

ENTREVISTA: BERNARDO CARVALHO

INTERVIEW :
BERNARDO CARVALHO

Cleilson Queiroz Lopes

Cleilson Queiroz Lopes
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Tem experiência na área de Artes, com ênfase em teatro físico e dança. Trabalha com teatro desde 2008, quando entra na Cia Ortaet de Teatro e no Grupo de atores do SESC, no estado do Ceará. Em 2014 ingressa no curso de Teatro da Universidade Federal do estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. Atualmente é aluno do mestrado no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UNIRIO), onde pesquisa as Poéticas da Cena e do Texto Teatral.

Cleilson Queiroz Lopes
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

He has experience in Arts, with emphasis on physical theater and dance. He works at the theater since 2008, when he joins the Cia Ortaet de Teatro and the SESC Actors Group, in the state of Ceará. In 2014 he enrolled in the course of Theater of the Federal University of the state of Rio de Janeiro – UNIRIO. He is currently a graduate student in the Graduate Program in Performing Arts (PPGAC / UNIRIO), where he researches the Poetics of the Scene and the Theatrical Text.

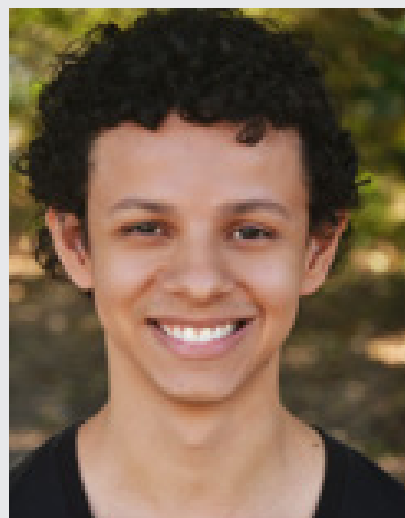




Foto: Renato Parada

In: <http://www.suplementopernambuco.com.br/entrevistas/1746-entrevista-bernardo-carvalho.html>

BERNARDO CARVALHO

Romancista, contista, jornalista, dramaturgo e tradutor. No ano de 1983 forma-se jornalista pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC/RJ). Ainda na década de 1980 radica-se na cidade de São Paulo e a partir de 1986 trabalha na Folha de S.Paulo, jornal no qual exerce função de diretor do suplemento de ensaios Folhetim. Obtém grau de mestre em cinema pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) no ano de 1993. Em 2006, ao lado do Teatro da Vertigem, atua como dramaturgo do espetáculo BR3. Por esse espetáculo foi indicado ao prêmio Shell de Teatro de São Paulo de 2007 na categoria Autor. É autor dos romances: Nove Noites (2002), Mongólia (2003), O Sol se Põe em São Paulo (2007), O Filho da Mãe (2009), Reprodução (2013) e Simpatia pelo demônio (2016) entre outros.

BERNARDO CARVALHO

Novelist, storyteller, journalist, playwright and translator. In 1983 she graduated from the Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro (PUC / RJ). Still in the 1980's he moved to the city of São Paulo and from 1986 he works at Folha de S.Paulo, a newspaper in which he works as director of the supplement Folhetim. He obtained a master's degree in cinema from the School of Communications and Arts of the University of São Paulo (ECA / USP) in 1993. In 2006, next to the Teatro da Vertigem, he works as a playwright in the play BR3. For this show he was nominated for the 2007 Shell Award of Theater of São Paulo in the Author category. He is the author of the novels: Nove Noites (2002), Mongólia (2003), O Sol se Põe em São Paulo (2007), O Filho da Mãe (2009), Reprodução (2013) e Simpatia pelo demônio (2016) among others.

ENTREVISTA: BERNARDO CARVALHO¹

Cleilson Queiroz Lopes

Bernardo, primeiramente boa tarde. Eu gostaria de agradecer o seu interesse em participar da pesquisa do meu projeto de mestrado, o *Odisseia 116*, me falando um pouco sobre a dramaturgia do espetáculo BR3 do teatro da Vertigem, e seu processo de construção. De antemão eu assumo que não fui tão imparcial na formulação das perguntas, tendo em vista o possível diálogo e as questões que me vieram tendo acesso ao espetáculo BR3 por meio de vídeos e alguns textos.

