, Praia dos Coqueiros, pra turista ver, historinhas de cordel, dali eles foram crescendo, se fortalecendo e foram fazendo isso também na rua.

**Marconi** – O contato foi pessoal ou foi por conta de uma viagem que o Teatro Livre da Bahia fez a Sergipe com o teatro de Cordel?

**Bemvindo** – Não, foi pessoal, eu me lembro que foi pessoal, eles viram na rua, tinham ouvido falar, o Jornal da Bahia tinha publicado, a Revista Veja tinha publicado era um fato inédito no Brasil, eles viram isso e me procuraram e nessas ida e vindas a Sergipe, que afinal de contas, Sergipe é um pedacinho geográfico da Bahia, né, quer dizer, aquela coisa, pedacinho da Bahia, três horas de viagem de Salvador...E acabar de vez com os sergipanos, eu sempre gostei dessa frase “Sergipe é um acidente geográfico da Bahia” muito engraçado isso mas me convidaram, eu fui lá e ministrei o curso, me lembro de o teatro livre ter ido a Aracajú, exatamente, nem uma vez o teatro livre foi a Aracaju, mas nós fomos.



**Marconi** – E nessa oficina, Bemvindo, ou nas outras que você ministrou, como é que você trabalhava, quais eram os pontos primordiais nessa oficina?

**Bemvindo** – Primeiro o conhecimento de cada pessoa, ninguém é um bom ator se é uma péssima pessoa, eu parto do conhecimento da pessoa, se a pessoa é mau caráter, se não tem personalidade, se é passiva, se é desagradável, ela não pode ser um bom ator, não existe bom ator, não existe uma coisa separada da outra, não existe, é mosaico, cada um de nós somos mosaico, mas cada pecinha complementa um todo em cada peça, então depende da pessoa, que tipo de pessoa estou lidando e o conhecimento dela dentro do grupo a partir dos limites dela, dos recursos dela, o que ela tem a oferecer, eu trabalhava, começava a trabalhar e trabalhava o quê, começava a partir do físico, vamos subir no palco, vamos direto, não tem conversa, vamos pro palco, vamos dançar (*cantando*) “o navio apitou é de mar afora... O navio apitou, é de mar afora é a nossa gente que já vai embora “aí todo mundo cantando samba de roda, vamos lá, dançando, soltando o corpo, vai, agora agachado, agora em pé, na ponta dos pés...” E a partir daí eu ia vendo o recurso físico de cada um, esgotando eles, quebrando eles, quebrando as resistências. O texto era uma coisa que vinha por último, improvisação, muita improvisação, numa linha popular, esse popular que a gente menciona é uma visão nossa de colonizador sobre o povo, o popular tem que ser assim, o popular não é assim, o popular é o que o povo faz, popular é a flor feita de caixa de ovos, de garrafa pet e é popular, o resto agente inventa que é teatro popular, popular é o que o povo faz, tosco, grotesco à maneira deles, o que a gente morre de rir então a partir daí, eu vou trabalhando as oficinas, voz, projeção, solta a voz, meu filho, solta a voz, me lembro de Bibi Ferreira, não tenham pudor de representar, não tenham pudor de representar, soltem a voz, fazer primo de servente, ser gente de teatro e essa é uma das origens mais popular da Bibi, embora grande Dama, Paulo Pontes, a Bibi sente o ar em cena ela faz um trabalho... Sei lá, fruto do trabalho dela, ela não tem medo de ser popular, a Bibi é como um hotel de cinco estrelas, o hotel cinco estrelas tem putas no *foyer*, quero aquela loira, manda a japonesa subir, as putas podem entrar e sair que vai continuar a ser cinco estrelas, agora perdoe os burgueses com máscaras de grandes atores e atrizes, que são iguais a hotéis três estrelas, se não tiver putas no *foyer* vira puteiro, desce de três estrelas para uma estrela, entendeu? Tem que ter o máximo de cuidado pra não ir pro breu, eles vivem numa máscara e a aristocracia da Bibi pergunte, é a mais popular, do breu, do pé do chão, até as coisas mais fantásticas e mais nobres do teatro brasileiro, então o trabalho do ator é a partir disso, vamos soltem a voz, vamos lá no grotesco, vamos ser engraçados, vamos brincar, eu não acredito em ensaio, nem oficina de comédia em que mal os atores chegam vamos trabalhar, todos no palco, porque os comediantes, os atores

da oficina de cordel, quem vai trabalhar com cordel nas minhas comédias, precisa de um tempo pra encontrar o outro, pra contar as novidades e fazer fofocas, pelo menos meia hora de papo, deixa solto, deixa lazer, deixa relaxar do que ele traz da rua, do que ele traz do sistema, da mãe que não deixa ele fazer teatro, do pai que o persegue porque ele é viado, porque ela é sapatona, do policial que multou o carro, do ônibus lotado, são coisas simples, abestalhadas que ficam na minha cabeça, como é que eu vou fazer aquecimento num país que faz 42° à sombra? Isso em região como a Finlândia, Stanislavski, Grotowski, eles tinham que fazer aquecimento, pelo país frio que viviam, aqui você sai correndo pra pegar ônibus lotado pra Federação, volta correndo, corre da polícia, corre do tiro, fala alto, gesticula, um calor filho da mãe, você passa o dia inteiro em pé trabalhando, come mal, vai fazer aquecimento de quê? Pra quê? Num país desses você tem que esfriar, ao invés de aquecer, ele tem mas é que relaxar... Herança européia no teatro brasileiro... Vamos aquecê-los... Aquecer o quê? Viaje uma hora e meia num ônibus no Rio de Janeiro, pra ir pro Teatro... Balançando pra lá, pra cá... Ônibus lotado, na ponta do pé, indo pra direita, pra esquerda, aí você chega no teatro, vamos lá, na ponta do pé, balançando pra direita, pra esquerda... É ridículo isso, pelo amor de Deus! Então deixa ele relaxar... Depois que estão todos alegres, relaxados, vamos para o palco! E vamos deixar a energia, brincadeiras, vamos trabalhar com o lúdico, com o erótico, o solar, sabe todo mundo calado, todo mundo no Colégio Maristas... Aliás, no colégio maristas seria até bom, com tantos pedófilos que tem lá... Seria ótimo, não pras criancinhas, mas pros atores, seria ótimo, iria todo mundo trepar durante os ensaios, seria ótimo, (*risos*) eu gosto muito de atizar a imaginação brincar com as pessoas, mas é a verdade... Eu faço isso com meus alunos, eu fico viajando nas possibilidades, abro um leque de raciocínio pra eles... Quando eu falo uma coisa eu não quero dizer que tô certo, é uma coisa que eu penso, quando eu falo do colégio maristas, é uma coisa que eu penso, não sei se é verdade, quando eu falo de erotismo, de sexo, que trepar é melhor que ensaiar, é algo a se pensar, com dois minutos de conversa... Diga!

**Marconi** – Você cantou uma música aí, parece uma musica popular, uma coisa... Que música é essa?

**Bemvindo** – (*cantando*) “O navio apitou, é de mar afora, é a nossa gente que já vai embora” eu não sei localizar exatamente a qualidade dessa música, mas é um samba de roda, a gente usa muito em nossos espetáculos, quando está acabando os espetáculos, se despedindo da plateia, e cada ator dança no meio da roda, como um samba, tem outro samba (*cantando*) “na porta da minha casa, tem um pé deambu secando, ambu seco, ambu maduro e a sinhá, ambu secando e a sinhá ambu secando” isto libera a prosa, libera o grotesco, o lúdico, a Bahia é

tudo isso, como é que você pode ser gente fina na Bahia, pelo amor de Cristo! (*risos*) não que a Bahia esteja dominada, é o coronelismo, é colonização, não que não se possa fazer isso, mas se pode fazer de tudo, numa noite baiana, fazendo 42, um vento marinho soprando pra todo lado, poeira entrando pelo restaurante adentro e a pessoa comendo *fondue*! Oh, que ótimo! É uma alienação total! A vocação baiana, é vocação solar, uma terra que vende sol, tem sol em toda costa baiana, tem sol pra vender, a vocação é uma vocação alegre, espontânea não é finlandês, holandês, Becker, os atores lá encucados, fazendo Becker, falando Beckett, o sotaque mistura tudo, (*risos*) eu quando cheguei na Bahia em 70, **Macbeth**, em cartaz no Teatro Castro Alves, era o grande sucesso, até nacional, mais de 40 atores em cena, os atores cada um falava com um sotaque: Lá vem MacBeth, olha Mackbet, cada um falava de um jeito, ninguém chegava a uma conclusão sobre o nome do homem! (*risos*) E era muito engraçado pra mim, ouvir isso com sotaque nordestino, Machbet com sotaque nordestino, adaptado para o sotaque nordestino e feito por um argentino... Como era o nome do homem você lembra?

**Marconi** – Ariaga?

**Bemvindo** – Ariel, o nome de um demônio (*risos*) Ariel, um dos demônios decaídos chamava-se Ariel, mas era muito louco, uma proposta da cooperativa baiana de teatro, foi a época que eu cheguei na Bahia, formar uma cooperativa para os atores serem libertos, poderem trabalhar livremente, dentro de uma cooperativa, produzindo eles próprios, sem formalismo, mas esse processo o nosso sistema não permitiu a continuidade... Mas é o que eu digo a você, a Bahia tem essa vocação, o cordel, a comédia, uma terra de careta, de carnaval toda hora, todo mundo pulando, que nego mijar debaixo da mortalha, abre as penas e mijava, homem, mulher, (*risos*) aqui no Rio, fica se discutindo que não pode mijar na rua, ah, vai morar na Bahia, pra você ver o que é o carnaval na rua, não encha o saco Anselmo Góis, fica fazendo campanha contra os mijões na rua, não bota banheiro, tem que botar um banheiro a cada 500m, como é que vamos mijar? Mijar num saco plástico e jogar pela janela como eu já fiz num engarrafamento? Ah... É o jeito baiano de ser...

**Marconi** – Bemvindo Sequeira, eu agradeço muitíssimo, você contribuiu muito aqui pra minha pesquisa, eu gostei muito de você, de conversar com você, você é muito simpático, eu já te conheço, bom te conheço da TV e sempre admirei muito o seu trabalho, morri de orgulho em 88/89, quando vi você na Tieta, na Globo, e as pessoas diziam “olha esse ator é um ator baiano, é daqui...”

**Bemvindo** – É baiano, é baiano, eu nunca admiti que a Bahia tem orgulho de mim, porque eu assumi a Bahia, somente anos mais tarde, através de Juca Ferreira vereador, é que vim receber

meu título de cidadania baiana, o que eu considero uma injustiça, porque eu elegi tanto vereador e tanto deputado na Bahia e nenhum teve a lembrança sequer de me dar uma menção, uma moção de baianidade, foi através de Juca Ferreira, na década de dois mil e pouco que recebi o meu título de cidadão baiano, muito melhor que soteropolitano, muito melhor que agora eu posso falar de cadeira, eu sou baiano, já viu meu *youtube* onde eu digo sorvete da Bahia?

**Marconi** – Não, não vi seu *youtube*, não!

**Bemvindo** – Pois é, abre meu *youtube*, tá lá Bemvindo Sequeira e o sorvete da Bahia.

**Marconi** – Sorvete da Bahia?

**Bemvindo** – Estou contando quando eu cheguei à primeira vez na Bahia e fui tomar um sorvete na Sorveteria Primavera, muito divertido (*ah, eu vou olhar*) pra ver minhas performances, sorvete da Bahia... Bota Bemvindo Sequeira que você vai ver meus vídeos todos lá, bota Bemvindo com m, com n, que você vai achar Bemvindo Sequeira... Deixa eu te dizer uma coisa também, Marconi, você é muito chato! (*risos*) porque você é um pentelho, você esperou exatamente o dia que a novela acabou, a novela acabou de gravar na quarta-feira (*sorte!*) sorte? Você me ligou, tava na minha pisa, você é persistente, eu digo você é persistente, você ficou esperando com paciência todo esse tempo pra gente poder conversar com essa calma que eu to hoje, porque eu não tinha cabeça pra conversar antes, porque tava gravando direto, muito obrigado é um prazer conversar com essa nova geração de baianos e de atores, de gente de teatro, de artes cênicas, como eu to vendo aqui a sua foto, muito interessante, de oculozechinhos, cara irônica, safado, sarcástico, a cara sua é... Impressionante, muito divertida, a sua cara!

**Marconi** - (*risos*) Oh, Bemvindo eu só preciso te enviar uma... Tem as coisas duras da academia, também, né, preciso te enviar uma declaração.

**Bemvindo**– Na academia com aquela velharia lá tem coisa dura, meu filho? (*risos*) Bom, com o viagra agora pode ser que tenha... (*risos*)

**Marconi** – A academia rejuvenesceu muito, viu Bemvindo?

**Bemvindo**– Ah, sim, Graças a Deus.

**Marconi** – Só Hackler continua lá, firme e forte.

**Bemvindo** – É uma árvore que plantaram lá que dá galho pra todo lado.

**Marconi** – Harildo, ele se aposentou agora, neste ano, recebeu diversas homenagens aqui, mas Hackler ta lá continua dando aula na pós-graduação.

**Bemvindo** - Como sempre.

**Marconi** – Como sempre, mas as pessoas aqui são loucas por ele.

**Bemvindo** – Baiano gosta muito de morrer, impressionante. Quando chega aqui, morreu beltrano, morreu fulano...

**Marconi** – Você soube que nosso Melão faleceu essa semana?

**Bemvindo** – O palhaço?

**Marconi** – Wilson Melo.

**Bemvindo** – Ah, que eu tive um palhaço no meu circo que chamava Melão, por isso que perguntei a você.

**Marconi** – Não, a gente chamava ele de Melão aqui

**Bemvindo** – Wilson Melo faleceu, essa semana foi?

**Marconi** – Faleceu no sábado pra domingo... Tem uma semana.

**Bemvindo** – De coração, provavelmente.

**Marconi** – Ele já vinha debilitado, eu encontrei ele no prêmio Braskem, que é o prêmio de teatro aqui.

**Bemvindo** – Olha, diabete, hipertensão, colesterol...

**Marconi** – Ele teve uma trombose, não resistiu...

**Bemvindo** - Foi prematuramente...

**Marconi** - Inclusive eu ia entrevistá-lo porque é uma das poucas pessoas que fez o cordel de João Augusto na década de 60, né?

**Bemvindo** – Pois é, tem alguns programas de cordel antigos aqui dessa época feitos com papel reciclado, de manteiga de molhar banha, e Wilson fez o carequinha José de Souza Leão, é verdade, Wilson Melo teve instrução circense, faleceu, mas ele era espírita, a mulher dele é espírita, deve ter morrido espírita, deve ter ido pro céu dos espíritas, encontrar a felicidade ... Cada um vai pra onde quer eu tenho certeza de que vou pro inferno, não sobra nada pra minha vida. (*risos*)

**Marconi** - Bemvindo, o e-mail que você usa é o hotmail né?

**Bemvindo** - Não! Vou digitar pra você... benvimdo@uol.com.br. O *hotmail* é pra despistar todo mundo, pra ninguém me encher o saco.

**Marconi** – Certo, eu vou enviar pra você essa declaração e eu gostaria que você, fizesse mais esse favor...

**Bemvindo** - É pra assinar não é isso?

**Marconi** - Eu preciso que você assine.

**Bemvindo** - Tá querido!

**Marconi** - Pra eu poder utilizá-la no corpo, porque é uma publicação né, mesmo que tenha a penas três, quatro dissertações disponíveis que fica no banco da biblioteca da escola de teatro,

biblioteca central, uma no programa, ainda assim, a gente precisa, é um dos requisitos exigidos pra conferência lá, o grau, é que as pessoas entrevistadas dêem por escrito a autorização para publicação da entrevista... Bom, caiu a ligação, vou tentar falar com ele, novamente.... Alô?

**Bemvindo** – Oi, querido caiu a ligação.

**Marconi** - Caiu a ligação.

**Bemvindo** - Qual é a sua tese, qual o tema, exatamente, teatro de cordel, cordel, teatro baiano, qual é a tese, exatamente?

**Marconi** - Eu vou dissertar sobre o trabalho do ator, no teatro de cordel de João Augusto.

**Bemvindo** – Ah, que maravilha, rapaz, que maravilha!

**Marconi** – Na verdade, eu sou muito pretensioso. (*risos*)

**Bemvindo** – Como todo baiano, se não agente não era gênio.

**Marconi** – Na verdade, assim, eu comecei... A primeira peça que eu assisti foi de teatro de cordel, antes mesmo de pensar em fazer teatro, depois eu cheguei a fazer teatro de cordel como amador e tal, e as pessoas falavam em João Augusto e eu não sabia do que se tratava, de quem se tratava, o que é que era, só depois de alguns anos, depois que eu fiz o vestibular pra escola de teatro e dentro da escola de teatro, foi que eu comecei a saber da estória do teatro baiano, mas da maneira que as pessoas me contavam, as pessoas que conheceram João: Harildo, Bião, Petrovich... Petrovich menos, na verdade, Gáspari, Jorge Gáspari...

**Bemvindo** - Petrovich já tá bom de morrer! (*risos*)

**Marconi** – Pois é, e aí assim, na verdade era um interesse de saber como é que esse teatro chegou pra mim na cidade baixa, entendeu, qual foi o caminho dele até chegar em mim e porque isso me emocionava tanto e depois que entrei pra escola de teatro, depois de uns dois anos em contato com os nomes do teatro universal, a história do teatro, aquilo tudo, dentro de uma disciplina ministrada por Bião...

**Bemvindo** - Aquela pataquada toda, né, dos grandes nomes...

**Marconi** – A gente, ele propôs que nós trabalhássemos o cordel e eu disse poxa, existe teatro de cordel dentro da universidade, ah, meu Deus do céu escureceu tudo e eu disse é aqui mesmo!

**Bemvindo** – Escuta quem foi o professor?

**Marconi** – Foi Armindo Bião!

**Bemvindo** – Bião, é... Que gracinha!

**Marconi** – Inclusive, no livro dele, recente, do ano passado, ele homenageia você!

**Bemvindo** – Olha!

**Marconi** - Não sabia?

**Bemvindo** - Não, to sabendo por você!

**Marconi** – Deixa eu pegar aqui o livro ta aqui à mão... Ele faz uma homenagem... (*lendo*) “Para os meus alunos, para os mestres de teatro, João Augusto, Luciano Diniz Borges e Álvaro Guimarães *in memoriam*, Deolindo Checcucci, Manoel Lopes Pontes e Vieira Neto, Harildo Deda e Bemvindo Sequeira”.

