



## Encenando Os Sertões

Entrevista com  
José Celso Martinez Correa

**S**ala Preta: Você disse, em junho, que você estava lendo *Os Sertões*, e era como se fosse pela primeira vez. Quer dizer, você estava lendo pela enésima vez, mas era como se fosse a primeira. E que você estava descobrindo uma estrutura dramática no texto e que lá existia uma teatralidade que tinha só que ser extraída. Você poderia comentar esse processo de descoberta?

José Celso: A tragédia é a seguinte: o livro é absolutamente encenável, da primeira à última palavra, aliás, como tudo deve ser encenável, em princípio. Mas, ele tem uma qualidade poética e de estruturação poética, que é uma coisa que talvez Euclides nem se desse conta. Ele se aproximou dos acontecimentos através da ciência e os acaba descrevendo do ponto de vista científico. Mas como ele está absolutamente tomado pela situação de guerra, e está em processo de desfazimento de cabeça, ele está mais ou menos numa encruzilhada. Tem até aquela frase que eu coloquei na *Caderneta de Campo*<sup>1</sup> e que parece uma frase do Dante na *Divina Comédia*: “No meio do caminho, no meio da minha vida encontrei uma pedra e me

perdi...” E o Euclides está, exatamente, em vias de explodir toda a cabeça positivista. Porque ele é um homem de seu tempo, como se fosse um alemão, um americano ou um italiano. Ele era um cidadão daquela cultura do século dezanove, do positivismo, do revolucionismo, com aquela estrutura científica. Mas quando ele entrou em contato com Canudos ele começou a ser poeta. Aliás, quando garoto, ele escreveu poesias. Em *Os Sertões* ele começa com uma abordagem científica, mas está abalado pela surpresa da guerra, pela surpresa da inteligência das estratégias dos sertanejos, pela especificidade do lugar e do clima, que não cabe em nenhuma categoria, de Hegel, por exemplo, que divide a Terra em desertos e zonas férteis cosmopolitas. E, de repente, o sertão não cabe naquela categoria. Porque não é nem zona fértil, nem deserto. E ele começa a perceber que lá, inclusive, as próprias plantas começam a aparecer e ter características, assim, absolutamente mais fortes, mais interessantes, e quase que dramáticas. Ele começa a ver nas plantas a luta da terra e a metáfora da guerra. No que ele está perturbado, no processo de decomposição do pensa-

---

José Celso Martinez Correa é diretor do grupo Oficina. Entrevista concedida a Luiz Fernando Ramos, em 6 de setembro de 2002.

<sup>1</sup> Vídeo produzido pela Fundação Padre Anchieta-TV Cultura em 1983. Com direção de José Celso, e participação de todo o coletivo da Uzyna Uzona, nunca foi exibido.

mento positivista na cabeça dele, e ele está também em contato com outro tipo de descoberta. Ele está se aproximando do animismo, de uma razão xamânica e, portanto, uma razão poética. E ele recebe, chega até ele a energia de Canudos, e essa energia de Canudos baratina a cabeça dele a ponto tal, que ele tem o que ele chama até de uma regressão progressiva e se assume como tapuia, como celta e como grego. Em que ele assume o índio nele também e, sem querer e sem dizer, sem rotular, sem falar nada, ele se assume como um animista. Ele passa a ver o sagrado em tudo. Ele passa a ver o sagrado nas pedras, nas plantas e na chuva. E, com isso, eu acho que ele engata numa visão que é a mais forte que eu vejo na história da cultura. É quando os poetas e os artistas conectam com o animismo popular atávico, como Maiakóvski, por exemplo, ou como Stanislavski, de uma certa maneira, que conseguem exatamente colocar em crise o pensamento ocidental, o pensamento cristão, o pensamento científico, o pensamento judaico-cristão. Porque esse pensamento cristão valoriza só Jesus, e o resto é lixo. Tem o homem, e o resto é pra ser explorado. E de repente, na conturbação dele, ele entra pelo aspecto científico, na descrição das rochas e das plantas, mas, na realidade, torna-se um animista. O pensamento científico lhe dá uma estrutura que, aparentemente, é científica, com que ele faz todo o livro, mas o inconsciente dele vem à tona e ele acaba tecendo uma dramaturgia poética que é o subtexto de tudo, e que é extraordinária!

*Sala Preta:* Você já tem uma dramaturgia pronta para a encenação?

José Celso: Eu estou, agora, por exemplo, trabalhando praticamente na terra com os atores e encerrando o primeiro esboço de dramaturgia. O que existe até agora é pré-texto. Eu ainda mal consegui definir a estrutura, mas comecei a tomar o material como uma tese, e comecei a me libertar de querer seguir rigidamente, porque é impossível. Eu demoraria praticamente um ano todo, dois anos, para levantar tudo, e depois o público, pra ver, teria que ir três meses

ao teatro. Então é uma coisa assim. Eu tenho, inevitavelmente, que fazer a coisa que eu fiz no *Selvas das Cidades*. Eu tenho que domar o touro e tenho que chegar numa síntese poética. E essa síntese poética eu ainda estou descobrindo. Nós fizemos uma leitura, eu o Tomi Pietra e o Flávio Rocha, aqui, quando eu estava doente. Eu não podia sair da cama e me sentia o general Salager, que é ferido na Batalha de Cocorobo, na quarta expedição, e, sendo ele um excelente estrategista, as reuniões passam a acontecer na tenda dele, em torno de sua cama. E nós começamos por aí, pela quarta expedição, porque era a parte mais complexa do livro e a que eu menos conhecia. Enfim, fomos fazendo uma leitura palmo a palmo, desenhando no papel e, dessa leitura, veio o roteiro para iniciarmos os ensaios com os atores, porque não havia mais tempo de criar uma dramaturgia, porque o ano *tava* rolando e tinha que se começar a trabalhar. Se eu fosse fazer uma dramaturgia, para depois trabalhar a peça, ia levar esse ano todo. Então, a solução, a única solução encontrada, foi uma solução pragmática, difícilíssima, que está sendo descoberta agora, e que está sendo feita a custo de muito trabalho e, às vezes, estressante. Só agora que começou a dar os frutos, que começamos a entender como fazer. Porque a gente foi obrigado a criar um método novo. Aí o Tomi resume, e passa o resumo pra mim, e eu tento levantar já com os atores um esboço. Mas, eu já estou pedindo ao Tomi que me dê o resumo, e, sabendo mais ou menos o que eu vou fazer, venho pro computador, enquanto o Marcelo fica trabalhando com os atores as coisas já escritas. Então eu avanço e eu tento escrever o trecho novo. Evidentemente inspirado tanto no livro, quanto nas condições que eu tenho agora que são de seca absoluta. Sendo na seca absoluta, está surgindo uma dramaturgia de seca. A mesma resistência das plantas, das rochas, dos materiais, das pessoas, do sertanejo, nós estamos, num certo sentido, também experimentando em condições urbanas. O Berthold Zilly foi ver sábado o ensaio e me aconselhou a não só ver o livro e abrir as razões porque estamos fazendo