A primeira pergunta é sobre a possibilidade de uma cartografia feita por um grupo de teatro. No livro *Teatro Vertigem BR3*, organizado por Silvia Fernandes, o diretor Antonio Araújo nos fala de uma cartografia tripartida: periferia-centro-periferia. No decorrer do texto ele começa a hibridizar estes espaços que no início se mostram delimitados. Um exemplo é Brasilândia em São Paulo, que ao mesmo tempo é centro e periferia. E assim consegue potencializar os três espaços até então cartesianamente delimitados como Brasília, Brasileia e Brasilândia. Isto porque assim como *Jonas e a Baleia*, o grupo Teatro da Vertigem mergulha nos três espaços. Eu gostaria que você falasse um pouco sobre qual foi o momento em que vocês descobriram esta potência dos três lugares para a montagem do espetáculo BR3.

Esse era um projeto, a priori, do Antônio Araújo, que já queria isso antes de me chamar. Quando eu cheguei esse recorte já estava pronto. Duas coisas já estavam definidas. Uma delas, os três lugares Brasilândia, Brasília e Brasileia e isso inicialmente tinha a ver com uma vontade do grupo de tratar da identidade brasileira. Eu acho que quando eu cheguei lá, houve uma espécie de curto-circuito em relação à minha origem, aos meus interesses e preocupações, porque a gente tinha relações muito diferentes, senão contraditórias, com essa ideia de identidade nacional. Senti que, para parte do grupo, sobretudo para os atores, a ideia de identidade nacional era uma coisa assumida como um fato, uma verdade. Para mim, a ideia de identidade nacional é uma construção,

1 Entrevista cedida por Bernardo Carvalho, dramaturgo do espetáculo BR3, do teatro da Vertigem, via Skype, no dia 26 de junho de 2017.

uma circunstância a ser questionada e posta à prova, inclusive pelas artes. Para eles parecia que era algo inquestionável, pois haveria uma identidade brasileira e eles iriam se embrenhar no Brasil profundo em busca dessa identidade que, em seguida, seria representada nos espaços que eles escolheriam para encenar a peça. Então, nesse primeiro contato já houve um choque, porque a ideia de identidade nacional me incomodava e me incomoda. Aí, começou uma espécie de diálogo, não isento de contradição e confronto. Acho que foi uma forma de a gente tentar se afinar e entender um pouco o que cada um entendia em relação a essa ideia de identidade nacional. O fato é que eles tinham chegado a essa ideia dos três lugares porque havia no nome de cada um o radical Brasil (Brasileia, Brasilândia e Brasília). Se eu não me engano foi um dos atores que propôs o título, por conta do radical no nome desses três lugares. Era uma das coisas predefinidas. A segunda coisa, que eu só vim a saber mais adiante, era que eles queriam montar a peça no rio Tietê. Em barcos, nas margens, nas pontes. Era um segredo do grupo, que já estava definido para eles antes da minha entrada. As duas ideias, a do rio e a das três cidades com o radical Brasil já estavam delimitadas antes de eu chegar lá.

Como foi o seu processo e como você lidou, no lugar de dramaturgo, com as três cidades?

Foi um processo muito difícil, porque não sei se isso ocorreu do mesmo jeito nas montagens anteriores do Vertigem, mas a gente ficou aproximadamente três anos trabalhando no espetáculo. Foi um processo muito longo de discussão, pesquisa, encontros, e eu acho que isso foi desgastando a relação entre as pessoas. O processo de pesquisa culminou com uma viagem por terra, de São Paulo a Brasília e Brasileia, num caminhão. Eu só comecei a escrever na volta da viagem. Até essa viagem, não havia escrita, texto, foi um longo processo de pesquisa que durou quase um ano. Quando eu voltei, o Antonio Araújo pediu que eu me recolhesse e fizesse uma proposta de texto, uma espécie de sinopse com personagens, uma proposta de dramaturgia. Quando apresentei essa proposta para o grupo, houve uma espécie de revolução ali dentro, o grupo se cindiu, metade rechaçou totalmente minha proposta de texto e a outra metade me acolheu. A partir daí, deu-se um processo de criação muito violento, de guerra, com traições e tentativas de outros membros do grupo de criar um texto paralelo, alternativo, para derrubar a minha proposta de dramaturgia. Isso fez parte e talvez ainda faça do processo criativo do teatro da Vertigem. Há uma certa violência, uma instalação do caos que talvez funcione para algumas pessoas lá dentro de uma forma produtiva, mas para mim foi muito ruim. Um processo colaborativo supõe a ajuda de todos, supõe que eu faça o possível para facilitar o trabalho do iluminador, do cenógrafo e assim por diante. Ao

contrário, o que aconteceu no trabalho de dramaturgia, foi uma espécie de revolução permanente, em que não só eu tinha que escrever o texto, mas defender o texto contra uma brigada que se opunha àquela proposta, trabalhando nos bastidores contra a proposta oficial do dramaturgo. Foi um processo um pouco absurdo e muito doloroso.