**Bemvindo** - Que gracinha, nós fomos companheiros do partido comunista por um bom tempo aqui na Bahia... Aí na Bahia.

**Marconi** – O livro dele chama-se **Teatro de cordel e formação para cena**.

**Bemvindo** – O Bião é professor de universidade, ele é doutor, ele é amigo de João Gabriel Teixeira, outro professor da universidade de Brasília, o João Gabriel e eles ficam trocando pedradas um com o outro e eu digo: - Oh, Gabriel o que vocês escrevem não se frita um ovo! - como? - Não ensina a fritar o ovo, vocês ficam falando tese, tese, mas não tem livro, vocês da universidade, pra ensinar a gente a representar, a interpretar, porque o pessoal da universidade ficam trocando tese, um escreve o outro rebate, o outro acha que não é isto, porque é o estudo da universidade mesmo né, eu sou muito prático, muito pragmático, formação autodidata e eu brinco com Gabriel dizendo não frita um ovo, fica escrevendo livros que eu leio e não entendo porra nenhuma!

**Marconi** – O meu objetivo é fazer com isso, pelo menos na seara do ator, é uma contribuição, né?

**APÊNDICE D** - Entrevista da atriz Haydil Linhares a Marconi Araponga em 10 de junho de 2010.

**Haydil** - ... 17 oficinas em 17 lugares diferentes.

**Marconi** – Ah...

**Haydil** – Já teve semana de eu ficar mais no ônibus do que ficar em casa...

**Marconi** – Hum, hum.

**Haydil** – Ou na cidade. Quando eu chegava na outra sala – eu chegava de noite e dava aula de manhã – eu queria continuar a aula

**Marconi** – Do dia anterior!

**Haydil** – (*risos*) Porque era tudo jovem, com os mesmos penteados, com as mesmas roupas, com as mesmas gírias e você vai... Ave! Muita gente. E à proporção que a gente vai vivendo, a gente vai acumulando...

**Marconi** – Hum, hum.

**Haydil** – Entendeu? Coisas.

**Marconi** – Nós fizemos juntos uma leitura dramática. Um texto de Paulo Goulart.

**Haydil** – Hum.

**Marconi** – Tratava... Não me lembro o título. Era... Um texto de Paulo Goulart, uma comédia, obviamente. E eu fazia um marginal, um dos dois marginais que entrava na casa. O dono da casa era um turco, e que... A sogra vivia com esse turco. Você fazia o papel da sogra. E era uma comédia muito divertida e nós tínhamos um *affair* (*risos*). A sogra com um dos ladrões. Mas isso já faz muito tempo. Já faz pelo menos uns 10 anos. Faz muito tempo. Mas assim: o, o, o, é, é... Como a sogra é, é... Como a sogra não gostava do, do, do cara que tava sendo assaltado, do, do genro ela começava a entregar pra os assaltantes onde estavam as coisas valiosas da casa. O cara turco, né? Mão de figa, é... Ficava P da vida com a sogra e tal e aí as coisas... A direção foi de... Romário... Machado. Acho que é esse o nome dele: Romário Machado. Era aluno da escola de teatro na ocasião.

**Haydil** – Cadê Romário?

**Marconi** – Romário foi, foi morar em São Paulo. Ele mora em São Paulo agora.

**Haydil** – É?

**Marconi** – É. É.

**Haydil** – De vez em quando a gente...

**Marconi** – É.

**Haydil** – Ta certo.



**Marconi** – Em outra ocasião nós conversamos também no Teatro Xisto Bahia, já por conta desta minha pesquisa, que era uma coisa que eu já venho (*batidas fortes. Entra alguém*) tentando fazer já há algum tempo. Bom dia!

**Uma Senhora** – Bom dia.

**Marconi** – Bom dia, tudo Bem?

**Haydil** – Ela ta fazendo faxina aqui.

**Marconi** – E... Você foi assistir a um espetáculo nosso. De cordel. E aí no final eu fui falar com você, aí você “nossa! Faz tempo que eu não vejo um cordel tão legal, tão bom!”

**Haydil** – O que era?

**Marconi** – Eu não me lembro, porque eu fiz dois espetáculos de cordel. Eu não me lembro se foi um infantil ou se foi o adulto. O **Isto é bom demais!** Com direção de Bião. E o **Quem conto canta cordel encanta** com direção de João Lima.

**Haydil** – Deve ter sido o **cordel encanta**.

**Marconi** – É né?

**Haydil** – É. Que eu conheci o nome. (*Som de buzina*) Mas vá.

**Marconi** – Vamos lá. Bom. Deixe eu fazer o cabeçalho aqui da nossa entrevista...

**Haydil** – Deixe eu ler um negócio aqui que eu vou ter que dar... Eu não sei se ta certo. Eu não sei fazer nada (*inaudível*)...

**Marconi** – É né?

**Haydil** – É preciso... É... **Função do teatro**. É preciso desistir e advertir, o teatro informa e transforma (*barulho no microfone*)... Uma busca do equilíbrio e do que faz sentido do bem e do velho aonde o homem procura se superar e continuar de pé, ainda que... Que... Que trôpego e ainda que chova, aprender errar com segurança e ouvir as testemunhas do seu corpo, está música que existe em cada um de nós, não importa se faz silêncio, é nesse silêncio onde podemos vislumbrar a nossa solidão, que é a solidão do homem... Eu não sei, (*barulho de carro passando*) eu não sei se tem a ver... (risos).

**Haydil** – inaudível.

**Marconi** – Eu não entendi uma palavra que você falou...

**Haydil** – Que é...

**Marconi** – Logo no inicio... Lê, por favor, no inicio.

**Haydil** – É preci... É preciso divertir e advertir, e advertir...

**Marconi** – Ah... Advertir.

**Haydil** – É...

**Marconi** – Divertir e advertir

**Haydil** – É... Só assim pra mim é que faz sentido.

**Marconi** – parece que esse é um traço do... Dos atores que fizeram teatro de cordel, todos eles falam nesse sentido, falam nisso... Né?! O tea, o teatro como uma ferramenta... Política né?!  
(*ela concorda no momento em que ele fala*)

**Haydil** – É... O teatro é feito de gente, com gente e tangente, é nessa hora que você vai... Você vai... (*barulho de porta*) Vai mostrar, vai dizer... Talvez... Talvez o que eles já saibam o que é preciso pra...

**Marconi** – Hum, hum.

**Haydil** – Porque a gente está batendo na mesma tecla, por exemplo, agora mesmo se fala da... Da... A gente ta falando... Do, do... Dessa coisa que ta... Do... Do... Desmatamento... hummm... Do... Como surgiu... Da...

**Marconi** – Dessa... Da... Da questão ecológica...

**Haydil** – É... Da ecologia. E a gente ta fazendo as mesmas... Cometendo, todos os dias, as mesmas coisas.

**Marconi** – Hum, hum.

**Haydil** – Né... Então quando a gente chega no teatro que bate, que é... É... Que bota você pra refletir, é um lembrete esse tipo de coisa... Esse tipo de coisa... (*inaudível*).

**Marconi** – Hum, hum.

**Haydil** – É o que consiste né?!

**Marconi** – O que é?

**Haydil** – Eu acho que o teatro é como se diz, é feito de homem, e homem é... É uma coisa que informa e que transforma... A gente começa a... A pensar e a... A ver melhor, as vezes uma coisa que você não prestou atenção.... Naquele momento. Você começa a botar, bota a sua cabeça pra funcionar.

**Marconi** – Como foi que você começou a fazer teatro Haydil?

**Haydil** – Eu comecei porque eu fiz um teste de... De... Pra ver o que era que... Que eu fazia, o que é que eu queria...

**Marconi** – Teste vocacional?

**Haydil** – Vocacional.

**Marconi** – Ótimo.

**Haydil** - Ai deu teatro, direito e jornalismo. Na época, eu... Precisava mais de, de fazer alguma coisa assim... Mais... Mais... Urgente. E aí a escola de teatro tava recém... Já tava formando a primeira turma, e eu, eu fui pra lá, fiquei

**Marconi** – E você, você chegou a...

**Haydil** – Eu tinha muita vontade de ser, de ser ou jornalista ou direito. Acabei fazendo teatro.

**Marconi** – Você, você...

**Haydil** – É... Do ponto de vista econômico da parte primitiva, essa foi,...

**Marconi** – Sim.

**Haydil** – Não dá caminhos a ninguém você sabe disso.

**Marconi** – Sim, eu tinha muita vontade de ser, de ser ou jornalista ou direito. Acabei fazendo teatro. Você, você... Do ponto de vista econômico da parte primitiva, essa foi... Sim, não dá caminhos a ninguém você sabe disso.

**Haydil** – Mas... O teatro me ensinou coisas que, que eu acredito que em outra, em outra carreira eu não iria aprender. Até porque eu continuo aprendendo com os meus, com os meus alunos.

**Marconi** – Hum, hum.

**Haydil** – É uma riqueza, é uma riqueza, é uma coisa, é assim...

**Marconi** – E...

**Haydil** – Eu acho que por ser uma, uma... Uma coisa mais integrada, o que é que não tem no teatro?! Porque o teatro é livre né?!

**Marconi** – É!

**Haydil** – Então tá tudo ali. (*barulho de sirene de polícia*). Tudo que você imaginar tá no teatro. Teatro é livre, teatro é cultura.

**Marconi** – Você entrou na escola de teatro então...

**Haydil** – Não me pergunte o ano porque eu não gra, eu não gravo.

**Marconi** – Hã?

**Haydil** – Data de nada.

**Marconi** – Mas, mas conclui o curso de... De...

**Haydil** – concluir eu conclui, entrava saía, saía entrava, a família não quer, depois (*inaudível*) veio outras... Interferiu com outras coisas, acabava...

**Marconi** – Curso de interpretação ou de direção?

**Haydil** – De... De interpretação, mas de (*inaudível*) de direção. Achei muito proveitoso. E... E é né?! A gente morre aprendendo.

**Marconi** – E lá você trabalhou, na escola de teatro, trabalhou com que pessoas? Que pessoas foram importantes na escola de teatro para a sua formação?

**Haydil** – É... O, digo o, o... Martin Gonçalves que foi meu professor, é um homem muito inteligente.

**Marconi** – Han, han.

**Haydil** – Muito culto e muito (*inaudível*) ele respirava teatro e nós poderíamos passar uma noite ensaiando que você cochilava que ele mandava você funcionário público porque você cochilou entendeu?! Ele era uma pessoa que, uma pessoa muito, muito inteligente e muito... Ele, ele... Nasceu pra aquilo.

**Marconi** – Hum, hum.

**Haydil** – Ele foi uma das pessoas importantes. Outra pessoa muito importante que aprendi muito e que poderia ter lucrado mais se ele não tivesse morrido foi João Augusto. Passeio oito anos trabalhando com ele e aprendi muito, muito, muito.

**Marconi** – Como, você começou a, você conheceu João Augusto dentro da escola de teatro?

**Haydil** – Conheci, ele foi meu professor de história e traje na época.

**Marconi** – (*barulho de telefone tocando*) História do traje. Ta?!

**Haydil** – (*barulho de telefone*) Ela atende ao telefonema – diga, hein, tudo bem. (*inaudível*) Oi?! Perae um pouquinho (*barulho de algo batendo*) oi. Hum, hum (*inaudível*), oh Juca eu vou lhe telefonar depois, porque eu estou com um rapaz aqui fazendo uma entrevista. Ta certo ta. Depois eu retorno, ta. Minha mãe, porque a gente ia pra cachoeira.

**Marconi** – Hum, hum.

**Haydil** – Mas agora não vai dá. Nós falávamos o que?

**Marconi** – Sim, nós falávamos de... Martim Gonçalves e João Augusto que foram duas pessoas importantes na sua formação.

**Haydil** – Pra mim foi. Mas assim teve muita gente importante, (*inaudível*) Amaral pra mim foi... É... Na época foi professora de dicção muito boa. Rute Segredo.

**Marconi** – Hum, hum.

**Haydil** – Professora de português e quando você... Tinha um de técnica vocal madame, então era, era, era uma... Aquela seleção de gente.

**Marconi** – Hum.

**Haydil** – Gente maravilhosa.

**Marconi** – Os professores da escola de teatro.

**Haydil** – É.

**Marconi** - Na época.

**Haydil** – É muito bom.

**Marconi** – E... E depois que você se formou na escola de teatro, o que aconteceu? Você foi pra onde? Você começou a fazer teatro com João Augusto?

**Haydil** – Eu comecei com João Augusto, eu comecei com a peça **Stop Stop**.

**Marconi** – Stop Stop.

**Haydil** – *Inaudível.*

**Marconi** – A gente conhece a historia é famosa.

**Haydil** – É.

**Marconi** - É famosa.

**Haydil** – Eu comecei com ele e a proporção que eu ia fazendo um personagem ele ia me dando outro, ele ia me dando outro e já estava mais fácil.

**Marconi** – Hum, hum.

**Haydil** – É... Foi muito bom.

**Marconi** – Na escola de teatro ainda Haydil você trabalhou mais uma linha de teatro, de teatrão mesmo né?! O teatro de câmara, que era o teatro realista né... O Brechtiano.

**Haydil** – Lá tinha de tudo.

**Marconi** – De tudo.

**Haydil** – É, foi lá onde conheci Ariane Suassuna.

**Marconi** – Hum.

**Haydil** – Então, Martim Gonçalves trouxe, Martim Gonçalves é (...) né... Então ele... Ele trazia coisas de, do nordeste, que era as origens, lembra sempre a origem.

**Marconi** – Hum, hum.

**Haydil** – E trazia muita gente do sul, inclusive Eugênio Cruz.

**Marconi** – Hum, hum.

**Haydil** – Eugênio Cruz que ficava sempre entre a gente.

**Marconi** – E, e Eugênio Cruz a gente inclusive foi, foi ator de espetáculos ai na escola junto com os alunos.

Silencio...

**Marconi** – Então é... É... Quando você começou a fazer o teatro de cordel você já tinha ouvido falar sobre teatro de cordel antes Haydil?

**Haydil** – já o... Já ouvia assim... Mas eu não, não de me ligar muito, mas o, o... Teatro de cordel pra mim não é novidade.

**Marconi** – Hum, hum...

**Haydil** – Você vai pra uma feira do interior você vê, você vê aqueles, você vai, você vai uma festa de, de um lugar, você vê dois trovadores.

**Marconi** – Hum, hum.

**Haydil** – Né?! Eles ali... Dois repentistas e essa coisa da, da, da minha origem. Eu trabalhei, eu trabalhei com meu pai, que meu pai tinha um latifúndio, trabalhava com aquela gente da roça, ele tinha uma roça, viveu, viveu com aquele povo, conhecia o linguajar.

**Marconi** – Hum, hum.

**Haydil** – Daquele povo. Tanto que eu fiz um texto de teatro que a professora Judite Grofman, que foi minha professora de, uma excelente professora, de dicção, ela é muito culta, muito boa. E, e ela... Estávamos falando sobre, é... Sobre o autor de Sadaranha, como é o nome dele? Como é?

**Marconi** – Não, me foge a memória agora.

**Haydil** – Da... De, de...

**Marconi** – É o pós-modernismo.

**Haydil** – É...

**Marconi** – Depois da década de 30.

**Haydil** – (...) que horror.

**Marconi** – é o João Cabral? João Cabral de melo neto?

**Haydil** – não, João Cabral é nordestino.

**Marconi** – João Cabral não, é... Guimarães Rosa?

**Haydil** – Guimarães Rosa...! Ela falava assim o linguajar de Guimarães Rosa, eu imitava muito a voz dela, e um dia eu não vi, ela estava por dentro da sala.

**Marconi** – Hum, hum.

**Haydil** – E a porta estava assim entreaberta, eu tava do lado de fora, conversando, divulgando com o Jorge Gaspora (...) e eu digo assim que e ai pró Ju, que eu chamava pré Ju, não porque Guimarães rosa e Guimarães rosa e o linguajar de Guimarães Rosa e ai Guimarães rosa fazia porque ele se criou ali. E ela veio me convidou para entrar, eu fiquei, eu fiquei (...) eu falei você acha que, que ele tem aquele linguajar porque criou lá, ele estou aqui, eu disse assim, você acha?! Ela disse assim, eu lhe dou quarenta e oito horas pra você me escrever, escrever qualquer coisa com o linguajar da sua região. Ai eu fui, eu morava em dois de julho, eu cheguei em casa e fiz, num instante tava ali. Ela deu quarenta e oito horas, mas eu fiz em menos de 24h. E levei, Levei, entreguei a ela, ela olhou o relógio e disse, pontualidade mais que britânico (*Marconi ri*) e levou pra casa. Este é o primeiro que eu vou ler e de fato, foi o primeiro que ela leu, e ai quando ela voltou com o texto na semana seguinte ela fez uma leitura com os alunos e me disse que continuasse.

**Marconi** – Escrevendo.

**Haydil** – Escrevendo. E então...

**Marconi** – O nome da professora era?

**Haydil** – Judite Gofman, ela foi sua professora?

**Marconi** – Não, não.

**Haydil** – Ela foi, ela foi da escola de teatro.

**Marconi** – Não tive a sorte (ri).

**Haydil** – depois é, é... Eu acho, eu acho que aposentou já, não sei, ela foi professora da albino, de Cleise, de Cleise Mendes, de Linhares e de Albino. Eu gostava de ver. E, e ela chama assim, ela disse você é muito irônica, eu disse não mais do que a mestre. A gente vivia assim... (ri).

**Marconi** – Você é de que cidade Haydil?

**Haydil** – Ribeirinho de Pombal, que eu nasci.

**Marconi** – Ah... Ribeiro de Pombal.

**Haydil** – Agora eu me criei na cidade perto de Sergipe, Itapicuru.

**Marconi** – Itapicuru.

**Haydil** – É.

**Marconi** – Mas é Bahia.

**Haydil** – É, e passei minha juventude, minha infância, maior parte da minha infância, ali. Agora minha família é de canudos, meu avô é de canudos, meu bisavô já não era brasileiro.

**Marconi** – Não, num era.

**Haydil** – Não português.

**Marconi** – Ele era de onde?

**Haydil** – De Portugal.

**Marconi** – Portugal (*fala com sotaque português e ri*)

**Haydil** – É, e ele...

**Marconi** – Certo... Então é... Você atribui o teatro vindo do cordel, que é que a gente chama de teatro de cordel basicamente as suas bases populares de tro, dos trovadores, populares pelejadores.