essa peça agora. Quer dizer, ter a liberdade dentro disso, já que não vai ser possível fazer o livro. Porque, afinal, o livro é perfeito, é uma obra-prima, e não adianta você querer competir com o livro que você é engolido por ele. Mas eu tenho que fazer alguma coisa a partir do livro, a partir do que ele traz, dos sintomas que provoca. Me convenci que tenho que criar a partir dele sem perder a qualidade do texto e a qualidade dramática da própria fala, o que é alguma coisa muito difícil para os atores. Eu tenho um acesso teatral, talvez, maior, porque eu conheço bastante o Artaud, e são falas que me parecem muito com os fluxos do Artaud. Então eu tento trabalhar o texto também pelos seus momentos de mais qualidade, de mais força, em que ele desempenha como uma partitura, e como letra, e como nota. Quando ele é musical e forte. Eu tento trabalhar o texto, mas, evidentemente, numa situação dramática bem específica. Neste ensaiar eu estou percebendo que a *Terra* realmente é uma espécie de um prólogo, uma espécie de premonição do que vai acontecer depois no *Homem*, e principalmente na *Luta*. Aqui Euclides, num certo sentido, no inconsciente, já anuncia o que vem pela frente, e alguns comentaristas dele concordam com isso. Mas eu não tinha experimentado isso com tanta clareza. Eu não sabia exatamente bem o que era. Mas, trabalhando, então você vai percebendo que a *Terra* é um grande prólogo. Através das rochas, das pedras, da terra, e mesmo dos mares, da botânica, dos animais da terra, dos animais que voam, dos que semi-voam, até chegar no homem. Então, a *Terra* é uma espécie de Gênesis. Mas é um Gênesis dessa terra específica, que é a do sertão de Canudos, e que ao mesmo tempo é a terra específica do Teatro Oficina. Nas condições atuais, principalmente, de 2002. É uma zona, um território quase deserto, que não é contínuo. Têm-se percebido que o trabalho alcança uma certa primavera, um certo apogeu, e depois volta a seca novamente. E então, como diz o Euclides, vem uma outra flora mais vivaz e resistente. Isso produz alguma coisa específica. E produz alguma coisa que tal-

vez não tenha lugar aqui, assim como não existe lugar para o sertão nas categorias de Hegel. Talvez isso não tenha lugar nem no teatro nem na televisão, como dramaturgia. É uma coisa tão específica que, talvez, ela tenha que ter o seu próprio lugar. É isso que eu estou chegando à conclusão, trabalhando a *Terra*. Ao mesmo tempo, sei que, dramaturgicamente, ela anuncia o que vai se suceder inteiramente. E quanto mais – agora nos ensaios – eu vou aproximando a *Luta* do *Homem* e da *Terra*, mais flui, mais Euclides fala. Aí você vê como é excelente a dramaturgia dele. Agora, é muito difícil. Felizmente eu tenho dois autores que me influenciam muito. Um deles é o Artaud, e o outro é o Tennessee Williams. Porque, na *Terra*, Euclides transmite a noção do corpo sem órgãos de Artaud. Quer dizer, o corpo sem órgãos, no fundo, é a visão anímica, é a visão do sagrado em tudo. É o corpo sem órgãos, quer dizer, ele está numa pedra, como ele está numa partícula, o que é uma coisa super contemporânea! No livro, inclusive, não tem enredo, o que também me obriga a retomar os construtivistas russos e os trabalhos do Meyerhold e Eisenstein.

*Sala Preta:* Por quê?

José Celso: Porque é um enredo, mas é um enredo que é uma montagem de atrações também. Não é uma novela de começo e fim, encadeada. É um enredo assim, coral, no sentido que ele é intertextual. Muita gente escreveu esse livro. Tem momentos em *Os Sertões* que são verdadeiras colagens que se amarram através das impressões dele, das impressões poéticas dele. O que amarra tudo é a poesia. É a contradição da poesia. É a poesia quase que do impossível. É a poesia do contraditório. É uma poesia que não tem síntese, é trágica. Ela é se dá sempre a partir dos oximoros, dos contrastes, e do próprio conflito interno dele naquela situação. Escrevendo naquele lugar, anotando na sua caderneta de campo, fazendo uma pré-dramaturgia, que é muito interessante. A caderneta de campo é, pois, uma espécie de caderno de anotações dramáticas. Como se fosse um diário de trabalho. É aquela caderneta de engenheiro

mesmo, em que ele fazia tanto os desenhos, quanto anotava as conversas que ouvia. Na caderneta de campo ele tem esse esboço, e ele vai anotando aquilo ao sabor das emoções da guerra, e ele não consegue abrir a boca durante a guerra. Inclusive, ele assiste a degola e ele não abre a boca sobre o que fazem diante dele. De repente é uma coisa tão complexa, que pra ele transmitir aquilo, o que ele tinha visto, o massacre, a degola, ele precisava praticamente de todos os conhecimentos, porque era uma coisa que envolvia toda a questão da economia geral da vida, como ele fala. Era uma questão que estava sendo vista de uma maneira absolutamente sectária em que ele seria o republicano e eles, os sertanejos, monarquistas. Quando ele chegou a Canudos, viu que eles não tinham nada de monarquista, e que mesmo dos monarquistas eles tinham nojo. Euclides não se identificava com aquilo e percebeu que havia uma paranóia grande. No que ele chega ali, ele tem acesso a uma coisa que ele não consegue revelar com os instrumentais da época. Com uma reportagem no *Estadão*, ou com um livro. Ele tem que absorver uma série de coisas pra tentar saber o que é aquilo, que ele mesmo não sabe, que ele escreve pra ficar sabendo. E no que ele vai fazer isso, ele não tem grana. Então é uma situação também semelhante, ele é obrigado a trabalhar de engenheiro. E é obrigado a trabalhar em muitas cidades, até que ele consegue parar em São José do Rio Pardo. E tudo isso é muito difícil pra ele, porque ele queria ter escrito logo depois. Tanto que ele acha, depois que ele escreveu, que já não é um assunto, que não tem mais atualidade. Que ele tem que buscar outras coisas. E depois ele luta tremendamente para editar o livro. No final, ele acaba pagando a edição. O livro sai depois de um ano, com erros que ele fica corrigindo até manualmente, mas é um livro-história, é um sucesso. Quer dizer, tudo isso você vê que influencia na escritura do livro, e aí agora, num certo sentido, influencia na dramaturgia que está sendo feita como se fosse uma guerra mesmo. Acontece, agora, lá no Oficina, com aquelas pessoas que estão estudan-

do o livro desde o ano 2000, estão olhando e se aproximando do livro. E nós estamos tentando fazer a partir dessas condições. Bom, naquele lugar, com aquelas pessoas, sem dinheiro nenhum mesmo. O dinheiro que vai se ter, vai se ter daqui a um mês, mas as pessoas já estão numa situação grave mesmo. Como se fosse aquela situação do cerco do sertão, do cerco econômico. A maior parte está com o aluguel atrasado, com a luz cortada, enfim, quase sem dinheiro pra comer, tanto que no meio ensaio é servido uma comida pesada, tipo arroz, feijão, macarrão, porque tem gente mesmo que não está comendo. Não que eu me orgulhe disso e ache isso maravilhoso. Acho isso péssimo! Mas, de qualquer maneira, ou é fazer nessas condições, ou não fazer. Entende? Então, no que for fazer nessas condições, é tentar tirar proveito disso na dramaturgia, porque o livro foi, mais ou menos, fabricado e concebido nessas condições dramáticas.

*Sala Preta:* Voltando um pouco lá para trás, *Os Sertões* já aparece nos planos do Oficina em 1969 e foram inúmeras as vezes em que foi evocado nesses mais de trinta anos. Como está sendo lidar com essa tradição do próprio Oficina?

José Celso: Assim como eu escrevi *Cacilda!* porque eu sentia uma espécie de “voodoozação” no teatro, e que era preciso exaltar uma atriz da qualidade dela, que tinha a visão do mundo que ela tinha, pra sair de uma situação, eu sinto que eu tenho que me libertar dos *Sertões*. Eu tenho que libertar o Oficina dos *Sertões*. Eu tenho que libertar o Oficina de Canudos. Eu tenho que libertar o Oficina dessa sorte. Na situação que me é dada. Quer dizer, eu, como artista, o máximo que eu posso fazer é criar essa obra com o objetivo de libertar o Oficina, porque Canudos é um tema que baixou lá...

*Sala Preta:* Antes do *Gracias Señor*?