**Haydil** – É, é...

**Marconi** – E dos... Da feira

**Haydil** – É, pra mim.

**Marconi** – Sim.

**Haydil** – Fazer um trabalho de cordel bom não é nada porque eu conheço.

**Marconi** – Hum, hum.

**Haydil** – E ninguém empresta as origens entendeu?!

**Marconi** – Hum, hum

**Haydil** – Eu acho que você fala (*é interrompida*)

**Marconi** – Você via isso frequentemente.

**Haydil** – Ele fala e ele escreve em cima, em cima do que ele testemunha é isso que, eu digo como o Martim Gonçalves fazer teatro ou você é um ator que faz qualquer coisa.

**Marconi** – Hum, hum.

**Haydil** – Você não pode ser uma atriz, eu sou cômica, eu sou uma atriz só trágica, não existe. Você tem que ter uma, pra você ser ator multi, você tem que fazer qualquer papel hein, agora determinados, determinados papéis são mais... Entendeu?! Você precisa ser, você conhece a região você precisa conhece, tinha, tinha um norte americano aqui que veio fazer uma pesquisa alguma coisa desse órgão, eu tinha uns, uns poucos anos ele me arrastava assim... Que eu queria fazer além de ele não saber português ele viajava pro norte, quando ele vinha com aquela papelada eu não sabia o que é que ele tinha, tinha ali, eu queria e dizia pra ele, ele ia trazendo o outro papel que ele ia ensinar o outro colega dele que tava pesquisando o último lugar, então ele achava assim o máximo.

**Marconi** – Hum, hum, hum.

**Haydil** – Que pra mim não era nada. Eu fa, eu fui conhecer um lugar... Guarda, onde passava muito contrabando de gado, de, de madeira e meu tio foi pra lá pra fiscalizar. Eu que fui chamada pra feira do livro, então eu assisti... Um dos eventos chamados de, de serenata, serenada, a coisa mais linda que eu já vi. Gente analfabeta cantar em três, quatro vozes acho a coisa linda que se fosse hoje eu teria levado um gravador ou uma maquina filmadora pra ver aquela coisa certa, certa e bonita, uma, uma... Perfeita!... Entende?!

**Marconi** – Hum, hum.

**Haydil** – Só se vendo isso!

**Marconi** - ...

**Haydil** – É bonito!

**Marconi** – É... O que é que foi? Como foi? O que foi? O que significou pra você Haydill fazer teatro de cordel?

**Haydil** – Eu, eu sem prazer, eu sei de outras peças que me davam, que foram praze, prazerosas pra mim, ela não me dá, não me dá trabalho.

**Marconi** – Hum, hum.

**Haydil** – Porque conheço. Mas não quero dizer que era (*inaudível*). A primeira peça que eu fiz foi... Eu fiz o auto da compadecida que não é cordel, mas que é uma peça regional e... E... Aquela de João Cabral de Melo Neto.

**Marconi** – Morte e Vida Severina.

**Haydil** – Morte e Vida Severina...

**Marconi** – Foi João Augusto.



**Haydil** – Não

**Marconi** – Não foi não

**Haydil** – Eu fiz, eu fiz com Luis Carlos Maciel.

**Marconi** – Sim.

**Haydil** –... Ele foi meu professor. Quando chegou na parte do velório, ele disse: Haydil você vai me dá uma ajuda porque eu não conheço. Achei legal isso.

**Marconi** – É.

**Haydil** – Ai, ai eu ... Para geólogo na escola de teatro (*ela ri*) ai vou ficar, pô eu não vou, ai eu queria namorar, mas ele venha Haydil, eu não conheço, eu não sei a coisa assim, aí eu fui pra ensinar a ele a ficar, do, do velório como era pra teatro, como...

**Marconi** – Muitas dessas, muitas dessas experiências foram aproveitadas também no teatro de cordel de João Augusto não?

**Haydil** – É, sim.

**Marconi** – As luzes...

**Haydil** – A minha, a minha eu aproveitei. Aproveitei, ele, ele, ele... Ele, ele funções de casamento, ele, ele fez Haydil você quer dirigir sua peça? Eu disse não, eu quero me assistir como autora. Ai ele, ele, eu não queria, não queria, queria trabalhar nas outras, mas essa eu queria assistir.

**Marconi** – Hum, hum.

**Haydil** – Porque era um outro instante. Que queria saber como é que, como é que a platéia recebia meu texto.

**Marconi** – Sim.

**Haydil** – Sabe?! Mas aí Sônia dos Humildes, que fazia o papel, adoeceu (alguém começa a cantar) e, e ficou uns dias em casa, que ela tomava, tomava... Cobalto, essas coisas. Aí eu pra os meninos não perderem o pique eu fui pra ficar no lugar dela pra eles irem ensaiar. Aí os meninos pediram a ele pra não tirar (*Marconi ri*) sabe, pra não me tirar. Quando ela chegou eu disse, eu disse João eu não quero fazer, eu quero só assistir. Aí ele disse não a, não a, ele me chama Adil, não Adil, quem vai fazer é você. Aí eu fui. Aí eu fiz. Foi muito bom.

**Marconi** – E, e, e.

**Haydil** – Foi muito bom porque eu falei é, é, é a peça da amante ne?!

**Marconi** – Hã?!

**Haydil** – E na época havia uma repressão, ela aqui não foi liberada, foi pra Brasília, eles não puderam, puderam liberar porque eles não conheciam o linguajar, então ela retornou pra que pra Bahia, na época tinha um padre que eu não me lembro agora o nome dele nesse instante

**Marconi** – Esse padre é famoso...

**Haydil** – É, mas eu gostava.

**Marconi** – Bem vindo já me falou dele...

**Haydil** – Mas...

**Marconi** – Maria Adélia me falou dele (*fala rindo*).

**Haydil** – É... Mas ele disse que é, é, o, a, era o linguajar digno, digno de, de ser montada, pelo linguajar, e que lampião era uma figura que já tinha morrido e que não via nenhuma... Porque ela rende uma homenagem a lampião.

**Marconi** – Sim.

**Haydil** – Você já, cê já leu esse texto?

**Marconi** – Já, já li.

**Haydil** – É, então é ela diz,

**Marconi** – Já li.

**Haydil** – Se eu fosse homem eu já tava no mundo há muito tempo como... (*inaudível*) Que ela era ressentida doida pra ir fazer o que lampião tava fazendo, aí passou, só proibiu de ver senão, se, os homens que estão aqui não garantem as calças que veste, nem tomando chá de alevanta cacete, ela quando, quando ela ta P que ela vai falando, essas coisas ne?!

**Marconi** – Hum, hum.

**Haydil** – Aí eles tiraram o chá de alevanta aí João disse ô Haydil bote outro xote, mas... Tiraram nada, ai eu fiz a peça.

**Marconi** – Hum, hum.

**Haydil** – Aí a peça foi um sucesso assim que eu nem, nem pensava que fosse.

**Marconi** – Hum, hum.

**Haydil** – Tanto aqui como em Recife, foi em Recife o povo acabou cantando comigo, foi lindo.

**Marconi** – A música no final? E que musica cantava no final Haydil?

**Haydil** – Era a música que, era uma música do... Tinha uma do casamento, a musica era, era do, era do velório que eles, eles levam o, a Eudes cantando.

**Marconi** – Hum, hum.

**Haydil** – E ela falando ne, no palco assim: não entreis com ele senhor em juízo para que não tenha tanto prejuízo, supre vosso sangue... Em favor das almas que padecem tanto. Só, as, repetindo...

**Marconi** – Hum, hum.

**Haydil** – E ela falando.

**Marconi** – E você lembra da melodia?

**Haydil** – Eu lembro sim,

**Marconi** – Canta aí pra gente ouvir.

**Haydil** – “Não entreis com ele, Senhor em juízo para que não tenha tanto prejuízo, para que não tenha tanto prejuízo, supre vosso sangue precioso e santo em favor das almas que padecem tanto, em favor das almas que padecem tanto” é canto...

**Marconi** – Hum, hum, isso, isso é no momento do enterro?

**Haydil** – Era, é, é... Eles cantavam baixinho porque eles... Quando era a casa deles (*som de buzina*) você assistiu à peça?

**Marconi** – Não, não assiste não. Eu vi a montagem de, de Márcio Meireles. Ele não montou essa também?

**Haydil** – Foi ele que dirigiu não, foi ele não.

**Marconi** – A, a oxente cordel de novo (inaudível).

**Haydil** – Ele botou.

**Marconi** – Ele não pôs a função do casamento?

**Haydil** – Pôs, ai e ela veio, cê assistiu?

**Marconi** – Assisti.

**Haydil** – Pois ela, ela tava discutindo com o filho e o filho manda ela, mas você tava bebendo demais, aquele negócio, ta, eles tão cantando e ela, ela manda assim, ela chama tomo mundo de carneiro, todo mundo que ta ali, que o mundo anuncia, então ele faz que faz como quem consente, todos uns carneiros, vocês todos, e ela ai fala, ela lembra que o padre disse assim: quer ir pro amazonas? Ela ta bêbada. Ela disse assim: na certa fugindo de me comer (os dois riem)

**Marconi** -...

**Haydil** – E eles, eles baixam a porta, eles baixam e botam coisa pra abafar as magoas tudo

**Marconi** - Hum, hum.

**Haydil** – E assim ela vai falar, falando em cima deles cantando depois eles vão pegando a eles e vão descendo, ai ela intercala (*som de palma*) o canto deles com aquele, a homenagem que ela rende a lampião, aquilo sim que era macho, homem de coragem, ele era. O canto é lampa, é lamparina – ela canta – é lampa, é lampião, e chapéu de couro, fuzil na mão, e chapéu de couro, fuzil na mão e ele: ai entrei com ele. Até que ela canta, na verdade ela já ta: ...La, La, La, La, Laia... E vai descendo, descendo mais ou menos assim.

**Marconi** - Hum, hum.

**Haydil** – Era um, um recurso que...

**Marconi** – Como é que era o processo de ensaio? É... Dos espetáculos de cordel com João? Como é que, como é que ele trabalhava com os atores? Partia primeiro de um trabalho de mesa?

**Haydil** – Sim...

**Marconi** – Ou, ou de...

**Haydil** – Claro.

**Marconi** – Era sempre um trabalho de mesa primeiro.

**Haydil** – Sempre, sempre, primeiro é...

**Marconi** – Um entendimento de tudo.

**Haydil** – Até hoje, até hoje eu faço oficinas, também faço oficinas, eu faço, eu explico pra eles primeiro uma leitura branca pra você saber o que é, aí depois você analisa pra entender.

**Marconi** - Hum, hum.

**Haydil** – E depois você vem, joga a inflexão, aí tem a técnica de voz.

**Marconi** - Hum, hum.

**Haydil** – Pra você poder, porque não quem tem suporte assistindo um espetáculo de teatro que a pessoa, que os diretores tem o habito de dizer: já sabe o texto?! Já decorou o texto?! O personagem só fala se ele existe, ele não pergunta a você se você está no personagem, eu tive muitas brigas por causa disso. Já, já decorou o texto? Não é pra eu decorar o texto. Quando vai subir pro palco pra uma platéia que veio me assistir ou ganhou o ingresso ou comprou pra ver eu ta, ta, ta, ta, ta, ta, ta, ta monocorte, ele quer ver uma interpretação. E pra ela ver uma interpretação a que haver uma interpretação. Eu to conversando aqui com você e eu já dei várias, várias... Conotações, várias, na, na minha voz, varias maneiras de falar... Não tem como interpretar, não existe essa, a, a... É um método, ta perto de Stanislavskiano está para o teatro assim como Freud está para a psicanálise. Eu pai, ele, ele, ele faz assim Brech, ator brecheano, não, não, o problema do Breach é aquela a La distanciamento, que Brest ele usava, ele usava muito o narrador, ele informava de uma coisa, mas no momento em que você ia viver, você ia viver ou vai viver essa ação você tem que se envolver se não você não faz teatro entendeu?! Uma coisa é chegar 1934 segunda guerra mundial e narrar a guerra.é, é, é, aí depois vamos dizer ele encontra os dois irmãos, um irmão enforca, a Irma encontra o irmão enfocado é, aí quando vai viver, quando ele vem pra viver a, a coisa do enforcado, ele se envolve. Ele. As irmãs se envolvem.

**Marconi** - Hum, hum.

**Haydil** – É isso que é o distanciamento brestiano, que ele chegava num bar e queria conscientizar as pessoas ele fazia. É, é, ele dava a informação dele. Mas não há outra maneira de você interpretar ao mesmo...

**Marconi** – Mesmo, mesmo a, a, o, os cordéis mais, digamos assim mais fantásticos, com diabos, com essas coisas.

**Haydil** – Não isso aí porque era seu próprio, é quase infantil, é mais de composição neh, é mais de o absurdo. Aparece o diabo,

**Marconi** - Hum, hum.

**Haydil** – Quando aparece o diabo já é quase uma brincadeira neh.

**Marconi** – Aí não, não é exatamente um, um... Trabalho... O ator não, não, não teria esse registro emotivo pra fazer esse tipo de personagem.

**Haydil** – Não ele...

**Marconi** – Aí é uma composição mesmo.

**Haydil** – É, é... Ele tem é. Porque ele é quase é, é, é... O caso quando parece é soprando, soprando, soprando o fogo. Ele bota... Sopra o fogo, não precisa ele ta, entendeu?! Agora esse, esse tipo, o meu, o que eu faço mesmo quando é engraçado ele tem que se envolver eu tava dizendo ontem a um aluno que eu to pra ver um, o classico da caatinga de cima (*inaudível*).

**Marconi** – O clássico da caatinga, o que?

**Haydil** – De cima.

**Marconi** – De cima.

**Haydil** – É, eu vou ate lhe dá o texto.

**Marconi** – É seu?!

**Haydil** – É!

**Marconi** – Ah... Certo!

**Haydil** – Aí eu tava dizendo pra meu aluno é... Que na, ele vem, ele vem dançar de, depo, é... Ele vem dançar, ele ta bêbado, ele bota a Mão no ombro da moça, da Mão da moça ele vai descendo, pegando a bunda da, e aí ele começa um cacete neh?!

**Marconi** - Hum, hum.

**Haydil** – Ou Ele vai urinar no terreiro. Então, então ele tem que mostrar que bêbado não é imitação, ele tem que viver esse bêbado, por que senão não tem força pra sustentar vice. Se ele fosse fazer o demônio não ele fazia numa boa. A menina quando vem que ela ta doida atrás de um homem, nessa que você vai ler? Ela vem pra ver se arranja um namorado e aí a

festa acabou por causa de uma briga. Aí ela disse assim: “aqui já não tem nada”, aí, aí ela ta bêbada, mas ele já acabou a festa.

**Marconi** – Então você ta montando com os seus alunos...

**Haydil** – *(não se completa a pergunta e ela logo responde)* É! É!

**Marconi** – Teatro de cordel?

**Haydil** – É! Eu to! E esse...

**Marconi** – Eu posso, eu poderia ir em um desses ensaios ver, ver como é que você trabalha?

**Haydil** – Oh, por enquanto eu to fazendo técnica de voz.

**Marconi** – Sim.

**Haydil** – E de corpo, que eu peguei um menino.

**Marconi** – É, mas como meu mestrado tem basicamente a, a ver Haydill com o trabalho do ator, a preparação desse ator pra cena do, do teatro de cordel, é, é esse tipo de trabalho que você faz é importantíssimo pra mim a não ser que você queira marcar um dia...

**Haydil** – Não, não.

**Marconi** – Pra preparar os meninos e tal.

**Haydil** – Eu acho que...

**Marconi** – Mas pra mim ver você trabalhando seria o ideal.

**Haydil** – Eu, eu...

**Marconi** – Mas do que uma aula.

**Haydil** – Eu acho um... Eu achei, eu encontrei, eu pedi uma pessoa pra, pra técnica do corpo e graças a Deus eu tava com um aluno que estudava dança.

**Marconi** - Hum, hum.

**Haydil** – E ele é muito bom. Ele disse “a senhora, a senhora deixa eu fazer?” Porque eu não agüento mais neh?!

**Marconi** – Sim.

**Haydil** – Eu não aguen... Eu vou fazer uma coisa de dança, apesar de ter tido uma professora de 60 anos que agüentava, mas eu não agüento.

**Marconi** - Hum, hum.

**Haydil** – Primeiro que eu tenho problema de coluna, isso nunca tem idade, seu sentar ou coisar eu não me levanto mais, só com uma maca. *(ela ri)* Ou com um guindaste. Aí o aluno disse...

**Marconi** – não exagere.

**Haydil** – *(diz rindo)* Professora a senho, a senhora deixa? Oh meu filho que maravilha! Soltei o menino.

**Marconi** – E que tipo de técnica de corpo é... Era usado, que vocês usavam pra ir pra cena lá na década de 60 e 70.

**Haydil** – É a gente tinha pediu a uma professora de, de dança que era, é, foi aluna de Luis Cilado, depois que ia, ia. Já mia roubato.

**Marconi** - Hum, hum.

**Haydil** – Xô, xô ver quem foi mais...

**Marconi** – O primeiro nome?!

**Haydil** – Betânia... Ela fazia o, o...

**Marconi** – O primeiro,

**Haydil** – Mia, mia Lobato.

**Marconi** – O primeiro nome que a senhora falou?

**Haydil** – Miss labano.

**Marconi** – Miss labano.

**Haydil** – É.

**Marconi** – Era a esposa de Rudolf?

**Haydil** – Eu não sei se era esposa,

**Marconi** - Ou filha.

**Haydil** – Ou filha. Ela até perguntou.

**Marconi** – Filha.

**Haydil** – É, foi. E eu fui e tinha uma alemã que eu não lembro o nome dela e que era de... Pronto, deu um branco agora. Mas eu vou me lembrar. Olha o padre que, que, primeiro, padre primeiro.

**Marconi** – Ham, ham.

**Haydil** – Que liberou a pe, as funções de casamento.

**Marconi** – Ham, ham. E, e deu, deu...Bem vindo me falou de...

**Haydil** – Paty Pinheiro.

**Marconi** – Não sei. De Dulce...

**Haydil** – Hein?!

**Marconi** – Bem vindo me falou de Dulce...

**Haydil** – Que Dulce? De dança?

**Marconi** – É.

**Haydil** – Ela não foi minha professora, não.

**Marconi** – Não neh?!

**Haydil** – Não.

**Marconi** – Não é, mas é...

**Haydil** – Foi Bethania dos Guarani.

**Marconi** – Ham.

**Haydil** – Que era doida varrida, mas eu gostava muito dela. Escrevi até um, um texto pra ela fazer um espetáculo, é... “A semente” que ela me pediu para fazer um espetáculo, ela fez e... Eu queria me lembrar da professora.