José Celso: Baixou lá talvez ainda antes, porque é um livro que a gente recebe geralmente do pai. Não só eu, a maior parte recebe do pai, tem a edição do pai, e não sabe se lê ou se não lê. Uns acabam lendo, outros não. Há uma espécie de uma destinação, de fatalidade, da

qual eu quero me libertar, e por isso eu não quero repetir o massacre de Canudos. Eu quero, talvez, o que o Euclides queria, quando ele visualizava que o exército devia ter ido pra lá, mas para conhecer aquelas pessoas, para trocar com elas e dar condições de vida para elas, e elas também transmitirem seus conhecimentos para o exército. É com essa inspiração que está acontecendo uma coisa muito bonita, na Bahia: uma produtora, Juciara, apaixonou-se pela idéia de fazer Canudos lá mesmo. Ela é uma produtora de poder, ligada à Secretaria de Cultura da Bahia, e casada com um cara que lê búzios e que é um dos sucessores de um dos terreiros mais importantes da Bahia. Eu fui para Canudos, pela quarta vez agora, com ela, o marido, mais a Laura Vinci e o Marcelo, e escolhemos um lugar para fazer, que é no alto do morro da Favela. Quando a gente chegou ali no alto do morro da favela, que é de onde se vê Canudos, mas atualmente só se vê água, porque foi inundado, ela, a produtora, começou a chorar. Ela teve uma espécie de transe. Começou a chorar sem parar, convulsivamente. Aí eles jogaram os búzios e disseram que os ancestrais, lá estão querendo, estão esperando. E é difícilimo, porque o local dista seis quilômetros do portal de entrada do sítio arqueológico. E você não pode fazer uma coisa muito grande porque é um sítio arqueológico em que cada uma das pedrinhas no chão é importante. Você não pode fazer um espetáculo monstruoso, devastador, estuprador. Tem que delinear uma coisa super delicada. E eu percebi, conversando com o Roberto Piva, que é xamã, que esse trabalho lá na Bahia vai ser um trabalho quase que de retornar àquela região, com o apoio, talvez, daqueles que, há cento e tantos anos, massacraram, que são as mesmas forças políticas que estão no poder até hoje. E eu disse, na Bahia, que se ela foi capaz de centralizar o Brasil todo, todos os estados do Brasil, para pegar os canhões que estavam no litoral apontados para exterior e apontá-los para uma região do interior, e para massacrar, é possível que isso aconteça, agora, para reviver uma coisa muito rica que permane-

ce existindo, tanto nas pessoas como na região toda. Porque a região realmente é de uma beleza, o céu, as cores do céu. Não é à toa que Conselheiro escolheu aquele lugar, e não é à toa que aquilo prosperou ali. É uma zona de poder. É um lugar assim como Santiago de Compostela.

*Sala Preta:* Você falou em se libertar de *Os Sertões*. É um livro que aprisiona?

*José Celso:* Há um lado contagiante nos *Sertões*. É o que faz com que praticamente todas as pessoas todas que escrevem sobre *Os Sertões*, que tocam *Os Sertões*, fiquem viciadas. Esse próprio húngaro, Lazlo xxxx, que escreveu um livro em 68 e que saiu agora no Brasil. O livro todo dele é baseado no contágio. Ele lá, sem conhecer o Brasil, sem ter vindo, lendo uma tradução americana, ficou contagiado com o acontecimento! Entende? Então tem esse mistério. Eu estou interessado no encontro da cultura litorânea com a cultura sertaneja. É muito interessante na dramaturgia, quando eles encontram o primeiro sertanejo – sempre tem aquela coisa primeira, como se ele conhecesse um ET, como se fosse um cara de um outro planeta. Primeiro vão os freis capuchinhos, pra tentar dissuadir, depois os freis italianos, que tentam fazer uma espécie de armistício, e fazer com que os sertanejos dispersem e entreguem Canudos, mas eles fracassam. É uma imprudência enorme, como disse o Mário de Andrade, porque eles iam lá levar para os sertanejos, a idéia do casamento civil, do jejum. Quer dizer, uma coisa absurda! O Oswald percebeu muito bem, nesse contato, que aquele frei absolutamente italiano não tinha nenhuma percepção daquela outra realidade. Ele fala no Manifesto Antropofágico. Anchieta falando das virgens do céu e aquelas coisas todas pros índios. Quer dizer, não deu muito certo. E há também, no livro, outras cenas que têm o diálogo que é travado de trincheira a trincheira. Eles estão muito perto, então tem de um lado o pessoal de Canudos, de outro lado o Exército. Eles se perguntam sobre a família, perguntam-se os nomes, começa num papo, vai para uma discussão e termina com bala: Pá! E não tem contato nenhum. Até que

chegam lá e massacram. Quer dizer, não existiu relacionamento. Não existiu diplomacia, não existiu nada. Foram só os capuchinhos, e depois houve o massacre. E isso, na estrutura do livro, é muito interessante. Porque são dois mundos que não se conhecem, mas que se encontram, sem conseguir se aproximar a não ser através do sangue. E esses dois mundos, hoje, se você lê, por exemplo, “A Guerra das Caatingas”, que é um capítulo exatamente sobre a estratégia dos militares, que era uma estratégia em que eles iam com as fardas do exército austro-húngaro, azuis e vermelhas, e o pessoal de Canudos usava aquela roupa de couro. Eles iam utilizando aquela estratégia de Teatro de Ópera, de figuração, daquelas regras de armação da guerra, onde se guerreiam iguais, e tem aquele confronto, e de repente eles são pegos numa guerra de tocaia, numa guerra de golpe baixo.

É como se fosse uma aula de teatro. Porque é teatro italiano, o teatro dominante, o teatro da aparência, o teatro da viseira na cabeça, o teatro em que se vê uma dimensão só, e o cerco de um teatro que acontece muitas vezes a trezentos e sessenta graus, num teatro relacionado com o espaço todo, e não é coincidência que Euclides refira-se ao “vasto anfiteatro” a todo instante, pois Canudos fica dentro de um anfiteatro natural de montanhas. Este capítulo, então é uma aula de teatro e projeta a noção de um teatro possível, que eu chamo agora de “Teatro de Estádio”, porque ele é muito próximo de futebol. É uma aula de teatro porque é uma aula de um teatro europeu, de um teatro italiano, do teatro de figurinos, de opereta, no meio daquela caatinga que vai rasgando tudo, e, ao mesmo tempo, de um outro “Te-ato”, um teatro de sertanejo, com roupas de couro e estratégias que circundam, que vão pelas trincheiras, por cima e por baixo. Há toda uma coreografia de 360 graus, envolvente, tanto que quando eles ficam encurralados, no final, o espaço vira um espaço de teatro grego. Os militares cercam e ficam todos os generais, em degraus, assistindo de camarote ao massacre. O Berthold Zilly observa isso muito bem: os sertanejos cercados no

meio do anfiteatro, como se fosse um bando de atores, por exemplo, num circo romano. E eles para se defenderem, esses atores, atacam o cerco em vão, numa coreografia maluca, mas precisa, que se opõe àquela instrução do coreógrafo: “Olha, faz essa coreografia, tá pronta!”. O cara chega lá e faz um improviso. É como se fosse uma dança nova.

Então o livro tem essa teatralidade e ele fala em termos teatrais muitas vezes Mas é uma teatralidade complexa, não linear. É onde ele vai para isso que eu estou chamando de coreografia e ele próprio, Euclides, chama de “corografia”. Como o Oswald de Andrade, que falava da dança dos índios como “corografias”. Não é coreografia. É Corografia, mesmo. A grafia do coro. A grafia do coletivo, a grafia da multidão, e que é difícilíssima para nós. E acho que Euclides, como dramaturgo, apreende Nietzsche e apreende Freud. Ele é do mesmo século, está na mesma época, e como ele tem aquela cultura, tem uma vivência, é um homem muito inquieto. Ele jamais gostou de sala de visita, de vida social, ele sempre foi aventureiro, quis sempre viajar, conhecer lugares, e fazer coisas. Era um homem com “fogo-no-rabo”, um homem que não pára. Não era um homem adaptado na época dele. Em “Contratos e Confrontos”, eu acho, ele descreve a cena da Proclamação da República, em que o Floriano Peixoto confronta o Marechal Deodoro da Fonseca. É uma cena de teatro extraordinária! Parece assim uma peça de Heiner Miller. É uma peça, em si. Não sei se vou usar isso no espetáculo, mas é impressionante! Porque ele tinha uma coisa de observar, ele ia num lugar e ficava observando, as personagens. Então os retratos dele são magníficos! A descrição do Moreira César, por exemplo, é a de um Ricardo Terceiro, é muito forte! A do Marechal Bittencourt, que é a de um sujeito que vai, afinal, ganhar a guerra, revela alguém não tem nada de heróico, que é uma espécie de um burocrata, um produtor que nem vai pra frente de combate, e bota o General Artur Oscar lá, na frente, e fica em Monte Santo, só organizando. Como ele diz, “meia dúzia de mulas valem

dois mil heróis”. Não quer saber de heroísmo. Ele vai pro cerco, ele vai para uma estratégia absolutamente cruel, fria, burocrática que é a que esmaga Canudos. Mas é um retrato muito atual. Aquele homem absolutamente ajustado à engrenagem da máquina, e que trabalha com a engrenagem da máquina. E Euclides diz que para este militar o mundo é como se fosse “uma ordem da contabilidade dos sargentos”. Mas ele coloca como visão de mundo, retrato do personagem. Então esses trechos, por exemplo, e o próprio retrato do Conselheiro, devem entrar quase inteiros! Eu faço a cena do Conselheiro e estou apurando ela cada vez mais. Eu faço em alguns lugares, as pessoas pensam que o texto é meu. Porque existe já uma tamanha identidade, entre a história dos sertões e a história do Oficina...

É isso que eu tenho tentado fazer os atores conquistarem. E é por isso que eu retomo o trabalho do teatro. E por isso que eu estou fazendo esses ensaios abertos para o público. E é muito difícil. Porque o ator não pode representar, o ator tem que “presentar”, tem que estar ao vivo, e tem que estar trazendo aquele texto pra aquele “aqui e agora”. Não é? E é uma coisa que é uma das maiores dificuldades que eu tenho. Porque o texto, aparentemente, tem, assim, um aspecto didático. E a tendência é ler didaticamente, na linha terceiro grau pela TV Cultura. E não dá certo. Você tem que ler o texto como se você estivesse lendo Gênesis! Você tem que se surpreender com as coisas. E é uma concepção tacanha, eu acho, que existe, é que é dominante, a de que o cientista é um gelado. O cientista não é. O cientista é um curioso. É um curioso e um apaixonado. Ele não é um burocrata, ele não é um frio. Então a leitura do cientista é também a leitura de um poeta, como o Mário Shemberg, que era um homem que falava de olhos fechados e viajava, era espírita e misturava tudo. Então ele tem essa visão encantada que vai descobrindo, e vai se encantando com a descoberta, né? Agora, é difícil, mesmo, esse trabalho para o ator. Porque praticamente o ator tem que se despojar dos clichês todos, e tem que

se render a tatear um teatro que não foi feito! *Os Sertões* é um livro que obriga você a fazer a coisa do zero.

*Sala Preta:* Explique melhor essa idéia de retomar o teatro.

José Celso: Isto ficou muito claro, em Rio Preto. Em Rio Preto, eu cheguei no teatro, e vi que as cadeiras podiam sair. Tanto que nós pedimos para o público que aceitou, logo de cara, fazer o que o diretor tinha proibido. Ficou igual ao Teatro Ruth Escobar. Que era o buraco deixado pelo Victor Garcia, quando saiu o cenário de *O Balcão*, e a Lina quis fazer o *Gracias Señor*. Os atores com a roupa deles mesmos. Pouquíssimos elementos de cena. E pegando o espaço todo. Ficou muito claro que a linguagem é muito próxima. Agora, evidentemente, na época do *Gracias Señor*, essa linguagem estava mais incorporada na sociedade. Era um momento que as pessoas tomavam muita droga, estavam muito alucinadas, então as pessoas tinham, normalmente, uma visão alterada. E, normalmente, quando falavam, falavam muito pouco: “tudo bem, tô na minha e tal”, ou, se fossem falar alguma coisa se apropriavam do que falavam. E tinham uma facilidade muito grande de se comunicar com o não-dito. Que era uma época, inclusive, que tinha uma censura muito grande, e você tinha que dizer aquilo que não está escrito. Você tem que se comunicar de outra maneira. Hoje é um pouco mais difícil isso. Porque tem um condicionamento muito grande, há regras, há interpretação de escolas de teatro, de conceitos. Até o indivíduo chegar a saber que ele mesmo é o ator, quer dizer, que é o que interessa, que é a interpretação pessoal, intransferível, dele, daquele estado, daquele momento. Isso é um exercício de criar um outro futebol, de criar uma outra coisa, e que leva um longo tempo. Não é muito fácil. Mas de qualquer maneira, está acontecendo uma coisa ótima. Por exemplo, a Maura Baiocchi está coreografando toda a *Terra*. Porque ela faz um trabalho maravilhoso, com os atores. Primeiro um aquecimento bem militar, e, depois, ela vai fazendo uma espécie de mandala do corpo, e eu pedi que

ela trabalhasse os elementos do fogo, do ar, e da terra, no sentido do ator ter a onda do mar dentro, que eles tem. Porque para falar do fogo você tem que recorrer ao teu fogo interno. Quando você fala de mar, é do teu mar interno. Quando você fala de ar a mesma coisa, pois o corpo humano tem esses elementos dentro dele. Eu me lembro até de uma viagem de ácido que eu fiz com o Luis Fernando Guimarães, no tempo de *O Galileu*, e que ele me fez uma massagem, e ao mesmo tempo em que a gente fazia a massagem, a gente viajava em todo o sistema planetário! Passava por todos os planetas dentro do corpo! Eles todos dentro do corpo! E todos eles existindo no corpo! Quer dizer, os próprios alucinógenos dão muito essa percepção. Então é necessário, de repente, uma visão alucinógena. E a visão alucinógena, nesse momento está muito difícil porque é um momento de muita miséria, e de muita racionalização, em que se você se dá ao luxo de ter uma alucinação você pode pôr tudo a perder. A alucinação é para uma época, talvez, um pouco menos ordeira, de rebanho, e menos apavorada do que a nossa. E eu preciso desenvolver essa percepção para conseguir entender toda a infraestrutura, porque Euclides *tava* alterado, quando ele chegou lá em Canudos. Tanto que ele nem assistiu os últimos dias, veio embora antes. Aí você vê que ele é um homem nervoso que traz todos os elementos dentro de si, em seu físico. Você vê pelas fotografias. Como Hamlet, ele tenta, a vida toda, fugir da violência. E como o Antonio Conselheiro, que a mulher também corneava, e ele mudava de cidade, e ela continuava corneando, e todo mundo dizia: “Mata, mata, mata!” E ele não queria matar. Aí ela acaba fugindo com um militar. E aí que ele, que é um homem, o Antonio Maciel, é igual a Euclides. Eu vou fazer como se ele fosse Euclides. Porque ele vem de uma história de luta de famílias, e o pai dele tentou preservar ele da luta de famílias, da vingança. Mas ele era o chefe de um clã muito guerreiro, de um clã de pobres, que lutavam contra ricos. Então a ele era atribuído um papel a desempenhar naquela história de luta de fa-