**Marconi** – Mas aí era na, na escola de teatro ne?!

**Haydil** – Era sim.

**Marconi** – E depois com João augusto não tinha uma preparação corpo, corporal?

**Haydil** – Tinha, mas não era mesmo assim tão, tão... Tinha, a gente fazia o que, a gente fazia um esquentamento e, mas não era assim tão...

**Marconi** – Hum, hum. O esquentamento era, era, era... Tinha musica de fundo ou, ou era,

**Haydil** – Não (*inaudível*).

**Marconi** – Era mais individual ne?!

**Haydil** – É. Pra você ver o espaço.

**Marconi** - Hum, hum.

**Haydil** – Pra você trabalhar a coisa, porque você sabe qualquer gesto no teatro por menor que seja.

**Marconi** - Tem que ter um significado.

**Haydil** – Ele tem que ter um significado, não é a toa não é?!

**Marconi** – É.

**Haydil** – Senão não tem pra gente?! Alias tudo tem que ter um signifi, um significado.

**Marconi** - Um significado.

**Haydil** – Um significado e uma... Um senso de medida.

**Marconi** – Como é que vocês trabalhavam. No caso você, você já disse, como é que você trabalhava a sua construção. A construção dos personagens no teatro de cordel é... Tinha uma, uma, partia, como você, da experiência pessoal de cada uma das pessoas que elas conheciam e que imitavam eventualmente.

**Haydil** – Não.

**Marconi** – Ou, ou havia uma técnica.

**Haydil** – Não.

**Marconi** – Uma oficina ou uma coisa mais...



**Haydil** – Não, no teatro eu, eu tenho até um certo preconceito com música?!. Você não pode imitar um bêbado ou um cego, você pode sentir o cego, você pode fazer um cego de olhos abertos.

**Marconi** - Hum, hum.

**Haydil** – Você pode sentir um bêbado muito porque você está tropeçando entendeu?!

**Marconi** - Hum, hum.

**Haydil** – Ou fazendo coisa de um bêbado, porque isso não é uma imitação, não é, não é teatro. Você tem que sentir essa dor. Você tem que, isso é um bolo, isso é uma mil maneiras stanilasviquiana. Você tem que, você ta fazendo um velho, se, se você não é velho, mas você tem que ver, o velho tem movimentos lentos, você não vai fazer, você não vai fazer, porque aí cai a força do, da, da...

**Marconi** – De qualquer jeito tem que ter, ter sintomas isso que você quer dizer.

**Haydil** – É.

**Marconi** - Sintomas isso que você quer dizer.

**Haydil** – É quando sente naquilo que você está fazendo pra puder prender a, o, o espectador. pra você se segurar porque se você perder isso, pra mim, você ta perdido.

**Marconi** – Hum, hum. Então é... Você nesse tipo de construção leva em consideração primeiramente é... Aquele que você mesmo a pouco chamou de pai do teatro que é o stanilasviski neh?! É... E, e, e obviamente as suas, a sua, a sua vivencia.

**Haydil** – Pode ser que uma pessoa que não, que eu conheço um pouco, eu só a custo de informação dele a *formação do ator* pra compreender o suficiente que a pessoa tem que a pessoa tem que se envolver.

**Marconi** – Sim, entendo.

**Haydil** – Isso me convém. Outra coisa que, que está pecando muito atualmente no teatro não sei se tem ainda aqui.

**Marconi** – Não sabe se tem o que?

**Haydil** – (*parece procurar algo*) Antes, não, né esse não, não sei, não sei o que eu escrevi foi do teatro. E a gente, a gente que estudava na época, não sei, eu não sei se isso lhe interessa.

**Marconi** – Tudo interessa! (*risada*) pode ficar a vontade.

**Haydil** – Então eu...

**Marconi** – Fale o que você quiser.

**Haydil** – A gente era considerado marginal.

**Marconi** – Ham, ham.

**Haydil** – “Eu vim da fila do bem e do mal porque sou marginal, abre-se as cortinas, nascem luzes ou surge o total gigante (aqui) por que sumiu, viajo via palco mundo afora, sou universal. Falo com os homens, comungo com os deuses. Na magia do faz de conta choro, rio, danço e até mesmo canto, meu canto, cantado do meu ser, bonito e infinito. Viajo sem fronteiras e sem passaporte com o porte da deusa absoluta do tonto e do tudo. Sou tangente. Perdô e sou perdoado. Amo e sou amada. Possuo toda a platéia e sou possuída no aplauso esquetefomico, de sede e de ar. Vale a pena viver!” (*todo amar*)

**Marconi** – Lindíssimo!

**Haydil** – Entendeu?!

**Marconi** – É seu mesmo?!

**Haydil** – É sim.

**Marconi** – Lindíssimo, adorei!

**Haydil** – E outra hora eu, eu pego assim, porque você tá, você fez licenciatura?

**Marconi** – Não! Fiz interpretação.

**Haydil** – Interpretação?!

**Marconi** – É!

**Haydil** – Tá certo. Eu também fiz interpretação, mas eu tenho aqui a, arte e educação que faz uma conclusão muito grande entre arte e educação e arte como a, como você está fazendo.

**Marconi** – Ham.

**Haydil** – Mesmo pra interpretação. Isso aqui eu trabalhei com a, com arte e educação e esse menino, esse aluno meu escreveu uma peça que é esta daqui, na sala. A senhora poderia traduzir pra inglês e pra alemão. E eu fui fazer, até a apresentação, fui fazer a apresentação, aí eu fiz. “Com o teatro trabalhamos o homem, com, como o todo e assim transformamos em prazer a tarefa de educar, cada passo impulsionado para a reflexão da vida, do aprender fazendo, do crescer analisando, percebendo o sentido da vida, o dever e o direito, ocupando e respeitando o espaço dos scaras, aceitando nossas limitações, procurando galgar a grandeza do infinito, ao menino que se fez homem e ao menino que se fará, de mãos vazias do amanhã de incerteza, mas na certeza que o crescimento de um país se faz, na mistura e no compromisso de cada um de nós.

**Marconi** – Muito legal.

**Haydil** – Então isso aqui eu to, eu to, isso aqui ele não tem, ele não é um ator. Eu não ando formando o menino pra ser um ator.

**Marconi** - Hum, hum.

**Haydil** – Eu to fazendo, já que o teatro é um mergulho, que me dá ns luzes.

**Marconi** - Hum, hum.

**Haydil** – Neh?! Eu estou usando o teatro como uma arma para educar. Que eu, o teatro é tão bom, é tão profundo que eu alfabetizei sem saber que tava alfabetizando. Parece estúpido isso que estou dizendo ou absurdo, como queira. Mas eu, eu num, eu tava fazendo um texto de, de. Eu fiz um texto de, de teatro e faltavam três dias pra ser levado o público chamava secretario de educação, chamava o caralho a quatro (*ela ri*) – (*barulho de buzina, inaudível*) – e aí a menina vinha que fazia a mãe.

**Marconi** – Não é pra criança não?!

**Haydil** – Não, (*ele ri*), a menina, a menina, que fazia mãe virou pra mim: professora eu não vou fazer não que eu tô com vergonha! Eu não posso obrigar um educando a ir, a ir fazer uma peça de teatro. Ele pode tomar uma vaia e isso acabar com a vida dele. Danificar a cabeça dele. Como ele pode ser aplaudido e achar que é o maior. Então eu to usando o teatro como uma, um instrumento pra eu tirar dele uma série de coisas. Então na, na parte de dic, de dicção, quando eu tava trabalhando dicção, eu trabalhei, eu começo do alfabeto, sílaba, palavra, frase, depois vem o texto... Aí um menino, um menino que a, as, as escolas formais, tinham alunos que elas não suportavam mais e botavam eles pra fora, geralmente os mais inteligentes. Não ficava, umas babaquice, aquelas coisas toda sabe?! Os meninos não agüenta e saí, porque é muito, uns meninos que, você hoje em de, de, qual é a maturidade?! Você ver entrar na sua casa com o televisor Amazonas com a floresta, com a flora e a fauna, cê vai querer um, um coro, um trabalho da mulher mandando... Nem sempre elas, ela sabe explicar

**Marconi** – Hum, hum.

**Haydil** – É... Uma vez um menino disse assim, ah... A professora mandou, mandou eu, eu limitar o Brasil eu não soube eu me f... (*eles riem*) Como assim meu filho?! Eu não sei professora limitar. Oh meu filho, eu tava com a vassoura assim, bota aqui na mesa, fique um de um lado outro de outro, aí eu do lado lá são de vocês, do lado de cá é do meu, como é que eu vou passar com a vassoura no braço?! (*ela ri*) Aí ta vendo, ele não sabe, mas ela não diz. Ela manda pes, pesquisar é... Vá, vá lá pesquisar sobre o Barbosa e não diz o que é pesquisa. O menino chega lá e, e não sa, é, é (*som de buzina*), chega e pró quando a senhora dê quatro horas, depois eu chego lá na historia que eu vou, a senhora, a senhora quando dê quatro horas a senhora me avise que eu vou fazer uma pesquisa de Ruy Barbosa. Eu disse ta certo quando dê quatro horas. Meu filho, quatro horas, sua pesquisa. Vixe, dona (*inaudível*), oh professora o que é pesquisar (*ele ri*), eu achei, eu tava com um genio assim, eu tava dando a coisa assim, meu filho pesquisar?! Chega aqui, depois que eu coisar aqui, não professora é logo porque senão eu, eu coiso, aí eu disse, chamei os outros dois, mastigue aí que gosto tem? Hum, hum,

de que cor é? O menino branco, vá anotando, cheire! O outro cheirou, veja o peso, a forma, vá anotando. Ele fez, eu acabei, acabamos de pesquisar o giz, e como é que vou mastigar Ruy Barbosa, cheirar Ruy Barbosa se ele não existe (*fala rindo*) aí ficou meio em susto. Mas você vai ver a formação dele, aonde ele morou, é, em que, que se nunca os feitos dele ne?! Tudo relacionado a ele. Aí você está fazendo uma pesquisa. Então como é que um professor vai pedir uma coisa que não explica o que é. Cê entende?! Aí a vaca vai pro brejo. Sim, mas o menino, a menina disse que não ia fazer faltavam dois dias, ia secretário de educação, o caralho a quatro e eu fiquei, eu disse meu Deus como é que eu vou, leio esse texto aqui é o nome de Divaldo da Costa Lima, Divaldo é doido, eu digo esse homem vai, vai se matar. Já tinha chamado adido cultural, o diabo a quatro, que ele gostava de comprar guaraná pros meninos e o uisquzinho e os, os (Krios), ele adorava essas coisas, os krios. Aí eu vi, aí o menino que tava sentado assim virou pra mim professora traga um vestido de mulher, um sutiã e um brinco que eu faço a mãe. Mas meu filho e você sabe, você não sabe nem ler. Professora a senhora é doida (*ela ri*), rapaz eu ri, mais ou menos. Ele disse assim. Não meu filho porque a escola, lá na escola você saiu, você tava confundindo o P, o P com o B. Assim, ele me disse assim, professora eu aprendi a ler com a senhora! Eu estava estudando sim, P, B, A, E, I, O, U. Ele, ele pra ele além do som ele tava aprendendo a ler, foi assim que ele aprendeu. Depois veio, vem a sílaba, depois vem a palavra, depois vem a frase. E ele aprendeu a ler assim. Aí eu vi que tinha alfabetizado três alunos. Não sabia que tava alfabetizando. Então eu acho que, isso não lhe interessa, porque você não, não é seu objeto de pesquisa, você não vai ser um educador né?! Só, só.

**Marconi** – De alguma forma a gente faz mestrado pra ser professor ne?!

**Haydil** – É, mas eu digo assim. É, você pode pegar alguém que seja da área de educação. Então...

**Marconi** – É.

**Haydil** – Você começa dizer a ele que quando ele for pegar o menino não é pra dia dos pais ou sete de setembro, nem essas coisas, professor precisa trabalhar. O menino tímido, o menino parado geralmente as professoras acham eles ótimos, qualquer, quando aquele aluno é assim. Ele vem e fica assim (*risos*), tudo dele é assim, ele é um aluno ótimo (*risos*).

**Marconi** – Não me dá trabalho nenhum.

**Haydil** – (*fala rindo*) Não pode dá. Não, não abre a boca. E ainda bota um sorriso na, ne. Não importa então ela não pode gostar. Então agora eu fui, eu fui fazer essas coisas de teatro em educação, eu aprendi com eles, aprendi. Porque eu, eu era formação de, de, de ator.

**Marconi** - Hum, hum.

**Haydil** – Né. Interpretação. Interpretação era, era bacharelado e não, não tinha nada que ver com educação, nem entrava na época.

**Marconi** - Hum, hum.

**Haydil** – E assim sucessivamente. Mas eu aprendi com eles.

**Marconi** – Haydill!

**Haydil** – Hein.

**Marconi** – É... As, as, as peças de teatro de cordel eram, tinha muita música ne?!

**Haydil** – Tem que ter.

**Marconi** – Tem que ter.

**Haydil** – No, no, aqui, isso aqui eu digo, quer ver?! Aqui.

**Marconi** – No... No clássico da caatinga.

**Haydil** – É... Ele quando. O povo desse lugar nesta vida de ferreiro. Xô ver aqui se, se que. Peraiinda que eu vou lhe mostrar aonde é. Na festa tem arroz doce, com cachaça e folha dentro, tem bode assado, farofa de água fria com coelho e cebola dentro. Se chover nós canta a festa, nesse grande batalhão que é o mutirão.

**Marconi** - Hum.

**Haydil** – Prantando se tem sementes... Se tem colheita melhor. Se faz roda de terreiro, se canta na roda.

**Marconi** – Hum, hum.

**Haydil** – Se plantar de meado nós divide o dinheiro. Aqui todos são irmãos, de labuta, de festa e luta. Tem cheiro de terra ovalhada, tem galo cantando a toa, tem sol rompendo a aurora, tem lua prateando a mata. Tem coruja, cobra e, cabra e viola. Primeiro eles falam muito instrumento, tem marina amé, rolando por sobre a relva a vida como ela é. Tem batizado, tem missa, a vida como Deus feito, foi feito de tudo, foi feito homem e mulher. Louvado seja Deus pai, é, é, sim! É, é, Deus Cristo. Tem a festa do divino e reizado e terno de Reis, tem foguete no nascimento, o festim no, no nascimento, tem canto no enterramento. Canta a vida e canta a morte porque tudo é feito assim. Tudo é cantado.

**Marconi** – Hum, hum. E, e, e vocês, vocês cantavam isso, quem trazia essas melodias? Era uma coisa que você trazia pela, pela sua história? Ou havia uma pesquisa? Havia músicos que, que... Como é que era essa, como é que, como é que existe...

**Haydil** – Não. Da minha parte, por exemplo, em funções do casamento ele trouxe uns caras que, que tocavam acordeon e eu cantei pra eles e eles...

**Marconi** – Eles pegavam.

**Haydil** – Na hora.

**Marconi** – E, foi, te acompanharam?

**Haydil** – Foi. Na hora.

**Marconi** – Entendi.

**Haydil** – Lá em Recife pra mim, minha, minha, meu contentamento, minha alegria é... O povo acompanhou.

**Marconi** – E, e como é que é esse, esse ritmo musical, ele compunha o personagem? Ele, o personagem em si, já é, é muito musical, o, o personagem de cordel? Ou isso varia de peça pra peça?

**Haydil** – Eu diria, eu, eu digo que há dentro gente uma música, entendeu?! Talvez pela minha expe... Mas se você se escutar você tem, você tem muito disso aí, dessa música né. E o povo, e o povo de lá do sertão que não é um povo, é, a sabedoria deles não é uma sa, não é intelectualizada. Aí eles externam, entende? Eles externam o que eles sentem, o que eles sentem. Não deixa de ser não é.

**Marconi** - Hum, hum.

**Haydil** – Não deixa de ser. Vou ler pra você. A, a, aqui. Ao ouvir a sinfonia do seu corpo, então pra mim ela existe, meu corpo tem. A música que existe em cada um de nós. Cê falou uma coisa aqui.

**Marconi** – Que seu texto você já tinha escrito isso.

**Haydil** – Não importa se faz silêncio, é neste silêncio onde podemos deslumbrar a nossa solidão, que é a solidão do homem. Você para, você se escuta.

**Marconi** – Você, você chegou a fazer o teatro de rua?

**Haydil** – Não gosto.

**Marconi** – Cordel de rua?

**Haydil** – Eu não gosto. Eu não gosto, eu acho muito... Você a partição do não olha, você tem que ter um pulmão muito forte pra, pra chamar a atenção entendeu?! Eu num, não vejo assim não. Mas eu, eu gosto de, de, de cordel, por exemplo, pra meus alunos esse cordel aí significa muita coisa, tenho alunos que não sabe de onde vem nada. Eles precisam saber que, que todos comem na mesma, eles precisam saber o que é essa, essa luta do, do sem terra. Eles estão pensando que é vagabundagem, que é agressão, que é sabe?!

**Marconi** - Hum, hum.

**Haydil** – Eles têm que saber por que existe isso, por que existe. Então você aproveita um cordel, você vai amostrando e vai explicando pra ele, em questão de vocabulário dele vendo como é o homem do campo, que não é nenhum palhaço, nem nenhum idiota, entendeu?! Mas que ele tem uma sabedoria e que às vezes ele não enxerga pra ele.

**Marconi** – Então você identifica um, uma interpretação diferente do, para o cordel tanto na rua como no palco né isso?

**Haydil** – Hum, hum.

**Marconi** – Você acha que há uma, há diferenças, mas essa, a diferença é basicamente na roça? De como se faz na rua e no palco?

**Haydil** – Não, né só isso. Se você passar na rua e tiver um espetáculo, você é que é de teatro você nem olha. Eu não olho. Porque se, porque sabe que aquilo sabe?! É uma coisa que se perde. Diminui no ar. Pode ser até um preconceito. A não ser que seja na cidade de interior, sim, eu faço! Por que nem sempre eu tenho opção. Mas quando eu fazia oficina eu tenho um local pra fazer. Então geralmente eu fazia na frente de uma igreja, na frente da prefeitura, se tivesse.

**Marconi** - Hum, hum.

**Haydil** – Na frente do colégio porque lota, o povo todo vem e se você botar pra entrar na casa é uma derrota. Melhor você fazer logo ali, entendeu?! Se, se puder armar um palanque melhor, mas se não puder cê faz.

**Marconi** – Entendi.

**Haydil** – E assim, entende? Mas, mas...

**Marconi** – Você, você fazia, existia fisicamente um tipo de personagem específico, um tipo sempre ou você fazia personagens diversos?