mílias. E ele sempre fugiu desse papel. Queriam, inclusive, que ele se candidatasse, porque ele estudou latim, francês e estudava contabilidade, dava aulas e escrevia muito bem. Os textos dele, as orações que foram encontradas em Canudos, são uma maravilha! Ele, afinal, pode ser um homem, como se fosse o Euclides naquela situação. Mas um Euclides que não se deixou tomar pelos ciúmes, o Euclides que de repente vai para o deserto. Vai para deserto e encontra aquele lugar onde ele vai fazer Canudos. Mas vai como vai, sei lá, como um desbundado! E, de repente, se ilumina no meio do deserto. O Antonio Maciel, como Euclides, é um homem também preso, e quase que usa o mesmo traje. A mesma gravatinha, a mesma roupa preta, o mesmo chapeuzinho, enfim. É Chaplin, é Godot, um Godozinho, não é? E Euclides também parece um “Esperando Godozinho”. Tanto que boto de repente o Antonio Maciel num deserto com a roupa de Godot, que é a roupa de Euclides. Esperando, no deserto, o personagem de Becket. Mas só que é um personagem de Becket que de repente vira, e se transmuta num personagem de Artaud. Ele abandona aqueles trajes da sociedade organizada, ocidental, onde tem o corno, onde tem o ciúme, onde tem essa briga de família, onde tem a competição, onde tem tudo, e ele entra em contato com o corpo sem órgãos. Artaudianamente, entendeu?

*Sala Preta:* Como isso está se traduzindo em cena?

José Celso: Há o momento em que ele vai chegar no sertão, e vai descobrir o lugar, quando encontra um bando de malucos, de bandidos fumando cachimbo de pito, tomando Jurema. E tem também a Igrejinha de Nossa Senhora da Imaculada Conceição, o lugar em que ele tem uma conversão! Ele alucina, e tem uma conversão. Eu tenho a impressão que ele tomou Jurema, tudo isso. Ele tem uma conversão, e parece Santo Antonio no deserto, descrito por Flaubert [*La tentation de Saint Antoine*]. Ele tem essa conversão e decide que vai construir ali uma igreja para santo Antonio. Depois,



quando ele volta, ele incorpora a Igreja de santo Antonio, e a Imaculada Conceição fica sendo uma espécie de barriga dele, de ventre dele, o santuário dele, onde ele mora. Onde ele se concentra, onde ele fica. É uma espécie de oratório da igreja grande que é Sto. Antonio. Depois ele constrói uma outra em frente, que é um *bunker*. Que é uma Igreja e, ao mesmo tempo, uma fortaleza. Uma igreja-fortaleza, com um oráculo de canhões e fuzis. E ele desenha aquela praça, que é o ponto central em que acontece toda a trama da peça. Que é o que eu chamo de ponto-tabu. Que logo vai terminar a parte da terra, que delimita os meridianos com fios e estabelece aquela região, e é como um ponto-tabu, onde ninguém penetra, aonde ninguém vai, mas aonde ele vai e onde ele tem essa experiência. E aonde depois ele retoma, numa hégira, a partir de Monte Santo, quando sobe, numa espécie de *revival* de teatralização de Monte Santo, que é uma catedral de pedras, ele sobe com o povo lá, e vê a virgem chorando sangue. E de lá – ele já está sendo perseguido – ele vai com o povo dele, umas duzentas pessoas, para aquela região do deserto. E vai aumentando, e de repente, em poucos anos ele cria a segunda cidade da Bahia, um lugar com 25.000 pessoas. E sempre nesse ponto, até que se chega nesse quadrado da igreja, e desse quadrado da igreja você vai chegar num quadrado que é a sepultura, que são as trincheiras que eles cavam, e que ao mesmo tempo é a sepultura dos últimos quadros.

*Sala Preta:* Quer dizer o lugar do ponto, ou alçapão, no centro do teatro?

José Celso: É o ponto do ponto, do ponto, do ponto. Agora, o Oficina é muito estreito, para tudo isso. Tanto que nós estamos tentando com a Laura Vinci tirar as arquibancadas e fazer uma espécie de obra em construção, uma espécie de sítio arqueológico, e que vai, no final, se definindo. Com estruturas móveis que no final formem duas arquibancadas, mas feitas com curvas de nível, e que lembrem os mapas de Siqueira de Menezes, que definem o espaço circular de uma tragédia.

*Sala Preta:* Seria maravilhoso conseguir essa circularidade.

José Celso: Nossa! Se conseguisse fazer. De qualquer maneira, vamos começar o espetáculo no quarteirão. Vai começar nos quatro pontos de um quarteirão. Nos da Abolição, da Santa Mágua e da Japurá. De qualquer maneira, é um espetáculo para ser feito no estacionamento do Baú da Felicidade. Seria uma coisa maravilhosa, fazer ali fora. E o prédio do Oficina mesmo seria, apenas, uma das igrejas. Isso seria o ideal, e é uma coisa que não é tão irrealista assim, mesmo porque no futuro, aquilo pode ser outra coisa. A idéia seria aproveitar agora! Tá brigando? Aproveita! Tá lá parado! Isso acontece em vários lugares do mundo. Você pega um lugar, vê que é o ideal pra fazer alguma coisa, junta esforços, e faz aquilo. Com isso você teria uma demonstração concreta de teatro do estádio. Você não vai discutir isso teoricamente. Se funcionar, muito bem! Se não funcionar, abandona! Abandona, esquece! Mas se funcionar... Vamos tentar fazer, experimentalmente, essa discussão. Porque eu sei que ela é abstrata para a maioria das pessoas. Para maioria dos meus colegas da área de cultura, da área de teatro. E eu sei que eles não compreendem. Talvez, assim, compreendessem, ou não, também, mas eles compreenderiam. O Oficina tem toda essa história favorável, mas é ligado a uma espécie de libertação do espaço também. Eu não me conformo com o espaço ser a cova em que Canudos, os últimos resistentes vão ser massacrados. Eu acho que *Os Sertões* pede uma expansão maior. Se ela não houver, se ela não existir, se ela não for possível, eu vou forçar ao máximo, os limites.

*Sala Preta:* De qualquer modo, a simples retirada das arquibancadas já seria uma explosão cenográfica?

José Celso: Sim, exatamente, e também porque permitiria uma outra coisa importante que seriam as projeções de imagens nas paredes em 360 graus. Eu quero que haja projeções grandes. Porque tem um lado paisagístico que é muito bonito, de desertos, e mesmo de textos

que podem ser projetados, com dados e notas de pé de página. Eu precisaria, neste momento, já estar dispondo de um projetor urgente pra exercitar isso. Mas estamos com dificuldades de produção e não está sendo possível trabalhar direto do computador para a projeção, o que seria relativamente simples e o que esse tipo de trabalho pede. Mas hoje em dia você não tem aquilo que havia nos anos sessenta e setenta, aquela paixão por transfigurar um espaço... Não foi só o Oficina que fez. O Vitor Garcia também fez, uma porrada de gente fez. Hoje é tudo muito pequeno e pouco apoiado.

*Sala Preta:* No dossiê de imagens dos processos de *Os Sertões* que o Pedro Lira criou há uns fotogramas do filme 25 com o exercício do Tai-tá. Como é essa história?

José Celso: O Tai-tá é um exercício que os meninos da África fazem, com uma bolinha. Uma espécie de tai-chi-chuan: ták-tác! pit-pit! pá-pá. Não chama Tai-tá, eu que chamei de Tai-tá, porque ele dá a presença. As crianças do Bexigão, que é o título do projeto que eu enviei pro Silvio Santos, de fazermos juntos *Os Sertões*, vêm fazendo o Tai-tá. O Pedrão, que é um capoeirista do Bexiga, apanhou esse nome e está fazendo um trabalho maravilhoso com eles. São mais de trinta crianças, articuladas em vários núcleos, um inclusive ligado à Vai-Vai. A idéia é trabalhar com toda a marginalia do Bexiga. O Bexiga também é uma favela. Então, o Fioravante está treinando as crianças a fazer o Tai-tá que é, como já disse, presença. O Sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo Vai falando, rapeando, e vai vivendo as várias experiências corporais do sertanejo, dele relaxado, dele de cócoras, que é maravilhoso. Vai vivendo ela nos quatro cantos, até ele entrar num estado do incidente, no estado de alerta. E é daquela posição de Hércules, Quasímodo, que ele desperta o Titã. Então é uma seqüência em que o Fioravante por enquanto está trabalhando com os meninos, porque é preciso ter muita paciência, aí num estágio mais avançado, se pega e se trabalha. Eu trabalhei uma coisa muito parecida em *O Homem e o Cavalo* [Oswald

de Andrade] em 1985, numa leitura que eu fiz e que contou com os meninos da Penha. Eles fizeram uma das cenas mais difíceis de *O Homem e o Cavalo*, que é uma visita à creche. Lembra aqueles meninos? Aqueles cinqüenta meninos? É aquilo. É um texto sofisticado, dito por criança, e dançado, e cantado, mas com uma dinâmica, no caso do Tai-tá, que é uma espécie de tai-chi-chuan guerreiro sertanejo. De você passar do estado de inércia e do estado de passividade, e do estado de massacre – que sempre que se fala em sertanejo, têm-se a idéia daquela coisa massacrada, destruída, sofrida, melancólica – à prontidão. Eu tenho certeza que quando eles estavam em guerra eles não eram assim. Que eles tinham um estado de Titã, como o próprio Euclides observa. Um estado de corpo guerreiro, e um estado de orgulho. Eu sei disso porque eu vi em Portugal. Quando teve a revolução, aquele povo que é fado, não sei o quê, em revolução se transfigurou. Pá! Vem uma coisa desconhecida e não coincide com as imagens de Sebastião Salgado, que é outra coisa. É um estado de alerta. Que se coloca. Os sem-terra tem um pouco disso. Então esse Tai-tá é um tai-chi-chuan pra botar aqui e agora. E feito por crianças. E depois eu quero ver se a Maura e as outras coreógrafas que venham trabalhar mexam com elas.

*Sala Preta:* Você pretende convidar outras coreógrafas?

José Celso: Sim, porque, por exemplo, eu sei que Maura é ideal para coreografar a Terra, mas talvez para a Guerra seja necessário um outro estilo e para o Homem um terceiro. Para a Guerra precisa-se de uma pessoa com muita noção de estratégia para as lutas, tanto as lutas do estilo do exército quanto a luta sertaneja, de tocaia.

*Sala Preta:* Ainda na dramaturgia, como você está conciliando essa questão de tantos personagens necessários e nem tantos atores e atrizes?

José Celso: É difícilimo, porque, realmente é muita coisa! O elenco é relativamente grande. Tem três mulheres e acho que tem uns quinze homens. Mas não fui que eu escolhi ter três

mulheres e quinze homens. Eu quero mais mulheres! E eu quero mais diversidade de atores. Ainda não sei como dar conta daquilo tudo! Por enquanto, eles só estão reivindicando mais dias de folga, e eu acho que é porque ainda eles não encontraram o prazer na criação. Tá um pouco estressante, porque estamos mais numa fase de levantamento. Mas eles estão começando a perceber algumas coisas que, depois, vão dar grande prazer quando forem descobertas. Que eu sei disso porque eu pratiquei isso no *Gracias Señor*. Que praticamente todo o meu trabalho de ator é um trabalho que está muito próximo desse tipo de trabalho. Eu estou pronto pra isso. Mas há muito volume e não sei ainda como fazer tudo. Se eu for parar para pensar, não faço!

*Sala Preta:* Essas limitações não impedem que tenha havido um salto de qualidade nesses atores, que estão, há dois anos, trabalhando com o texto.

José Celso: Não, os atores, esses atores que estão lá, eles conhecem profundamente o texto! O que não quer dizer que eles já saibam fazer o texto. Ainda estou numa fase de sentir uma sensação de seca. A minha data-limite da seca é dia dezenove de março. Dia de São José, que é meu protetor. Se chove nesse dia, vai chover. Se não chove é seca o ano inteiro. Eu quebrei a perna dia 20. Então, eu me sinto em plena seca. E eu não espero nada desse ano. E tudo o que eu tive o ano passado, as condições, eu não espero deste. Mesmo assim, uma maneira com que se está contando, para sensibilizar alguém, é fazer, ir tocando. Nos ensaios abertos dos últimos sábados têm vindo muitos atores. Atores, não. Pessoas que querem entrar como atores. E pessoas muito inexperientes. Vão, embarcam, e coisa e tal. Evidentemente deve ser muito mais interessante aos que estão, como atores, tentando fazer, do que para quem está assistindo. Porque eu acho que nesse tipo de trabalho é muito difícil o ator desenvolver uma consciência de time, em que ele, trabalhando com o público, vá levantando visualmente, arquitetonicamente, as marcas, e ao mesmo tempo uma luz que vai se configurando. Mas as

epifanias ainda foram raras. A primeira epifania foi a do mar que, de repente, virou sertão. Essa idéia de que tenha havido, antes, na era terciária, um vasto oceano cretáceo. A idéia de que houve um grande cataclisma com erupções gigantescas que esvaziaram o mar, e formaram o continente sul americano. Essa primeira epifania, veio de um pano enorme enrolado, que tinha sido deixado no Oficina por uma outra companhia e casualmente se revelou um achado. Os atores começaram a desenrolar aquela coisa enorme e já foi virando Paulo Afonso. De repente, quando desenrolou aquilo, veio uma onda, foi num dia que eles estavam inspirados. Quer dizer, porque você mesmo para pegar um pano, e mexer, se você está sem o espírito não rola. Se você está o pano mexe, o pano faz aquilo que você quer. Veio aquele panão, aquele bicho, assim, no meio da cena, feito um dragão, aquela coisa enorme, que de repente se estirava e ia para a mão de todo mundo, e você ali embaixo e ficando no fundo do mar, e, em cima, você vendo as ondas. Foi a primeira epifania, depois de muito suor. É uma arma, não é? Tanto que, depois, nunca foi feito como da primeira vez. É uma coisa que depois, com o tempo, tem que se apurar, se ver tecnicamente. Outro dia houve, também, uma epifania com as plantas, na confirmação de que elas refletem de algum modo as estratégias militares dos sertanejos. Na verdade, eu acho que nós temos sentimentos que a gente não consegue exprimir, e que talvez sejam os mais fundamentais, que através da planta, você entende. Daí é que entra o Tennessee Williams, com o clima. Eu sempre gostava das peças de Tennessee Williams porque tinham aquele clima de Soho, de calor, de sensualidade, aquelas palmas ao vento, a luz baixando a resistência. Em *Os Sertões* é tudo, praticamente, assim, clima, muito clima mesmo. E tem a ver, muito, isso atuando nas pessoas: o calor, o fogo, o mal-estar, e ao mesmo tempo o têsão que está naquilo. E de repente vem aquela chuva, e vem o vento fresco. Lembra-me muito aqueles personagens todos, que eram a coisa que mais me atraía. Nas peças do Tennessee Williams