**Haydil** – Meu filho esse termo sempre é inventado pelos diretores que tem uma certa preguiça de trabalhar o ator. Você tem que ter responsabilidade no teatro, então você não é ator. Todos os papéis que eu fiz me deram prazer. Não se você assistiu *A mulher sem pecado*, você assistiu?

**Marconi** – Assisti.

**Haydil** – Eu não dou uma palavra.

**Marconi** – Assisti era.

**Haydil** – Foi

**Marconi** – Emocionante ver você em cena.

**Haydil** – Foi mais... Foi difícilimo aquele trabalho. Porque eu tenho que mostrar aquela mulher que só está ali de corpo presente, já está em putrefação e mostrar aquela história, como é que faz a cara da cabrita que ela tem, que ela vai, que ela vai, e boca dele, só quando ela tira de campo. E tinha uma menina, eu esqueci o nome dela também, to esquecendo muito. É novinha, ela fazia uma que, é assim mané gostoso.

**Marconi** – Manhã?!

**Haydil** – Ortiz.

**Marconi** – Manhã Ortiz

**Haydil** – Manhã Ortiz. Bonitinha ela né?! (*ele ri*). Ela dizia assim, oi Haydill, deixa eu pensar se eu tô submissa. Eu dizia assim, Ortiz eu não posso lhe dizer por que se eu prestar atenção em você a minha vaca vai pro brejo. Aí eu disse, mas você não fala nada de bom.

**Marconi** – risadas.

**Haydil** – Mas fala. Eu não sei direito como é. Por que eu sou de, de mostrar aqui. E não era forte ex não, a, aquilo era, era de preste atenção como é que eu estou.

**Marconi** – Eu acho que...

**Haydil** – Agora imagine se aquela mulher ta ali sentada naquela cadeira com aquela tira de pano assim. (*barulho – ela parece se levantar*). Deixa eu mostrar o que é.

**Marconi** – Haydil você identifica alguma influência, digamos, de estilo no teatro de cordel de João Augusto a exemplo, sei lá, das, das peças de picadeiro, de circo, da comédia *del'arte*, não sei. Você identifica alguma ti, alguma, alguma influência assim é... Essa pergunta tem a ver com, com pra saber a filiação mesmo, de onde vem, o que é que. Que assim há uma matriz stanlvasquiiana pra mim isso já é claro né. Como também há uma matriz brestiniana também muito clara. Isso no meu ponto de vista.

**Haydil** – Que é o... A informação né.

**Marconi** – É. Exatamente, a parte dos narradores e tal.

**Haydil** – É.

**Marconi** - Tem também um, uma matriz cultural popular que não se encaixa na matriz teatral digamos assim, mas que é evidente no teatro de cordel, aquele teatro feito na rua sem saber que é teatro. Mas para chamar atenção dos cordelistas, dos cantadores...

**Haydil** – É.

**Marconi** – Então a gente tem e, essas coisas muitos fortes assim.

**Haydil** – Ah, ah...

**Marconi** – Se existe uma outra, um outro elemento que você identificaria no teatro de cordel de João?

**Haydil** – Meu filho, a arte está no homem entendeu?! Aquela, aquelas pessoas que estão fazendo teatro de rua talvez se elas tivessem possibilidade de ter um lugar pra fazer teatro elas fizessem no espetáculo, se ela tem que falar dentro das possibilidades dela, se ela fala o homem da caverna, você pergunta como nasceu o teatro? Teatro ta com, com a necessidade de se expressar, de falar, de jogar fora, de se comunicar, então a pessoa tem isso. E o nordestino ele tem uma vida, ele tem, ele, e, a... Ele vive mais, agora eu não sei, mas ele vive mais o fora



do que o ter. Nós estamos vivendo uma era que os, os homens deixaram até de pensar. É com o dedo, com o dedo você acende a luz, com o dedo você acende o, o (*ele ri*) seu televisor, com o dedo você vai, tudo com o dedo. Você não precisa pensar né?!

**Marconi** – Hum, hum, funciona com o dedo né?!

**Haydil** – Então a máquina engoliu a gente e a gente, e o homem do campo que agora tá virando bandido também porque ele viaja pra São Paulo e ele não tem, ele não tem, não tem, nem é alfabetizado. Chega ele é convidado pra fazer um trabalho, puxar um carro ou... E ele vai... Por aí ele volta. Quando ele volta, ele conhece o interior todo, os hábitos, ele sabe quem vendeu gado, ele sabe quem vende tópicos, ele sabe quem é aposentado vai receber o dinheirinho, ele sabe de tudo. E eles vão, o assalto tá chegando lá nesses lugares, a paz está acabando com os... Interior. Mas eles eram pessoas assim é... (*som de buzina*) Aqui. Xô ver onde eu li. Se a vida às vezes é amarga tem abelha fazendo o mel, tão flores pela caatinga pra vida não virar céu. Eles, é. Você pega um homem do campo daquele ele tem uma cozinha dentro dele né. Ele tem uma, uma solidariedade, ele tem, ele é sério nas coisas dele. Ele é for, ele, ele num. Você já leu Euclides da Cunha num já?

**Marconi** – Eu, eu devo isso, pra mim mesmo. Eu não li não.

**Haydil** – Então ele diz que o homem sertanejo é um forte, e é verdade. Ele é um cara assim. Cê vê é muito... Ele, eles são muitos diferentes, pela maneira de ser não. Qual homem que vive perto da praia é diferente do que não tem praia? Pois então não conseguiu ficar em São Paulo. São Paulo não tem mar como é que eu viver com o mar, sem, sem o mar?! Não pode (*fala rindo*) entendeu?! Pra mim fica muito caro isso. Talvez hoje eu já tenha ficado.

**Marconi** – Hum, hum.

**Haydil** – Talvez. Mas na hora eu achava aquilo um absurdo, paulista falando (*inaudível*) não sei.

**Marconi** – Haydil eu é...

**Haydil** – É... (*ela fala ao mesmo tempo que ele*)

**Marconi** – Você fe, você lembra de quantos espetáculos de cordel você fez com João?

**Haydil** – Não

**Marconi** – Não lembra.

**Haydil** – Muito difícil. Eu fiz... Não, eu fiz outros com ele. Eu fiz... *Pecado Capital*, eu fiz *Quincas Berro D'água*, eu fiz uma série de...

**Marconi** – Não, dos espetáculos de cordel.

**Haydil** – Hum.

**Marconi** – Você fez o *Cordel 2*.

**Haydil** – Foi.

**Marconi** - Que era o que tinha a função do casamento.

**Haydil** – É. Tem outro que ele me convidou, mas eu num, num quis não.

**Marconi** – Qual foi a última peça que você fez com João?

**Haydil** – Foi... *Pecado Capital*. Nós viajamos.

**Marconi** – Setenta e...quatro.

**Haydil** – Mais, mais ou menos.

**Marconi** – 70 e, quando eu tava nascendo. (*risadas*)

**Haydil** – Você nasceu em 74?

**Marconi** – Eu sou de 74.

**Haydil** – Minha filha nasceu em 75.

**Marconi** – Olha só

**Haydil** – É. E quando você nasceu eu já tava...

**Marconi** – Já tava fazendo.

**Haydil** – Já tava, já tinha (*risadas*) morrido.

**Marconi** – E... Bom, mudar de assunto. É... Mas ainda no teatro de cordel, como é que você... Trabalha com os seus alunos atores? É, é porque você só trabalha teatro de cordel com eles ou trabalha outras, outras formas?

**Haydil** – Eu não tenho como trabalhar outras formas porque as vezes o, o aluno vem de lá que ele não sabe, ele num sa, ele tem medo até de lhe cumprimentar. É uma coisa completamente.

**Marconi** – Você ta falando trabalhar... O teatro do absurdo, por exemplo?

**Haydil** – É oficina, não! O teatro do absurdo também seja uma aposta.

**Marconi** – É?!

**Haydil** – Pra eles sim! Porque o teatro do absurdo é uma coisa que tudo.

**Marconi** – Pode!

**Haydil** – Que tudo pode! É só você saber arrumar. Ela tem, claro que ela tem uma história, que ela tem um sentido. Mas dentro da, do absurdo. Xô ver se eu tenho aqui, eu gosto de, (*risadas e barulho*) só um pedacinho. Eu vou porque tá aqui. (*barulho de gente conversando*). É... E caiu de pé, é mergulhar de cabeça na escuridão, é fazer do certo o incerto, é andar em corda bamba, é chorar com os poemas que deslumbram dores e amores, é venerar, é deslizar no sentimento do poeta maior, é ma, é mostrar o patético do patético, o absurdo do absurdo. É torna-se porta-voz da vida, da veia do que pulsa com o ser. Teatro é tão louco que só os loucos habitam, pintam sobre isso.

**Marconi** – Esse é seu também Haydil?

**Haydil** – Claro. Aqui é super intolerância, com os intoleráveis, com os intolerantes. É não se abater por ser não ser marginal para muitos, é esperar de portas abertas, portas e cortinas e braços abertos os que vêm e os que não vêm na esperança de viver o que já se sabe, mas que é possível lembrar. É pensando, fazer pensar. É a dor da impotência do ser, é a solidão do mundo, é o momento mais, de solidão quando você tá no palco. Ninguém pode fazer por você.

**Marconi** – (*risadas*) – É verdade. Se salve (*risos*).

**Haydil** – É, é o amor, é, é amor. E precisa de gente na intensidade de um Deus. Por só um Deus pode amar. Não vou ler o resto não que o texto eu nem sei, que eu vou mandar, que é de Amaro viu?!

**Marconi** – Sim Haydil, mas e aí como é que você trabalha com os seus alunos

**Haydil** – Meus alunos em primeiro lugar,

**Marconi** – No teatro de cordel?

**Haydil** – Eu faço eles sentirem que ninguém é melhor do que ninguém. Que nenhum autor, nenhuma pessoa importante tem quatro braços ou quatro pernas. Nem tem quatro olhei, olhe, orelhas. E têm duas orelhas, dois olhos, dois braços, duas pernas. Que o, a cabeça que comanda o homem. Se assim não fosse o homem não iria pra lua. Ele pensou. Ele arquitetou e acabou indo. E que é a cabeça que manda né. Que é... Ninguém é melhor ou pior. Uma, uma coisa a gente faz melhor do que a outra e cada um pode ser muito bom naquilo que se, que se propõe ser. Você não vai imaginar que um, um cara que guia um trânsito é fazendo isso e isso vá se despecar no meio de guardas. No entanto eu assisti São Paulo parar pra pegar um, um guarda de trânsito daqui da Bahia que tava lá dando uma demonstração. Aí eu disse Eugenia o que é isso? Ela disse é nosso contrerrâneo que tá dando uma demonstração de. Ele ganhou um carro de presente. Porque ele era bom naquilo que ele fazia, ele fazia com vontade. E acreditava naquilo. O outro, o lixeiro aparece no carnaval aí ele bota o dedo assim e faz uma samba com o tambor. Então assim é a mente do homem. Que a gente não pode ter pobreza é, é tristeza, é vergonha de ser pobre. Que o homem é... Questio, é altos e baixos, que a vida é uma sucessão de fatos, de acontecimentos. E assim sucessivamente. E que a gente tem que ir treinar. E quando eu conversava com os meus alunos, eu aprendi com eles, meu PhD eu fiz lá no mangue. (*os dois riem*). Que era difícil porque eu não tinha nenhum livro de psicologia, e também de didática e talvez tenha sido até melhor. Não sei, porque eu não tinha compromisso. No dia que elas iam pra uma reunião que elas começavam a falar isso, aquilo, aquilo outro, eu não tinha medo de errar porque eu num, não era educadora. E esse descompromisso, essa coisa que eu não fiz, era ótimo que eu dizia o que eu pensava. Quando

ela chegou lá é, é... A professora só entra com a, de meia. E vai dá ao aluno, dizer pra ele, vo. Não lá no pelourinho, lá onde eu estava, eu disse assim, meu filho você precisa ser mais amigo dos outros. Se ele vem com, ele tá de meia, você tira o pé e empresta a ele. Na hora que passar na portaria se ele quiser vir com o pé que emprestou ele mostra. O cara veio e não precisava nem dele ter entregue a meia ao dono. Aí ela fez uma reunião pra dizer que tinha um professor que estava implantando o *short*, eu implantei vários. Aí eu deixei ela falar, aí falou, falou, falou, falou, bem falante. Cheia de lauleotria e de liturgia. Eu deixei, quando ela acabou eu disse assim Graças a Deus, Meu Deus, eu não sou educadora. Ela disse por que você tá dizendo isso? Eu disse por que eu não acredito numa educação que pune o menino pobre, que lhe pruma de uma aula porque ele não tem uma meia. Eu não posso acreditar nessa educação. Ela ficou sem graça. Nem eu disse. Aí me deixaram em paz uma temporada, depois era assim o professor, o menino chegava atrasado e era lá em Castelo Branco, o, o menino não entrava porque chegou atrasado, a professora chegava e entrava. Eu digo, meu filho tem um topo lá embaixo (*começa um barulho de motor*) que o muro dá pra pular. Mandeí no topo, quando um for pequeno o outro ajuda (*ela ri*) e ele cai lá atrás quando eu vim ver já tá doendo. Eu comecei a fazer do meu, do meu jeito entendeu?! Pra ver. Porque as pessoas em vez de facilitarem ficando dificultando né. Então o que é educação, porque você vai punir um aluno de assistir uma aula porque ele não tá de meia.

**Marconi** – Um absurdo.

**Haydil** – Eu não posso acreditar numa educação dessa.

**Marconi** - Um absurdo.

**Haydil** – Uma educação dessa. Uma outra vez chega com um aluno “tô por aqui”, toda uma velha, assim com a dentadura dançando. Aí eu disse o que foi que ele fez assim, “eu passei o ano todo explicando pra ele as pessoas da santíssima trindade e ele não sabe”, aí eu disse deixa ele comigo. Aí ela pensou que eu ia, aí quando ela saiu é, é eu digo Tri! Eu digo deixa ele comigo. Aí quando ela saiu, eu digo meu filho não chama tri não, casal, mas agora tem gente que não acaba mais (*fala rindo – inaudível*), se não for casal (*risadas*). Ela não sabe de nada. Porque essas coisa não entra na minha cabeça, nem pode entrar e ainda bem. Então pra você ver, a, a gente não parece que estamos falando de teatro, mas estamos porque isso aí é teatro, teatro é isso aí. Então teatro segue pra isso aí né. Pra você não permitir uma desgraça dessa. Porque precisa abrir os olhos das pessoas, né pra no dia dos pais que quero uma pecinha de teatro, que pecinha de teatro? Pecinha de teatro é o que? O que é que ela entende de teatro? Todo mundo quer entender de teatro. Todo mundo quer, quer dá pitaco sem saber que diabo é. Parece até, ah... Melhorou um pouco porque com a televisão, com a Globo eles

foram ver que gente do teatro tem família, que é gente e faz gente igual a gente. E pari também igual a gente. Foi, foram admitindo é mais um pouco de, de humanidade nisso. E foram, ficou até, hoje já é chique fazer teatro, mas no meu tempo quem fazia teatro era veado sabe?! Desocupado e, e prostituta... Então cê ta namorando com um rapaz tava tudo bem, na hora que você dizia que estudava teatro a coisa já tor, já, já era suspeito, totalmente suspeito.  
(*os dois riem*)

**Marconi** – Haydil eu acho que.

**Haydil** – Não foi mole.

**Marconi** – Que eu to satisfeito com a nossa entrevista. Eu tô...

**Haydil** – Espere (*risadas*), espere que ouvi uma loucura.

**Marconi** - Ah você disse coisas maravilhosas, vai me ajudar bastante.

**Haydil** – É, e você, e você dizer pra um aluno seu que pretende fazer educação que era pedir uma... Pra pedir pra ele fazer uma pesquisa

**Marconi** – Uma pesquisa

**Haydil** – Ela diga pra ele o que é pesquisa. Que ela diga pra ele, pra essa criança o que é orientar. Pra ele puder saber o que é. Porque em casa ele não tem com quem conversar. Ele é filho às vezes de um pedreiro, de uma mulher que trabalha numa casa de família, que ela num vê, ele não tem com quem conversar. Aí você, aí chega na escola que podia ser o lugar aí vai encontrar um infeliz intitulado de educadora e educar é, é, é...Rum...(*riso*)

**Marconi** – Olha, eu tenho essa declaração aqui que eu fiz (*tranquilo*).

**Haydil** – De bens?

**Marconi** – (*risadas*) Declaração de sessão de direito de voz e de imagem. No caso aqui é só a voz que só gravei sua voz. É...

**Haydil** – Você pode botar aonde isso?

**Marconi** – Isso aqui é... A gente vai publicar como minha dissertação de mestrado quando eu for aprovado. Essa publicação interna da UFBA.

**Haydil** – Certo.

**Marconi** – Assim, em torno de três ou quatro números no máximo pra ficar na biblioteca

**Haydil** – Viu.

**Marconi** – Pra servir pra fonte de pesquisa.

**Haydil** – Tá certo.

**Marconi** – Pra futuros pesquisadores.

**Haydil** – Tá certo.

**Marconi** – Aí eu preciso de seus dados porque certamente eu vou te citar ao longo da, da dissertação. Aí eu preciso que você autorize (*ela falou é claro que eu autorizo*) usar o que você disse na minha dissertação.

**Haydil** – O médico, o médico disse assim quantos a senhora tem dona Haydil? Eu disse só fazendo a conta. Eu não vou mais, eu não... Mais. Aí ele disse você está se vendo? Só porque eu não estou te vendo (*risadas*). Ele disse oh Gandhi um borá falar sério. Eu disse não sei. Aqui, casada eu não sou. Que é que você quer?

**Marconi** – Seu nome completo.

**Haydil** – Abaixa esse lado. Haydil com H viu?!

**Marconi** – Sim.

**Haydil** – Não aí você vai errar.

**Marconi** – Ha...

**Haydil** – Ha –y –dil, Haydil.

**Marconi** - Haydil.

**Haydil** – Linhares, se você quiser bote de A Linhares.

**Marconi** – Não.

**Haydil** – De Linhares.

**Marconi** – Brasileira natural de?

**Haydil** – Ribeira do Pombal.

**Marconi** - Hum, hum.

**Haydil** – Mas é, nem sei mais de onde eu sou. É outra coisa que eu preciso olhar agora. Vá, que mais?

**Marconi** – Ribeira do Pombal, Bahia.

**Haydil** – É.

**Marconi** – (*barulho de sino*) Brasil. Eu vou ter que perguntar seu estado civil Haydil. (*risos*)

**Haydil** – Solteira. Graças a Deus meu filho. Porque eu nunca vi, minha filha está se desquitando até o pasto, mas o desquite é a pior desgraça que existe.

**Marconi** – Hã. Eu preciso do número da sua identidade.

**Haydil** – Porque isso assim? Pra verem se eu não sou nascida aqui?

**Marconi** – Hã?!

**Haydil** – Pra verem se eu não tô mentindo?

**Marconi** – É.

**Haydil** – É meu filho e assim, cê não viu ser declarado e é agora com o advento de todo mundo falando inglês, (*inaudível*) e brasileiro tem uma vergonha, não de não saber português,

mas de não saber inglês. Um dia ele entrou na reunião e ele assim conversando, conversando e eu assim de queixo caído, aí disse assim: agora professora Haydil dê seu *feedback*. Aí dei, (*Marconi ri*), meu filho... Eu não dei meu *feedback* quando eu era mais nova vou dá agora, mas não dou mesmo. (*barulho de martelo*) Falei em plena reunião. Aqui meu filho.

**Marconi** – Ai, 322253.

**Haydil** – E venha cá.

**Marconi** – Não somente. Eu preciso só que você leia e assine.

**Haydil** – Me dá pra eu assinar. Natural de Ribeira do Pombal, solteira. (*barulho de martelo*).

**Marconi** – Aí foi BA né. É Bahia? Bahia.

**Haydil** – Araponga.

**Marconi** – É.

**Haydil** – Nome de sorte. Eu conheci uma Vera Lúcia Araponga, foi minha colega, era bonita ela. Ê, eu, eu não tenho uma foto aqui.

**Marconi** – Foto do que?

**Haydil** – (*inaudível – barulho*). Não eu, é fotografia. Eu tenho umas, mas eu nem sei nem. Tinha uma bonita minha filha é engrossado me dê aí pra eu ver. Me dê aqui. Até que graças a Deus eu não tenho mais. Essa daqui (*inaudível*), mas não tenho mais.

**Marconi** – São antigas não é?!

**Haydil** – Essa aqui. Aqui é, é hein?! Um tipo assim de cordel também, mas elas é... Do interior. É coisa de gente do interior, mas não é, mas não tenho assim, não acho que... Agora tá todo mundo preocupado com cordel não é verdade?

**Marconi** – Saiu um edital essa semana. Um edital de, de literatura de cordel né. Mas que, mas é bastante amplo o edital. Cê podia reunir seus, seus textos ainda não publicados e tentar publicar agora né. Não paga por isso.

**Haydil** – A única que não tá é essa que eu fiz pra, que eu fiz pra, que vai fazer pra.

**Marconi** – Essa daqui, o clássico?

**Haydil** – Da caatinga foi.

**Marconi** – Aqui não tá publicado ainda?

**Haydil** – Não porque eu fiz pra meus alunos. E como o resto como sou eu que estou dirigindo eu to, eu não botei é, é, quem são as adaptações, adaptados deles no velório.

**Marconi** - Hum, hum.

**Haydil** – Entendeu?!

**Marconi** – Essa não é a cópia que você me deu?

**Haydil** – Que eu lhe dei?

**Marconi** – Você não me deu não?

**Haydil** – Eu lhe dei, então tá.

**Marconi** – Não se você não tiver não tem problema.

**Haydil** – Não, tem.

**Marconi** – Eu entendi que você tinha me dado.

**Haydil** – Pode levar, mas, mas o final não tem. Tem um bate, bate papo de um velório. Deixa eu botar aqui só pra você.

**Marconi** – Ham, ham.

**Haydil** – Durante o velório. Bate papo. Bate papo deles.

**Marconi** – Hum, hum.

**Haydil** – Cachaça né. Eu já ia, eu botei cachaça diferente. Quando é to escrevendo meu filho eu faço uns erros. Cachaça e vai de papo também. Diz, dia que tem aluno que gosta. O louco diz louco disparate. E eu estou lá cantando e bebendo. Bebendo, cantando. Mais ou menos isso. Então eu sei quando é e porque coisa e vou, dou aos meninos a esse, que eu vou usar esse que eu cantei pra você e vou cantar um outro também. E eu nunca me lembrei. Cantei até pra eles, eles fizeram uma cópia lá no dia. Tome pra você.

**Marconi** – Bom, é isso. Quando é que eu posso então ir lá ver seu ensaio Haydil?

**Haydil** – Dia de, de quarta-feira são mais. Que eu já to entrando nessa fase de, de que eu já fiz leituras, estou fazendo agora a, a conexão.

**Marconi** – Hum, hum.

**Haydil** – Batendo isto e fazendo um trabalho de corpo. Eu ainda não fiz muita improvisação não, que é necessário, mas eu ainda não, não me coisei nessa, nessa, nessa parte não. Até porque fica mais sério, não é tão difícil fazer quando você. Porque quem improvisação é criança né. Ela pega uma boneca. Se eu perguntar quem é essa? É minha filha. Aí cê, o menino pega uma vassoura, monta, se você perguntar o que é isso? Ele diz assim é meu cavalo. Ele sabe que ali é uma vassoura.

**Marconi** – Hum, hum.

**Haydil** – Mas pra ele é um cavalo. A menina que tem um amigo imaginário conversa sozinha, brinca só, então ela ta, (*inaudível*).

**Marconi** – Hum, hum.

**Haydil** – Então improvisa, mas amanhã ela brinca de novo. O que é improvisar? Improvisar, xô essas coisas aqui, é fazer de conta que é aquilo que faz, se propõe a fazer.

**Marconi** – O que é improvisar no cordel?



**Haydil** – Improvisar no cordel é... Qualquer pesquisa que toda, ela vem dessas coisas, ela, ela improvisa uma coisa antes.

**Marconi** – Entendi.

**Haydil** – (*inaudível*).

**Marconi** – Tão, tão. As pessoas comentam ainda hoje as suas improvisações com Bem Vindo, que eram atermináveis e engraçadíssimas.

**Haydil** – Eu lembro de um episódio quando ele terminou uma cena, era a cena, em inglês comigo.

**Marconi** – Inglês?

**Haydil** – Inglês. Aí ele começou a falar inglês. Eu não sei, mas eu fui juntando todas as palavras que eu sabia em inglês e naquele ele falava eu ia juntando na cabeça, quando ele acabou eu comecei a derramar como se eu tivesse escondendo esse inglês.

**Marconi** – (*risadas*)

**Haydil** - Aí João augusto ficava de lá de cima e um dia ele disse assim que quero ver quando que é seu Bemvindo Sequeira e Haydil termina porque o espetáculo agora é oito. E fazia muita coisa (*risos*) Bemvindo era muito bem humorado.

**Marconi** – Lembro que era, que era, não, não parava. Um improvisava e o outro não deixava perder.

**Haydil** - É na hora.

**Marconi** – E ia por cima.

**Haydil** – Na hora é.

**Marconi** – E aí tinha um tinha que se sair melhor do que o outro.

**Haydil** – É. Aí eu fazia assim, com a sua inimiga e coisava. Aí eu vinha com uns catados, ele só faltava se matar.

**Marconi** – Alice e falou disso. Que foi a mais engraçada que ela viu.

**Haydil** – Tudo que ele fazia. E ele fazendo uma declaração de amor e é que dizia assim, garrafa de cerveja... E eu ia puxando...

**Marconi** – Então Haydil obrigado. Você já assinou não? Assina pra mim, por favor.

**Haydil** – De novo.

**Marconi** – Você não assinou não.

**Haydil** – Ah sim. Ah foi aqui.

**Marconi** – Acho que foi aqui.

**Haydil** – Eu não assinei?! Então eu assinei?! Tive a impressão que sim.

**Marconi** – Muito obrigada Haydil.

**Haydil** – Espero bom proveito.

**Marconi** – Aqui também precisar assinar.

**Haydil** – Bom proveito.

**Marconi** – Muito bom proveito. Acredite.

**Haydil** – É. Eu espero até que você, na hora que você tiver orientando aluno você explique duas vezes

**Marconi** – O que é pesquisa.

**Haydil** – É preciso o que, explicar pra eles o que é que vocês fazem, que é um grande? O que é que vocês estão querendo dele. Eu acho que, sobretudo, sobretudo pra você dá (*inaudível*) em artes você tem ter, não é apatia que você quer doar não, não é. O aluno, o melhor aluno é aquele apático da turma.

**Marconi** – Hum.

**Haydil** – Mas eu ficava. Os meus melhores alunos eram os piores. Quando ninguém queria mandavam pra mim. Eu tenho coração.

**Marconi** – É sempre assim com teatro.

**Haydil** – E um dia, um dia eu tinha um que era assim meio retardado. Eu tenho até um, um neto meu que tem. Parou o processo ali e ficou. Agora que ele não tá mais aqui. Mas Marcelo, eu levei Marcelo, Marcelo queria aprender a ler. Dava um foco. Porque esse pessoal assim deficiente fica muito grudado a você. E ele ficava grudado a mim. E ele dizia assim, vovó (*risos*) que quero aprender a ler (*risos*). E ele não tinha como aprender a ler entendeu?!

**Marconi** – Hum, hum.

**Haydil** – Aí eu ficava, ficava impaciente. Marcelo não dá, depois eu explico. Oh vó colocar uma coisa. (*risos*). Aí eu comentei com a minha filha. (*inaudível*). Aí ele foi, quando foi um dia ele chegou pra mim vim de táxi! (*risos*) Aí eu disse a ele já conhecendo. Aí levou ele pra uma exposição e os meninos deve ter razão tudo... Os meninos tem razão tudo.

**APÊNDICE E** - Entrevista da atriz Arly Arnaud a Marconi Araponga, através do programa de mensagens instantâneas *Messenger – MSN* em 25 de janeiro de 2011.<sup>4</sup>

**Marconi** – Bom Arly. Eu li uma entrevista sua há 20 anos atrás a Eliene Benício na... Quando ela fazia sua dissertação de mestrado na USP, ela entrevistou você, e eu tive acesso a esse, a esse material, eu fiquei encantado com as coisas que você disse, sobretudo da sua história, né? De como foi sair do interior... Não me lembro agora de que estado se do Maranhão mesmo ou da Paraíba...

**Arly** – Paraíba.

**Marconi** – E você descreve os circos tomara-que-chova, você descreve a população local... Né? É, muito interessante. Eu queria saber de que maneira, esse, esse... A sua infância, a sua história interferiu na sua... Na composição dos personagens que você fez no teatro de cordel aqui em Salvador, é... Com, com o Teatro Livre da Bahia.

**Arly** – Isso. Tem tudo a ver. Porque exercitei na vida desde pequena a expressão corporal vocal e gestual das pessoas simples e populares que convivi. Circo, rua etc.

**Marconi** – De que cidade você é, do interior da Paraíba?

**Arly** - Campina Grande.

**Marconi** – Ah, tá. Campina Grande. Não é uma cidade pequeninha, não é? É uma cidade grande, já.

**Arly** – Era na época. Agora virou cidade universitária e aí tá bagunçada. (*Risos*)

**Marconi** – (*risos*) Onde tem universitário sempre bagunça. Sempre é uma bagunça danada! (*risos*)

**Arly** - E muda a cultura local. Agora é só forró universitário.

**Marconi** – É... Exatamente. Me diz uma coisa Arly, você... Você... Então: quando você chegou aqui em Salvador é... E quando... E quando você veio aqui pra Salvador e começou a fazer teatro aqui, você já trouxe essa influência toda né? Do... Do... Do... De Campina Grande, do que você via na rua... Você via teatro de rua? Além do circo, você via teatro de rua também?

**Arly** - Via camelôs. Que é teatro pra mim.

**Marconi** – Certo. E além dos camelôs você destacaria a *performance* de algum, de algum... De alguma pessoa da rua assim... Que vo... Que te chamou a atenção?

**Arly** - Cantadores de folhetos de cordel e emboladores de coco. Prostitutas da feira.

---

<sup>4</sup> A atriz estava numa *lan house* em São Luis - MA, ouvindo o entrevistador que falava ao microfone e ela respondia por meio da escrita.

**Marconi** – Prostitutas? (*risos*) Esse é um dado novo (*risada*).

**Arly** - As ceguinhas de Campina Grande. Elas são extremamente performáticas.

**Marconi** – Sim! Sim, sim, sim, sim. As ceguinhas. Aquelas que fizeram um documentário maravilhoso, né? E depois tocaram com Gil... Será que são essas?

**Arly** – Sim.

**Marconi** – (*riso*) Indaiá... Só me lembro de Indaiá por causa da água. As outras duas eu não me lembro o nome não.

**Arly** - Vi sete cantando na minha infância quando ia à feira todo sábado com minha mãe e aí via também as putas bêbadas fazendo cenas.

**Marconi** – Você viu sete ceguinhas cantando?

**Arly** – Sim. Eram sete. Mãe e filhas.

**Marconi** – Nossa! Das sete ficaram três?

**Arly** – Isso. Foram morrendo... Era muito lindo as sete na frente da catedral.

**Marconi** – Entendi. Entendi. E... E... Você, você disse que... Que as putas elas... As putas elas bebiam, ficavam bêbadas e faziam cena.

**Arly** – Isso. De manhã na feira. Quando eu ia com minha mãe elas estavam "dormidas" na rua, ou seja sem dormir. E armando barraco etc. ... Era muito engraçado e triste.

**Marconi** – Sei... Tragicômico.

**Arly** - Eu aprendi muito com isso. Os vendedores...

**Marconi** – Tipo aqueles... Aquelos vendedores de... De pomada do peixe elétrico do Amazonas...? Eu via aqui em Salvador. Eles eram incríveis, realmente.

**Arly** - Sim camelô. E pregões!

**Marconi** – É porque na feira, se você não fizer isso você não vive né? É porque não fizer isso, não chamar à atenção de alguma forma você não vende.

**Arly** - Eles vendem cantando... Muita canção linda, medieval.

**Marconi** – E algumas dessas canções ficaram guardadas na sua memória?

**Arly** – Algumas. Das ceguinhas, vendedor de frutas etc.

**Marconi** – Sei. Eu também, eu também me lembro aqui, dos vendedores de fruta aqui, de Salvador... De vassoura!

**Arly** - Mas o que mais me marcou foi o circo.

**Marconi** – Sim. Me fale do circo então.

**Arly** - Circo no sertão.

**Marconi** – Sertão.

**Arly** - Eles se instalavam vizinhos à casa do meu avô em Pombal, Paraíba. Não tinham som e eu emprestava minha radiola portátil Philips pra eles. Aí fazia amizade com os palhaços, as rumbeiras etc. ... E os cantores de boleros, fados e fazia parte nas comédias (*risos*).

**Marconi** – Você já entrava em cena pequeninha? Quando você era pequeninha?

**Arly** – Sim.

**Marconi** – Com que idade mais ou menos?

**Arly** – Sete anos, oito.

**Marconi** – Nossa! Tão nova... (*rindo*) O que é que sua família achava de deixar uma criança no meio de circo, circenses? Circense sempre teve uma fama de cigano, né? De, de... Gente que não fica em lugar nenhum...?

**Arly** - Minha mãe era cantora de radio. Era artista desde nove anos.

**Marconi** – Hum! Então ta na família, ta no sangue.

**Arly** – Isso.

**Marconi** – Certo.

**Arly** - Embora meu pai fosse militar.

**Marconi** – E você ficou em Campina Grande até que idade?

**Arly** – 18. Ai fui prá Salvador.

**Marconi** – E como é que você veio pra Salvador, foi na doida assim...? No auge do movimento *hippie*: “– Vou pra Salvador!” (*risos*)

**Arly** – Não, não. Eu sempre ia participar das Jornadas de Cinema. Muitos anos com Guido Araujo. Ai fiquei sabendo que ai tinha Escola de Teatro.

**Marconi** – Mas em Campina Grande você... A, a sua experiência é essa que você falou. Você falou, você não participou de nenhum grupo de teatro...

**Arly** – Não! Participei muito!

**Marconi** – Em Campina Grande? Antes de vir para Salvador? Você ficava...

**Arly** - Eu falei da infância. Falta adolescência. (*risos*)

**Marconi** – Certo. Sim. Então fale. Fale da adolescência. Tô doido pra saber (*risos*)

**Arly** - Pois é. (*risos*) Antes de fazer teatro nordestino (digamos assim), fiz teatro de vanguarda.

**Marconi** – Ôxe! Como assi...?

**Arly** - (*gargalha*). Sempre gostei de ler muito (*nova gargalhada*).

**Marconi** – Aí você fazia teatro de vanguarda em pleno Sertão? (*risos*) Deviam te achar doidos (*risada*).

**Arly** – Maravilhoso. Laboratório experimental DROXTOP, dá prá ti?

**Marconi** – Como é que é? La-bora-to-e-rio Experimental Droxtop? *(ri)* É isso mesmo? Do jeito que eu falei? La-borató-ê-rio...

**Arly** – Não. Laboratório!

**Marconi** – Não! Laboratório! Laboratório Experimental *Droxtop*. O quê que é Droxtop?

**Arly** – Ninguém sabe até hoje!

**Marconi** – *(gargalha)*. Pronto! Tem que ter uma cara de coisa importante. De coisa... *In...* *(ri)*

**Arly** - Mas era muito legal.

**Marconi** – Certo.

**Arly** - Trabalhávamos poemas e críticas.

**Marconi** – Aí você trabalhou nesse grupo, você trabalhou nesse grupo... Muito tempo. Foi sua mais importante experiência teatral na adolescência foi no *Droxtop*?

**Arly** - Era um teatro engajado. Vinicius de Moraes.

**Marconi** – Engajado socialmente, você quer dizer...

**Arly** - Politicamente e socialmente. Tudo.

**Marconi** – Mas vocês levavam em consideração idéias do teatro político de Brecht, de Piscator... Tava aliado a alguma teoria do teatro, assim? Ou isso era uma coisa...

**Arly** - Com certeza Piscator e Brecht.

**Marconi** – Mas vocês montavam colagens é isso?

**Arly** – Isso.

**Marconi** - Eram espetáculos de colagens.

**Arly** – Isso.

**Marconi** – E quem era o diretor desse grupo?

**Arly** - Com... Gutemberg Assis. Que era professor de engenharia na UFPB.

**Marconi** - Ah! Ta bom. Fica mais claro agora. Então de repente ele... *(gargalha)*

**Arly** - E usava batom *(ri muito)*.

**Marconi** – É mesmo? Na década de 70?

**Arly** – Isso.

**Marconi** - Esse rapaz era um revolucionário *(ri)*.

**Arly** - Com certeza. E fomos.

**Marconi** – Sim, mas certamente ele devia vir de uma linha cepecista de teatro, né? Do teatro “cepecista”...?

**Arly** - Com certeza.

**Marconi** – Mas no grupo, no Droxtop, vocês, vocês trabalhavam com... É... Vocês liam... Esse, esse... Né? Você lia muito? Tal. Que... Que... Que tipo de... De teorias vocês liam isso... E de que maneira essas teorias interferiam na cena? Se você conseguisse lembrar.