e nos romances do Faulkner o clima é tudo. E os atores souberam instaurar o clima, espalhar-se pela sala toda, você sentia. Então, isto foi uma grande descoberta, mas ainda é difícil, para trazer. Porque o corpo tem que estar formado por esse processo. Por exemplo, tem uma cena, a dos abacaxis, dos ananás brabos, que até eu já tinha feito nos ensaios de 1989. O texto diz: “as águas ficam retidas nas espadas dos ananases brabos, que persistem inalteráveis, ou mais: vívidos! Talvez afeiçoaram-se aos regimes bárbaros; repelem climas benignos e choram e definham ao fogo dos desertos, parece estimular melhor a circulação da seiva...” . É um movimento lindo, *cool*, que vem do fundo, e pega o corpo, pega as mãos, Elba Ramalho faz isso magistralmente bem. Quando ela canta tem esse fogo interno que ela sabe desenhar no corpo. Entende? Agora, se o ator canta em síncope – “as águas ficam retidas” – fica horrível! Parece uma coisa de colegial. E o difícil é trabalhar essa energia, porque é uma energia tântrica, que esse tipo de ator pede. Por isso que eu estou confiando muito no trabalho com a Maura, que é o trabalho do Butô, onde se trabalha muito esse lado, essa relação chão-céu, corpo-fogo, mandala do corpo, e tal. De modo que isso está sendo super interessante. Como eu acho que precisa, também, por outro lado, de alguma coisa combinada com a biomecânica, do Meyerhold. Quer dizer, aquele ator que é diretor, que é senhor da situação, e que sabe desenhar, que conhece o espaço. Porque o Meyerhold achava que a coisa mais importante no teatro era o ator, e depois foi descobrindo que a coisa mais importante era o público, a impressão causada na sala, no público. Eu acho que o Oficina faz um movimento semelhante ao valorizar essa capacidade de um ator que sai pra se relacionar com o público, e com o espaço todo, como um todo. Isto começou a ser esboçado, depois do *Roda Viva*, com o *Gracias Señor*. Depois eu tentei, desde que eu voltei ao Brasil, trabalhar assim, e até hoje encontro muita dificuldade. É o trabalho de um ator que sabe operar as seivas. Porque, sinceramente, pra mim é muito concreto.

Se um texto fala de fogo, e você sente que no fundo do texto tem uma labareda, as suas falas são queimadas, são fegosas. As falas todas do seu coração são quentes! Elas têm esse calor! Elas não podem ser faladas com uma única região do corpo, elas não podem ser faladas aqui, na cabeça. Então, é tudo muito difícil, mas eu tenho muita confiança que vai dar uma desencravada com o trabalho árduo.

*Sala Preta:* Mas você já um mapeamento completo do livro não é?

José Celso: Sim, das impressões mais fortes que o livro foi causando.

*Sala Preta:* E isso é a fonte primordial?

José Celso: É, mas ainda não houve tempo de transformar em cenas concretas porque, na realidade, é uma leitura com desenhos, apenas para nós mesmos entendermos. Começamos com a Quarta Expedição. Daí, fomos para as outras expedições, depois para o Homem, e terminamos com a Terra, com o prefácio e com as coisas que ele escreveu depois, sobre o próprio livro, onde tem uma noção estrutural muito importante, como é o caso de a “Marcha Livre”, escrita quando ele construía uma ponte em São José do Rio Pardo. Euclides procurou, na construção da ponte, exatamente, a rocha viva, composta também de granito, de grésis, e de xisto. Nos *Sertões* a rocha viva está na primeira cena que, aliás, o José Miguel vai musicar e que é a mais difícil da obra, que é o Portão de Pedra, dentro do qual a maioria desmaia e volta e não entra. Esse é exatamente o movimento das terras pelo Planalto Central do Brasil, movimento subterrâneo plutônico, no Planalto Central do Brasil. Euclides vê muito isso e vê isso também no povo que ele anuncia. Nesse povo constituído por celtas, por europeus, enfim, por africanos e por índios. É pela mistura que nasceu, desse amplexo, desse abraço. É uma idéia que o Darcy Ribeiro foi tomando depois. O litoral estava muito condicionado pelo colonialismo e pela influência européia, com Paris, essas coisas. E o sertão se preservou como uma espécie de “rocha viva”. Isso, por exemplo, é um conceito que é muito claro, e que ele escreveu

depois, em resposta às críticas que diziam que ele era racista. Mas como ele se espatifa todo, como funde a cuca com as teorias européias que não batem com a realidade, ele fala assim: “Então vamos deixar. Vamos copiar. Sejamos simples copistas”. Ele começa a copiar, porque as teorias não batem. Eu acho que ele chega na teoria das raças, ou a alguma coisa parecida com Fanon, que é aquele psicanalista africano, não é? Ele é das antigas. Mas ele teve a percepção, que trouxe a negritude, que trouxe a mediação, a importância do fato de ter sido escravo e de ser negro. Coisa que o próprio marxismo não colocava. Havia um homem universal, as relações de produção, etc., mas a mediação cultura, a condição escrava, a cor, tudo isso, não era colocado. E Euclides colocou, toscamente, foco em torno de uma raça, porque ele achava que nós éramos mestiços, nós éramos formados por mulatos mestiços. E essa tendência que ele, num certo sentido, parecia definitivamente assumir, gera um conflito insolúvel, porque você não assimila num corpo só tão rapidamente, três culturas tão diferentes, e criadas em condições de escravidão e de violência. E é por isso que a gente é complicado. A gente é maluco, não é? Mas, ao mesmo tempo, ele foi perceber lá, que essa mistura constituía um núcleo, uma espécie de rocha-viva, a possibilidade de uma personalidade menos doente. Uma coisa que, depois, o Fanon e os negros tiveram que passar, pela afirmação da negritude, que foi até racista num certo sentido, mas que permitiu um avanço na compreensão de muita coisa. Eu acho que Euclides, a partir disso, acentua o caráter étnico, mas que pra mim não vale como raça e sim como uma diferenciação cultural, uma diferenciação que tem de ser levada em consideração. Porque se não se levar em consideração, não se entende o Brasil! Eu não me entendo se eu não olhar que o meu nariz é um nariz, talvez de árabe, talvez de judeu, sei lá! Claro que eu não sou racista, mas essas coisas da cultura, que fizeram minha formação, têm a ver comigo! Estão no meu corpo, não é? E, como ser humano, eu não sou só um ser que consome, ou que é explora-

do, ou que é explorador, eu sou, sei lá, branco pra caralho, eu tenho cabelo branco, a minha mãe é índia, enfim, tem uma série de mediações que me complicam. Que me fazem perceber que eu sou brasileiro, que eu não sou ninguém, eu não sou nada, nós não temos unidade de raça, não temos unidade de nada. Como diz o João Gilberto: “Eu não tenho personalidade. Não precisa.” Maravilhoso isso, não é? Não precisa ter uma personalidade brasileira! Não precisa! E aí eu acho que a coisa específica desse tipo de cultura como a do João, como do Euclides, como a do Gilberto Freire, não é nacionalista. Ela, pelo contrário, persegue uma qualidade universal! Num povo que tem que ser tão fodido, e, por isso, está tão próximo do que tem de mais fodido na humanidade, e, ao mesmo tempo, tem as aspirações mais elevadas da humanidade. Porque não é um povo que teve tempo de se estruturar, que não tem caráter, não é? Não tem caráter mesmo, e tomara que nunca tenha! Caráter nacional. Não tem. Mas que têm esses elementos constitutivos...

*Sala Preta: Complexos?*

José Celso: Complexos, exatamente, e é isso que estrutura muito a dramaturgia. Porque você tem que ter uma linha européia forte, você tem que ter uma linha índia forte, você tem que ter uma linha negra, e você tem que passar por todas as miscigenações. E é por isso que esse trabalho com o pessoal do Bexiga é muito importante e ele só pode ser desenvolvido com bolsas. Porque é preciso pagar as pessoas, os salários, pra elas poderem estar. Porque para um menino de classe média, por pior que ele esteja, sempre tem alguma coisa na casa do pai, ele se vira, ele passa fome, mas ele come na casa do amigo. Agora, uma pessoa do povo não pode. Ou ela tem que estar roubando, ou ela tem que estar mendigando, se não estiver ganhando, porque ela não tem como ficar de pé, não é? E era legal montar com essa gente de talento, misturar com essa mistura de raça, e ter conflito mesmo, e ter essa confusão toda.