**Arly** – Politzer, dialética, alguns textos de teatro nacional... **Liberdade, Liberdade...**

**Marconi** – Millor e Flávio Marinho... Certo.

**Arly** – Isso. Pasquim, etc... Era mistura.

**Marconi** - Ah, então vocês trabalhavam com... Com essa galera toda assim, né...? Misturava tudo. Bem numa linha mais... Antropofá... Antropofágica, né? Que era característico da época. Isso nos idos de... (*aguarda a resposta*) Entre... (*aguarda a resposta*) idos de 70, setentão mesmo, né?

**Arly** – Exatamente. 70, 76. Em 77 fui fazer vestibular aí.

**Marconi** – Você fez a Escola de Teatro?

**Arly** – Fiz. Sou formada pela UFBA.

**Marconi** – Ah, ta! Eu não tinha essa informação. Em interpretação, não em direção...?

**Arly** – Direção. Não tinha interpretação na época.

**Marconi** – Tá. Certo. E... E na Escola de Teatro, existia uma... Na sua época.

**Arly** - Só a nível médio.

**Marconi** - Certo. E na Escola de Teatro na sua época tinha... É... Alguma, alguma, alguma teoria da moda...? Uma coisa assim... Tem sempre modas né? É... No ano passado eu dei aula na Escola de Teatro e todo mundo fazendo teatro físico... (*risos*) Eu acho bonito, os corpos são lindos, são muito bem feitos, mas bota o ator pra falar e ele cospe o texto todo fora! Perde tudo! Bom. Enfim. Vamos falar de você. Como é que era na sua época? O que é que tava em voga?

**Arly** - É tem umas ondas assim... A moda era expressão corporal. Lia... ?

**Marconi** – Lia Robato. Robato.

**Arly** – Não.

**Marconi** - Robato.

**Arly** - Era outra. Uma bem bonita, exótica... Era Lia...

**Marconi** – Eu não... Eu desconheço. Liamara?!

**Arly** – Isso.

**Marconi** – Era professora de voz, não é isso? Eu conheci como professora de voz. Ela, ela é da primeira turma da Escola de Teatro. Formada em 59.

**Arly** - Acho que dava voz e corpo.

**Marconi** – Certo. E...

**Arly** - E uma do cabelo branco que dava integração artística... Esqueci o nome... Uma nova do cabelo todo branco da Escola de Artes Plásticas...

**Marconi** – É, eu... Eu não conheci... Eu sou do final da década de 90. 20 anos depois de você. Eu... Eu conheci um monte desses professores aí... Eu conheço porque eu leio muito, não é? Tô sempre em contato com os professores da... Da velha guarda, é... Sempre se referem...

**Arly** – Dalvinha... Não lembro bem...

**Marconi** – Também... Também essa aí... Essa aí eu não conheci não. Certo. E aí você veio pra Salvador com 18 anos, pra fazer vestibular para a Escola de Teatro. Ou não. Veio pra fazer... Pra participar de um, de um evento de cinema, e descobriu que tinha uma Escola de Teatro e resolveu fazer vestibular, passou e se mudou pra cá.

**Arly** – Fui, durante muitos anos, para jornada de cinema. Desde 74.

**Marconi** – E isso foi em 77.

**Arly** - Foi.

**Marconi** - E aí em 77... Mas você... A, a, ah... Você conheceu como o grupo do Teatro Livre...? Em 77... Eles estavam fazendo teatro de rua.

**Arly** - Eu participei do teatro de rua.

**Marconi** – Certo. Entendi. Você participou primeiro do teatro de rua, para depois fazer **Oxente, gente Cordel!** ?

**Arly** - Não! Fiz primeiro uma oficina no ICBA.

**Marconi** – O Pombas Bahia...

**Arly** - Isso. Off Sina Pombas Bahia.

**Marconi** – Isso.

**Arly** – Foi.

**Marconi** – O Pombas Bahia é de 77? Ou 78?

**Arly** - 77.

**Marconi** – Sete, sete. Então foi assim que você começou a trabalhar com... Com o Teatro Livre. A partir da oficina. Aí da oficina você se juntou com Bemvindo, mais uma turma enorme: Bião, Maria Adélia... Pra fazer teatro de rua... Nos bairros?

**Arly** – Sim. Não com Bemvindo. Meu xodó é João Augusto.

**Marconi** – (*risos*).

**Arly** – Bemvindo era colega apenas.

**Marconi** – Mas não era Bemvindo que dirigia o teatro de rua?

**Arly** - Depois foi. Mas quando João era vivo ele tomava a frente e aí era bárbaro! Ele era o cara!



**Marconi** – *(suspira)* Então o que você está me dizendo... Você está me dizendo, Arly, é que João é... Que estava à frente da **Off Sinas Pombas Bahia**... Foi a mesma época em que o teatro de rua começou a sair, *(toca o telefone celular do entrevistador)* era ele quem dirigia, que dirigiu os primeiros espetáculos...? *(desliga o celular sem atendê-lo)*

**Arly** – Sim. Comigo foi.

**Marconi** – É... Porque ta na gênese do teatro de rua, então... É que tem umas informações meio desencontradas... É...

**Arly** - Eu fui dirigida por João Augusto.

**Marconi** – No teatro de rua.

**Arly** - Depois ele e Harildo.

**Marconi** – Você lembra da estréia do Teatro de Rua? Você estava?

**Arly** – Estava.

*Houve uma pequena confusão no entendimento do entrevistador devido ao tempo de resposta da entrevistada que escreve (que naturalmente é mais lento) para o tempo da pergunta (que é mais dinâmico)*

**Marconi** – E “Ele” a quem você está se referindo aí, quando escreveu, foi Bemvindo?

**Arly** - Ensaiávamos na garagem do ICBA. Lá embaixo.

**Arly** – Bemvindo. “Ele”, Bemvindo. Tomava a frente, mas João era o diretor geral.

**Marconi** – Humm. Certo. Certo. Certo. Tá bom. Entendi. Sim, e você lembra da primeira vez então... Entendi. Entendi Arly. Você se lembra então da primeira vez quando vocês estrearam na rua. À frente do grupo estava João Augusto dirigindo o espetáculo.

**Arly** - Rapaz... Acho que foi no Largo do Tanque... A estréia... Não tenho muita certeza...

**Marconi** – A estréia foi no Largo do Tanque?! Caramba!

**Arly** - Tenho fotos e matéria de jornal.

**Marconi** – Poxa vida! Certo. Poxa Arly, essas fotos seriam... É... Tudo isso seria... Tão bacana se eu tivesse acesso!

**Arly** - Com Olga Maimone, Sonia dos Humildes, Moisés Augusto, Araripe Jr. e Marise Castro.

**Marconi** – É... Moisés Augusto é o marido de Frieda não é? Ou eu tô enganado?

**Arly** – Não.

**Marconi** – Tô enganado. *(ri)*

**Arly** - Moisés Augusto é atualmente dono da Truke.

**Marconi** – *(muito espantado)* Aaaaaaah rapaz! É mesmo! É verdade!

**Arly** - Marido, ou ex de Silvinha. *(gargalha)* tem história! *(ri muito)*

**Marconi** – Silvinha... Silvinha, não. Silvinha não sei quem é...

**Arly** - Ele foi muito importante na história do Teatro Livre.

**Marconi** – É verdade. Eu nunca dei muita trela. Sempre via o nome dele nos programas, mas eu associava ao marido de Frieda que é músico. E eu dizia: “não, meu foco é ator, não é músico...” E... Porque parece que o marido de Frieda também chama Moisés. Vou procurar esse cara.

**Arly** - Moisés Gabrielle, marido de Frieda.

**Marconi** – Gabriele? Certo. Tá bom. Tá certo. Então...

**Arly** - Moisés parece que anda meio doente... O Augusto. Problema de depressão.

**Marconi** – Ah... Poxa vida!

**Arly** - É meio complicado.

**Marconi** – É muito, muito complicado. Sim, Arly! Me diz uma coisa...

**Arly** - Mas tente falar com ele. Ele é muito legal e meu querido... Muito querido...

**Marconi** – Eu vou procurar...

**Arly** - Extremamente consciente e politicamente bacana. (*risos*)

**Marconi** – Certo. Me fala uma coisa Arly. É... Você destacaria é... Alguma referência... Por mais que não... Poxa, é complicado. Mas que tipo de referências você destacaria no teatro de cordel que você aprendeu com João Augusto e do qual você foi atriz, assim... É... Em relação a... A... A, a, a uma forma teatral, uma teoria do teatro... Stanislavski, Brecht, Artaud, *commedia dell'arte*, circo... Você associaria uma linhagem, uma linhagem do teatro de cordel com alguma forma histórica, com alguma forma teatral histórica?

**Arly** - Como?

**Marconi** – Você quer que eu repita a pergunta?

**Arly** – Oi, oi... Quero.

**Marconi** – Olha, eu, eu quero saber assim: se...

**Arly** - Aumentaram o som aqui.

**Marconi** – Ai, ah! Tá. Eu quero saber assim: se você destacaria alguma... Alguma linha de teatro, alguma forma teatral, algum movimento, alguma teoria que tivesse na linhagem do teatro de cordel... A exemplo da *commedia dell'arte*, dos autos vicentinos, sei lá... É... Teatro melodramático... Artaud, Grotowski alguma coisa assim?

**Arly** - Eu acho que João Augusto criou uma estética. Talvez tenha misturado tudo, mas deu certo... Ele conseguia.

**Marconi** – Hum, hum. Certo. Claro, é característico da época, né? É absolutamente contemporâneo isso. Deu, eu tenho certeza que deu. Senão eu não tava aqui pesquisando. Deu

certo. E agente continua montando cordel muito aqui em Salvador. Se monta mais cordel do que Shakespeare. *(risos)*

**Arly** - E isso é dele, foi ele quem criou. Não sei como só sei que foi assim. *(risos)*

**Marconi** – *(risos)* Tá certo. Me fala uma coisa Arly. E pra você, você teria alguma referência pessoal, de pessoas mesmo que conviveram com você, que... Que... Você acha que deve isso no seu trabalho como atriz do cordel... *(enfático)* Como atriz do cordel!?

**Arly** – Sim, o quê? Se eu me inspirei em alguém?

**Marconi** – Sim. Se você... É! Se você se inspirou em alguém, se havia alguma referência... Pessoal ou teórica... Enfim.

**Arly** – Não. Tipos populares e observação.

**Marconi** – Certo.

**Arly** - Convivência próxima e admiração. O povo, a rua, a rafaméia. Pobres, artistas populares.

**Marconi** – Certo. E como é que vocês... Como é que você... “Observação, convivência próxima, admiração. O povo, a rua...”Essa palavra eu não conheço... “Rafaméia”?

**Arly** – Galera.

**Marconi** – Ta! Sim. Entendi. É... E como era... Como que é... Como que vocês... Como é que era a relação dos atores em cena, assim, eu tenho identificado que havia, digamos assim, um segundo nível: o, o, o espetáculo que a platéia via e o espetáculo que os atores faziam para se divertir. A, a história da, da das piadas internas. Tudo relacionado a cacos ou, ou... E a platéia assistia, entendia o espetáculo, não interferia no espetáculo de jeito nenhum mas os atores se divertiam entre si. Isso era uma que, que acontecia, não?

**Arly** – Sim. Mas era aberto. Não era nada interno. A graça era graça porque o povo entendia. Passava verdade porque a gente se divertia também. Aí era tudo de bom. Verdadeiro. O riso e contagiava.

**Marconi** – Certo. É... Qual a importância, Arly, pra você, a importância do teatro de cordel, qual foi a importância? Pra você, pessoalmente, e para o teatro em si. Para o teatro, enquanto linguagem artística?

**Arly** - O teatro de cordel já existia pra mim. É o que me fez botar pra fora tudo que eu já tinha e não sabia como dizer. Aí a estética do Teatro Livre me fez descobrir e possibilitou que eu me expressasse com minha naturalidade e experiência.

**Marconi** – *(marcação sonora para ajudar a transcrição da entrevista devido ao longo silêncio da gravação)* Entendi, a estética do Teatro Livre te fez descobrir. Entendi. É... Então

...você... Só uma coisa Arly que eu esqueci de perguntar: você concluiu o curso de direção na Escola de teatro, você entrou em 77 e concluiu...*(aguarda a resposta)* Você lembra o ano?

**Arly** - Em 81, com uma montagem na quadra da escola quando não era estacionamento. Foi muito lindo.

**Marconi** – Qual foi a sua montagem de formatura?

**Arly** – Montei: Viva o Cordão Encarnado do pernambucano Luis Marinho.

**Marconi** – **Viva o cordão encarnado**, Luis Marinho. Um espetáculo “livre” ou um espetáculo infantil? É eu já ouvi falar, mas eu nunca li.

**Arly** - Um clássico da cultura e do teatro popular nordestino.

**Marconi** – Então... Então assim. É... É.. A cultura, o teatro popular, a cultura popular sempre foi o seu... Digamos assim, o seu ponto de partida, né? Você... Você vem trabalhando... Eu tô vendo aqui, né?...

**Arly** – Não.

**Marconi** - Não?!

**Arly** - Ponto de partida não. Foi uma descoberta.

**Marconi** – Entendi. Uma descoberta.

**Arly** - E agora uma... Como digo?

**Marconi** – Estética. Uma escolha. Uma escolha. Uma escolha estética. Uma opção estética.

**Arly** - É uma escolha estética. Perfeito. Matou. Isso aí.

**Marconi** – Então você, você... Você continua trabalhando nessa linha, né? Eu sei, né? Nós dois acabamos de ser aprovados em um edital, né? Você em primeiro e eu em oitavo... *(risos)* Mas passamos no edital, sobre né? Cordel e tal... Mas isso você vem trabalhando nessa linha desde sempre?

**Arly** – Sim. Estou atualmente com um Instituto Cultural e Cia de Cordel Arly Arnaud.

**Marconi** – Pois é... Isso é uma coisa que eu gostaria que você falasse um pouco Arly, porque, eu pesquisei muito na *internet* e descobri o seu nome associado a várias oficinas de teatro de cordel, sobretudo em São Paulo, mas me parece que... Que... Em outras... Em outros estados do... Do país também, você circulou...

**Arly** – Sim. Já formei vários grupos pelo Brasil a fora. Jovens, idosos, adolescentes, sempre nessa estética. Trabalhei com Marilena. No governo da paraibana Herundina. Coordenei a Casa SIM de cultura em São Paulo.

**Marconi** – Marilena Chauí?

**Arly** – Sim, ela mesma. Fiz um trabalho muito lindo. Eram várias casas. Tudo. Um trabalho de extrema qualidade. Precioso.

**Marconi** – Ah, certo. Legal. Entendi. E essa casa de cultura em São Paulo, era o quê? Um espaço... Um espaço de oficinas pra crianças, pra jovens o que é que era?

**Arly** – Oficinas de tudo. Apresentações. Shows. Tudo. Um trabalho sério.

**Marconi** – Ah! E... Eu acho que vi o seu nome numa oficina... Você tava ministrando uma oficina... Para o SESC. Percorreu os SESC de São Paulo, pelo menos dois eu me lembro claramente. Uma oficina de teatro de cordel.

**Arly** – Isso.

**Marconi** – Isso foi em... Na década de 90 isso?

**Arly** – Interlagos. 91, 92.

**Marconi** – Hum, hum. Início da década de 90.

**Arly** - Dei aula na Fundação das Artes em São Caetano do Sul.

**Marconi** – Ahã! No ABC.

**Arly** - De onde saíram Cássia Kiss e Fábio Assunção. *(risos)* Montei **Oh yes, nós temos cordel!** Foi bárbaro.

**Marconi** – Foram seus alunos? A direção foi sua **Yes, nós temos cordel!** Você montou **Yes, nós temos cordel!** Em Salvador ou em São Paulo?

**Arly** – Sim. Em São Paulo aproveitei o nome... Que sempre achei lindo.

**Marconi** – Entendi. É um achado, sem dúvida. Entendi.

**Arly** - Mas foi outro espetáculo. Resultado final com meus alunos. *(mudando de assunto)* Aqui *(em São Luis do Maranhão)* trabalho muito com o SESC. Já montei grupos e várias oficinas de teatro de cordel.

**Marconi** – E além de São Paulo, Arly, você viajou por outros estados? Fazendo oficina de teatro de cordel? Você fez aqui na Bahia, você fez aí no Maranhão...?

**Arly** - São Paulo. Maranhão, Paraíba e Bahia.

**Marconi** – Certo. No que consiste, Arly, a sua oficina de teatro de cordel? Na oficina a duração, como é que você trabalha inicialmente? Consiste em escrever textos, além de ensaiar, adaptar folhetos...?

**Arly** - Bem... Tudo isso. Começo com a literatura de cordel e cantoria de viola. Gêneros, estilos, história e depois exercícios jogos e por aí vai.

**Marconi** – Que tipo de... De... Exercícios e de jogos você trabalha? São jogos gerais de... De... Iniciação teatral ou... Ou tem algum... Alguma base assim, diferenciada?

**Arly** - Gerais e jogos que eu invento...

**Marconi** – Certo.

**Arly** - De interpretação pra facilitar, estimular e... Faltou a palavra...

**Marconi** – *(risos)* Eu entendo. Eu entendo. E quando você... Diga. Você ta digitando pode digitar.

**Arly** – Induzir

**Marconi** – E quando você... Quando você... Você faz esse jogos, você propõe esse jogos, você costuma trabalhar com músicas para estimulá-los num ritmo, uma coisa assim?

**Arly** - Pois é. Sim instrumentos de percussão. Uso zabumba, pandeiro, ganzá, reco-reco etc. Todo mundo usa. É uma festa.

**Marconi** - E como que o at... Diga. Pode dizer...

**Arly** - Tudo em cima da essência do teatro do inicio de como começou. Festa, colheita, alegria. É misturado.

**Marconi** – Entendo. É... E como é que o ator diz o texto no universo desse pra você... Arly? Como é que ele fala esse texto? Esse texto é... Do cordel é... Ele mantém a métrica, a rima ou, ou por, por conta de uma piada ele pode quebrar isso? Como é a sua relação, enquanto atriz e professora de teatro de cordel com o texto?

**Arly** - Nada rígido, formal. Pode tudo. Um pouco de cada. Canta aqui, fala ali, recita acolá. Como dizia o mestre: “Mistura, mistura tudo mesmo que o resultado seja uma grossa cagada”, João Augusto. Já deu prá perceber que sou apaixonada por ele, não?

**Marconi** – *(risos)* Você, *(risos)* entrou na fila! *(risos)*

**Arly** – Lógico.

**Marconi** – Eu tava ouvindo a... Entrevista de, de Normalice ontem e aí ela comentou...

**Arly** - Quem não se apaixonou por ele?

**Marconi** – Pois é! Ela me disse justamente isso, Arly, que Olga chegou pra ela e disse: “- Você foi a única mulher que entrou pra esse grupo aqui que não se apaixonou por João”. *(risos)* Mas era apaixonada em outros termos, né? Senão como hom...

**Arly** - Olga?

**Marconi** – Foi o que Normalice falou. Que Olga falou pra ela isso. Eu tenho na entrevista.

**Arly** - Que Olga?

**Marconi** – Olga Maimone.

**Arly** - Quem não se apaixonou Olga ou Normalice? *(risos)*

**Marconi** – Quem não... Não. Olga falou pra Normalice! Que Normalice era a única mulher que freqüentava o Teatro Livre que não tinha se apaixonado por João.

**Arly** - Quem disse isso?

**Marconi** – A própria Normalice.

**Arly** – *(gargalha)* Tá bom...

**Marconi** – (*gargalha também*)

**Arly** - Foi nada! Tô já acreditando... (*gargalha muito*)

**Marconi** – Olha, é uma pesquisa universitária! É uma pesquisa séria, pra construir conhecimento, não é lugar de fofoca! (*gargalha*)

**Arly** - Vamos simbora.

**Marconi** – Depois em *off* quando eu desligar aqui o gravador, a gente conversa. Ai, ai! Que maravilha! Eu acho que eu to satisfeito, já Arly.

**Arly** - Eu também.

**Marconi** – É... Deixe eu ver... Você fez um... Um... Você começa falando sobre... Sobre o seu interesse por cinema, sua vinda à Salvador por conta de um evento cinematográfico aqui... Mas toda a sua história com o teatro popular, o teatro engajado politicamente, já desde a sua... É... Desde a sua adolescência, né? E... Bom, na verdade... Eu, eu encontrei... No meu... A minha pesquisa se restringia também à década de 60. Mas como é muito... É... Como ficou muito complicado fazer a entrevista com as pessoas que fizeram teatro de cordel na década de 60, como diz Bemvindo...

**Arly** - Comecei a ficar encantada com o Teatro Livre quando vi Graças a La Vida.

**Marconi** – Hum, hum! Bemvindo disse que as pessoas daqui da Bahia gostam muito de morrer! Que ele não gosta de morrer, não. (*risos*) Ai, ai!

**Arly** – Vixe!

**Marconi** – Você soube do passamento de... De Haydil, não soube?

**Arly** – Soube.

**Marconi** – Hum, hum! E de Wilson Melo um pouquinho antes.

**Arly** - Pois é...

**Marconi** – Então...

**Arly** - Grandes colegas e figuras.

**Marconi** – Pois é... Eu tava lendo... Porque Haydil eu consegui entrevistar, né? Ela faz parte da minha pesquisa.

**Arly** - Que bom!

**Marconi** – Eu tava lendo coisas sobre... De quando, quando... Ela fala, ela falou em você... Todo mundo fala de você! (*muitos risos*) Todo mundo fala de você, Arly!

**Arly** – Linda! Obrigada. Fico contente...

**Marconi** – Aí eu tava lendo no jornal, né? Na *internet* sobre a morte de Haydil e eu vi um comentário de Celso Jr. dizendo assim: “sem Melão e sem Haydil o teatro baiano ta começando a ficar muito chato!” (*risos*)

**Arly** - Não é bem assim. Surgem novos talentos. É a vida.

**Marconi** – Sim eu, eu, eu comecei a falar... Num, num, num... Tentei fazer uma ponte do cordel com o cinema. Um dos primeiros diretores do cordel foi... Oh meu Deus, me deu um branco agora... O roteirista? Foi presidente da ANCINE, como é o nome dele? Orlando...

**Arly** - Tem muita gente boa surgindo e me alegra muito saber que vocês estão levando a frente esse movimento e essa estética.

**Marconi** – Ah, tem muita gente aqui em Salvador fazendo cordel. Orlando Senna!

**Arly** - Que bom.

**Marconi** – Orlando Senna.

**Arly** – Hum!

**Marconi** – E ele já interessado em cordel... Em cinema! Na década de 60, quando ele dirigiu junto com João e mais dois, o **Teatro de Cordel** que foi o segundo espetáculo dentro dessa estética de cordel, já que o primeiro foi uns meses antes chamado **Estórias de Gil Vicente**. E Orlando Senna ele fala dessa... É... De uma qualidade cinematográfica dos espetáculos de cordel.

**Arly** – Pois é...

**Marconi** – E aí você diz que veio pra cá por conta do, do... Da Jornada de Cinema, do evento cinematográfico, e depois se destaca como, como atriz. E é uma das figuras chaves, né? Do teatro de cordel das décadas de 70 e 80 daqui de Salvador... Você consegue ver alguma ponte, é... Alguma relação? Principalmente porque você é diretora né? Também tem uma visão geral da coisa. É... Com... Com o cinema? Eu não devia tá nem fazendo essa pergunta (*risos*) porque ela ficou lá na década de 60 e não nada a ver com a minha pesquisa. Mas...

**Arly** – Não. Não entendi a pergunta.

**Marconi** – Deixa pra lá! (*risos*)

**Arly** – Deixa...

**Marconi** - Viagem, viagem, viagem! (*risos*) Deixe eu ver aqui uma coisa. Você, você ouviu falar sobre teatro de cordel aqui em Salvador ou você já tinha ouvido falar este termo em algum lugar antes de chegar aqui?

**Arly** – Não. Só aí.

**Marconi** – Certo. E... Existe algum tipo de exercício específico ministrado por João é... É... Que você acha que deu uma base bacana pra a compreensão do teatro de cordel que ele fazia, ou eram... Exercícios normais e tal que...?

**Arly** – Brincar.

**Marconi** – Brincar. Isso é maravilhoso o que você está me dizendo! (*risos*)



**Arly** – Muito.

**Marconi** – Brincar muito né?

**Arly** – Isso.

**Marconi** – Como é que era a relação dos atores antes do ensaio? Devia ser uma, uma esbornia, né? *(risos)* Uma, uma festa de largo. *(risos)*

**Arly** – Não. Nem tanto. Às vezes brigavam. Bemvindo com João era uma loucura! Havia ciúmes.

**Marconi** – *(risos)* É. Esses ciúmes também são famosos. Esse ciúme todo é famoso. O próprio Bemvindo me falou... Harildo, informalmente, me falou também... *(risos)* Acho que Harildo é assim também com os atores dele.

**Arly** - João era duro, sim.

**Marconi** – Ô, ô Arly! Me fala uma coisa. Vocês, você fez teatro de cordel tanto na rua como no palco não é isso? Você verificou, perce... Percebia alguma diferença na interpretação dos atores é... Ou na sua própria quando trabalhava na rua ou no palco, havia uma diferença...

**Arly** – Tem.

**Marconi** – Hum, hum. E qual é?

**Arly** - Primeiro porque o espaço é circular. No que fazíamos ruídos, gente passando, etc. É mais complicado, precisa de mais concentração e jogo de cintura. Interagir o tempo todo, ampliar tudo, aumentar, tudo closão.

**Marconi** – Ói o cinema! *(risos)* Oi o cinema!

**Arly** - Ói o cinema... *(risos)*

**Marconi** – *(risos)* E, e, e... Havia algum tipo de especialização do ator? Tipo assim: o ator, tal ator faz só o narrador porque ele narra melhor. O outro faz a mulher briguenta... O outro ator ou atriz faz melhor é... Sei lá um diabo, uma figura mais fantástica assim. É... Ou, ou todo mundo fazia tudo?

**Arly** - Um pouco... Não era tão assim... Não sei.

**Marconi** – Veja essa pergunta ta... Se refere a um teatro feito na década de 70 viu?

**Arly** - O que eu fiz, na verdade, todo mundo era bom...

**Marconi** – Hum, hum.

**Arly** - Os atores do teatro livre eram muito bons. Todo mundo dava o sangue! Amava o que fazia. Havia tesão.

**Marconi** – Ta. Então tudo bem.

**Arly** – Sim, com tesão.

**Marconi** – Certo. Mas... É... Todo mundo fazia tudo? Todo mundo fazia todos... Eu, eu, eu estou me referindo a... Distribuição dos papéis. A distribuição dos papéis não era... Era... Existi... Era, era aleatório? Ou, ou isso era pensado...? Como era pensado, se não era aleatório? Era com von... O ator dizia “Ah, dessa vez eu quero fazer tal personagem”. Ele que pedia? O diretor estabelecia quem ia fazer o quê?

**Arly** - João às vezes determinava. Entregava os papéis como ele queria. Era Bemvindo também. O papel do narrador é muito importante. Ele conduz e dá o ritmo do espetáculo. Eu gosto de narrar. Adoro.

**Marconi** – É... É. Maria Adélia falou pra mim que Harildo era um grande narrador. Fazia muito bem as narrações. Raramente fazia melhor que ele, as narrações.

**Marconi** – Hum, hum. Certo.

## APÊNDICE F - Supertexto: um recurso do teatro de cordel de João Augusto

A utilização do supertexto como recurso da encenação do teatro de cordel descrito no primeiro capítulo seguirá logo mais a título de exemplificação. Trata-se da cena que encerra o quinto quadro do espetáculo **A gente canta Padilha**.

Segue a descrição minuciosa do que ocorre. Cenário: seis dos oito cubos estão alinhados no centro alto do palco. Os dois maiores, com aproximadamente 1m de altura, estão lado a lado e bem centralizados. Os dois outros, com 70 cm de altura, estão cada um ao lado dos dois primeiros: um à esquerda e outra à direita dos cubos maiores. Os dois últimos cubos, com 35cm de altura, estão lado a lado com cada um dos cubos médios, tanto à esquerda como à direita. Esse desenho se assemelha ao de uma escada irregular. Ação: um ator “operário” vai subir e descer diversas vezes essa escada de dois lados, representando a ação de carregar pesados blocos de pedra de um lado para o outro.

**Apresentadora I** A relação da protagonista dessa canção com a personagem histórica de Doña Maria de Padilla é muito tênue.

*(acima a cantora que representara na cena imediatamente anterior a personagem “protagonista” vai ao encontro da atriz que representara “Maria Padilha”. Quando a apresentadora I fala sobre uma relação **tênue** entre as duas as atrizes sugerem que houve encontros amorosos entre as personagens, gerando o distanciamento do texto didático, chegando à platéia como piada)*

**Apresentador I** Mas vale a pena lembrar que ela fundou o Convento das Clarissas em Astudillo, onde viveu por algum tempo e onde viveria e morreria freira uma de suas filhas.

*(quando o apresentador fala que uma das filhas da Maria Padilha se tornara freira, uma*

*terceira atriz desloca-se até sua “mãe” representando-a uma freirinha vem e se põe ao lado da Maria Padilha)*

**Apresentadora I** Esse conjunto arquitetônico, de características moçárabes, reunindo elementos das culturas cristã e muçulmana,

*(nessa passagem o operário da cena ao fundo começa a fraquejar de tanto “trabalhar”)*

**Apresentador I** como o Alcázar de Sevilha e o Alhambra em Granada, que foram construídos ao mesmo tempo e pelos mesmos operários.

*(A apresentador frisa o texto: ao mesmo tempo e pelos mesmos operários. O ator “operário” para a cena com o seguinte caco: Pau da porra! Dando a idéia de que estava exausto. Mas conformato pela exploração) (BIÃO, 2010b).*

**APÊNDICE G** - Quadro dos elencos dos espetáculos de teatro de Cordel de João Augusto entre 1966 e 1978.

Atores	Estórias de Gil Vicente 1966	Teatro de cordel 1966	Cordel 2 1972/1973	Cordel 3 1973	Um, dois, três cordel 1974	Cordel 3 (Europa) 1975	Oxente Gente, Cordel 1977/1978	Total
Alberto Viana	X	X						2
Carmem Bittencourt	X	X						2
Claudia Virgínia	X	X						2
Fernando Peltier	X							1
Gil Gomes	X							1
José Raimundo	X							1
Jota Bamberg	X							1
Luciano Diniz	X							1
Mario Gusmão	X	X						1
Maria Manuela	X	X						2
Marta Overbeck	X	X						2
Othon Bastos	X	X						2
Piti	X	X						2
Wilson Melo	X							1
Antônio Fernando		X						1
Cilene Guedes		X						1
Francisco Ribeiro		X						1
Juca Nunes		X						1
Maria Cardoso		X						1
Maria Senna		X						1
Paula Martins		X						1
Roberto Santana		X						1
Yumara Rodrigues		X						1

Quadro dos elencos dos espetáculos de teatro de Cordel de João Augusto entre 1966 e 1978.

Atores	Estórias de Gil Vicente 1966	Teatro de cordel 1966	Cordel 2 1972/1973	Cordel 3 1973	Um, dois, três cordel 1974	Cordel 3 (Europa) 1975	Oxente Gente, Cordel 1977/1978	Total
Harildo Deda						X	X	2
Bemvindo Sequeira			X	X	X	X	X	5
Haidyl Linhares			X		X			2
Olga Maimone				X		X		2
Normalice Souza						X	X	2
Jurandy Ferreira			X	X		X		3
Kerton Bezerra			X	X				2
Francisco de Paula						X	X	2
Marise Castro						X	X	2
Moisés Augusto						X	X	2
Sônia Medeiros						X	X	2
Waldemar Nobre							X	1
Arly Arnaud							X	1
Bráulio Tavares							X	1
Sônia dos Humildes				X				1
Nelcy Queiroz			X	X				2
Eliane Lisboa							X	1
Jefferson Freire							X	1
Mariza Rangel			X					1
Antônia Veloso			X					1
Raimundo Blumetti			X					1
Helio Miranda			X					1
Rosa				X				1
Silvio Varjão				X				1

## APÊNDICE H - Proposições à experimentação.

Segue a descrição da proposta da oficina **Teatro de cordel, teatro de atores: adaptação e encenação de folhetos segundo a tradição baiana**, aprovada pelo edital **Mais Cultura de Literatura de Cordel 2010 – Edição Patativa do Assaré**, que servirá de laboratório privilegiado do teatro de cordel pesquisado por mim.

Chamo atenção sobre os tempos verbais constantes já que a confecção do texto se deu retroativamente ao mês de junho do ano de 2010.

### Projeto Técnico

Categoria: Formação

Nome do projeto: Teatro de cordel, teatro de atores: adaptação e encenação de folhetos segundo a tradição baiana

### Descrição da proposta:

O que se segue é a proposta de oficina de teatro de cordel, inserida na tradição baiana de montagens desta forma teatral iniciada em 1966 pelo então diretor e fundador do Teatro Vila Velha de Salvador, João Augusto.

A partir de pesquisas feitas no âmbito da Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal da Bahia – UFBA, através de entrevistas produzidas por mim e pelos pesquisadores de teatro Eliene Benício Amâncio Costa e Lindolfo Amaral Filho, descobri recorrências no processo de ensaio dos atores do teatro de cordel entre os anos de 1960 e 1970, nas suas referências pessoais e artísticas, além de dados sobre sua formação de artistas da cena teatral, que me inspirou a metodologia de trabalho no que tange dos principais elementos componentes do teatro de cordel: subtexto, jogo-dentro-do- jogo e peleja cênica (improvisação).

Essa metodologia vem, numa pequena parte, sendo aplicada na montagem do espetáculo **A gente canta Padilha**, que possui direção e dramaturgia de Armindo Bião, e que tem estréia prevista para o dia 26 de agosto de 2010, no Teatro Martim Gonçalves, na Escola de Teatro da UFBA.

A oficina terá carga horária de 120 horas e será ministrada para até 40 alunos (atores, diretores) na cidade de Santo Amaro da Purificação, Bahia, terra do já saudoso cordelista Antônio Vieira, de quem partilharemos os versos que darão início à primeira parte do curso e que se refere à parte formal do cordel. Outros poetas servirão como exemplo nas aulas, tais

como: Cuíca de Santo Amaro, Rodolfo Coelho Cavalcante, Antônio Ribeiro da Conceição (Bule-Bule), Leandro Gomes de Barros, Severino Milanês, Severino Borges, José Pacheco, entre outros.

As aulas de interpretação dominarão o curso com quase 47% da carga horária, seguida das aulas de encenação que tratarão das formas de apresentação do folheto encenado com quase 17% das horas-aula; aulas de dramaturgia que tratarão das diferentes abordagens na adaptação dos folhetos para a cena com pouco mais de 13% das horas-aula; aulas de expressão corporal (10% das horas-aula) e canto e dicção (10% das horas-aula) que ajudarão os alunos a compreenderem, sobretudo o ritmo cadenciado da rígida métrica das redondilhas, dos martelos, dos quadrões, dos mourões voltados.

Proponho-me convidar dois especialistas. Um deles Armindo Bião, ator, encenador e pesquisador do CNPq, grande conhecedor do teatro de cordel com dois livros escritos sobre essa temática; e Lindolfo Amaral Filho, responsável pelo grupo Imbuça de Sergipe e mestre em artes cênicas pelo PPGAC-UFBA com pesquisa relacionada à dramaturgia de João Augusto derivada dos folhetos de cordel, para palestrarem sobre assuntos específicos relacionados ao conteúdo programático do curso. Nestes dois encontros programados em dias diferentes contaremos com a presença da comunidade santamarense e do seu entorno e não ficar somente restrito aos alunos da oficina.

Os eventos das conferências deverão ocorrer além da oficina, em dois outros momentos distintos, gerando na cidade mobilização da mídia para estes eventos que terão a literatura de cordel e o teatro dela oriundo, temas de debate e apreciação. Esta atividade ocupará pouco mais de 3% da carga horária estipulada para o curso, mas certamente, no terreno simbólico dos alunos da oficina, será de suma importância para a consolidação do aprendizado e da valorização do folheto de feira nas suas artes.

A oficina **Teatro de cordel, teatro de atores: adaptação e encenação de folhetos segundo a tradição baiana** cobrirá boa parte do ano e deverá ocorrer duas vezes por semana. Serão 60 encontros, dois por semana, 30 semanas ou sete meses, se as aulas fossem dadas de modo corrido sem os intervalos gerados por feriados e eventos locais de grande mobilização. O que podemos afirmar é que o cronograma será criado a partir do momento da aprovação do presente projeto, e de modo a ser respeitada a carga horária proposta com aulas 120 horas/aula dadas presencialmente.