*Sala Preta: Combinar todas as linhas e todas as visões?*

José Celso: Ainda não foi possível, mas seria necessário. Trazer todas essas linhas, esses componentes. *Os Sertões* é uma obra imensa e nós ainda estamos muito fechados, somos muito pequenos e estamos cercados. Mas eu busco a todo instante abrir, abrir, abrir, até porque é uma obra abertíssima. Não é uma seca que faz *Os Sertões*, não são só os canudenses que vão fazer *Os Sertões*. Acho que a dramaturgia pressupõe você assumir Canudos, e você assumir o exército também. Porque, no livro, tem momentos que você torce pelo exército. Porque é tão bem escrito, que você torce, como eu torci, pelo exército. E tem cenas absolutamente transcendentais!

Tem a cena, por exemplo, do Marechal Bittencourt e do Coronel Moreira César, que vem numa fissura de atacar, que vai destruir, porque ele vem com míssil, porque ele tinha cortado 150 cabeças em Florianópolis, e tinha debelado todas as revoltas, e que vai destruir aquilo. Então ele vai numa pauleira, e não dá descanso, as pessoas param, ele continua, ele tem um ataque epilético, mas continua. E aí tem uma cena que é belíssima, em que os soldados se propõem a ir num certo lugar, e vão todos. E vão correndo, correndo, correndo, correndo, correndo, correndo, correndo, até que não vão agüentando. Vão parando. Vai caindo, vai caindo, até que todo mundo pára. Pára, pára, pára. Todo mundo pára, sabe? Essa cena, ela é grossa, uma cena simples! Corre, corre, corre, depois não agüenta mais, pára. Então você vê um bando de homens fazendo isso, né? Outra coisa que é linda é quando, e já há um indício disso na Terra, está muito seco e os corpos não se deterioram, os vermes não atacam, e os corpos se mantêm intactos. Estivendo como Euclides diz. Estivendo, ali. É na quarta expedição, quando eles conseguem avançar em Canudos, mas estão com muitos feridos e mandam eles embora para aquela estrada onde vão morrendo e vão criando um volume enorme de pessoas mortas, mas com os corpos intactos. Uma série de múmias. Aí, de repente, bate um vento, assim, uma ventania, e ele diz que, de

repente, aqueles corpos voam vida. Euclides tem uma visão muito hindu, de eterno retorno. Quer dizer, ele tem essa visão de um corpo que se desfaz. Parece o estranho fruto da Billy Hollyday. Aí vem um vento, ele se expande, ele se transforma de novo em semente, em grão. Euclides tem essa visão linda, pagã, animista, contracenando com a visão mais positivista. Então é muito forte. Essa cena dos corpos é uma coisa de Becket.

*Sala Preta:* Você já trabalhou essa cena?

José Celso: Não. Eu trabalhei só uma. Que é a da primeira vez que ele está na seca, ele vem com um aneróide e um único termômetro, sem mais equipamentos, e, está tão seco, tão seco, que aqueles aparelhos não medem. E de repente ele vê um soldado morto. Aí o soldado fala: “Eu estou morto há três meses. Morri no dia dois de julho, e eu fui esquecido, não me jogaram na vala comum, eu tive o privilégio de ficar aqui, curtido pelo sol, pela chuva, pelas estrelas. Nenhum verme, o mais vulgar, na lista da ciência maculou o meu corpo”. Aí de repente ele se volta e se desfaz no vento. É muito linda essa visão! É uma visão religiosa dele muito bonita! E tudo isso ele coloca sempre num plano assim de luz. Tem outra cena maravilhosa, quando, depois de uma batalha, surgem paisagens muito bonitas, de determinadas cavernas, lugares belos, que são verdadeiras rendas de cânions e de uma cenografia estupenda! Por isso que eu quero também projeção. Vale a pena trazer esses lugares. Eles são tão estranhos! São máquinas de guerra, não é? E não sei como a gente vai resolver cenograficamente. Tem uma cena em que eles batalham nesse lugar, cheio de grotas, de cavernas, e os corpos estão pendurados. Do outro lado, os sertanejos enterram todos os seus cadáveres. Enquanto os militares vão fugindo, e vão deixando seus mortos pelo caminho – “murici, murici, cada um cuide de si” –, os sertanejos recolhem os cadáveres, que são milhares, e os enterram todos. E tem uma cena em que o sol está se pondo e ilumina o pico das montanhas todas que estão em volta. Então tem um quadro assim de Einsenstein, aquela coisa

grande, majestosa, que é o paisagismo dele e que é muito bonito!

*Sala Preta:* Você pretende, então, apresentar estes cenários com projeções?

José Celso: Com imagem e com luz. Nos ensaios o Marcelo está trabalhando muito com a luz. Porque o espetáculo tem que ter o sentido da escultura, o desenho é que dá o clima todo. E há o próprio público. Claro que isso vai ser mais trabalhado, porque a iluminação é muito importante no livro todo.

*Sala Preta:* É como se a luz estabelecesse a dramaturgia da cena?

José Celso: É, uma dramaturgia viva. Tanto que eu vou me dedicar a isso, de qualquer maneira. Eu acho que, apesar de tudo, das dificuldades, está dando certo. Eu estou sabendo o que eu estou fazendo. O Zé Miguel Wisnik está compondo a abertura e está saindo uma sinfonia. A sinfonia das pedras. Ele adorou a encomenda. Eu queria que ele fizesse tudo, mas ele não pode, porque ele está escrevendo um livro. Ele me disse: “Eu estou escrevendo o meu *Sertões*”. Então eu estou dando um pedaço para cada músico. E, de repente, ao Zé Miguel coube a parte mais difícil. Mas que eu tenho certeza que ele vai fazer lindamente. Conforme a geologia e a geografia vai sair um som. Mais próximo do rock, quando forem as camadas antigas, as camadas todas que são as rocas mesmo, que fazem Itatiaia, que fazem a Serra do Mar. Já outro período de sedimentação geológica é mais São Paulo, vale do Tietê, essa coisa

toda. É mais plano, seria mais para o *reggae*. Próximo ao *reggae*. Um terceiro, em que predomina o xisto, é mais *hip-hop*, entendeu? Eu comecei exigindo que, mesmo sem se entender nada, ou com dificuldade de entender, se decorasse o texto integral. Aliás, montei para entender, estamos ainda com uma compreensão de tapume, trabalhando com esses ritmos e com esses panos. Mas ainda não se domina isso. O Euclides escreve: “Do Planalto Central do Brasil desce pelos litorais do sul, e escapa em treliças altas e abruptas, passa pelos mares, pelo litoral do sul.” É um clima aéreo. Como já disse, ele, antes de Santos Dumont, fez o primeiro vôo no Brasil. Eu não sei como resolver, como passar essa idéia de uma vista aérea, quase como se o público todo visse de cima, de um lugar muito alto, e assistisse como Euclides mesmo, de cima. Eu não sei como fazer isso, ainda. Ele tem uma visão aérea. Faz os mapas todos do Brasil e você vê de cima e essas regiões todas são sinfônicas, porque, ora elas estão por baixo, ora elas voltam Agora, é muito difícil. Mas já se começa a encontrar as soluções. É como a favela, que é a planta que dá nome a um morro da região de Canudos e que existe nos morros do Rio de Janeiro. Foram os ex-combatentes de Canudos que criaram a primeira favela do Brasil quando, estranhados com a sociedade carioca do início do século, foram morar em um dos morros do Rio de Janeiro. Este morro chamou-se da Favela porque nele havia a mesma planta que havia lá, em Canudos.