Como você sente que o grupo lidou com a sua presença?

Eu acho que o espetáculo do Vertigem onde o texto parece mais independente, autônomo e bem resolvido é *O Livro de Jó*. Naquele processo, até onde eu sei, o dramaturgo teve uma independência absoluta, inclusive porque é um texto rimado e os atores talvez não pudessem participar da produção desse texto como eles gostariam, porque seria impraticável escrever em grupo um texto poético, uma peça em rimas, o trabalho se tornaria bem mais difícil e ineficaz. Eu tenho a impressão de que o *Jó* é o texto mais sintético e mais bem-acabado até hoje dos espetáculos do Vertigem aos quais eu assisti. No espetáculo seguinte, que foi *Apocalipse 1,11* o processo do Bonassi² foi muito diferente do processo do Luís Alberto de Abreu³, pelo que me contaram. O que aconteceu com o Bonassi, segundo ouvi, foi que ele abriu o processo para os atores, de maneira que eles acreditaram que também eram autores do texto. Então criou-se ali um paradigma ilusório: a ideia de que os atores também participavam da concepção dramaturgical, porque o próprio processo do Bonassi permitia essa interpretação. Ele acompanhava as improvisações dos atores e a partir dali ia tirando coisas com as quais compunha o texto. Isso foi o que me disseram. Eu não queria fazer isso. Quando eu cheguei, disse que não acreditava nesse tipo de dramaturgia, não é uma dramaturgia que me interessa. Eu tenho interesse em uma dramaturgia cuja potência venha justamente da ideia de singularidade, de um ponto de vista singular e subjetivo, que seja um elogio da subjetividade, mesmo quando acompanhando os atores e suas improvisações e tirando daí o que me interessa. O ponto de vista do texto será sempre de um autor. Acredito cada vez mais, depois de ter trabalhado com o Vertigem, que o dramaturgo precisa ter autonomia do texto, assim como o iluminador tem da luz, o cenógrafo do cenário, os atores da sua interpretação e o diretor do espetáculo como um todo. É claro que é um trabalho em grupo e que por isso mesmo deve haver interação e colaboração. Mas, por alguma razão, os atores achavam que podiam interferir no texto de uma forma que eles não interferiam na luz, nem no cenário, nem na música e muito menos na direção. A dramaturgia passou a ser uma espécie de puta, em quem todo mundo queria

2 Fernando Bonassi, dramaturgo do espetáculo *Apocalipse 1,11* montado pelo Teatro da Vertigem, com processo iniciado em 1988.

3 Dramaturgo do espetáculo *O livro de Jó*, peça desenvolvida no ano de 1993 pelo Teatro da Vertigem.

passar a mão. Eu tinha uma fantasia sobre o teatro colaborativo, que me excitava muito, de poder trabalhar com um grupo que me ajudasse na dramaturgia, que eu pudesse ter uma relação de fato colaborativa com o grupo, me inspirar neles e no trabalho deles etc. Para mim, tudo deveria convergir para o auxílio e para tornar essa proposta viável. O que aconteceu foi o inverso. Quando apresentei a proposta, configurou-se uma guerra, a colaboração se converteu em disputa aberta. Acho que fui uma presença incômoda para o grupo, inclusive por contradizer um conforto ilusório que os atores acreditavam ter conquistado a partir do trabalho no *Apocalipse*. O *Apocalipse 1,11* abriu um espaço muito confortável para os atores – eu suponho, pois não participei – que a própria maneira de trabalhar do Bonassi permitia. A minha maneira de trabalhar não permitia isso. Eu trazia uma ideia de autoria do texto que era incompatível com uma ilusão de democracia nas artes, por exemplo. Algumas pessoas saíram do grupo por causa do texto. Na reunião de apresentação da minha proposta de texto, ficou claro que o grupo estava dividido. Duas atrizes saíram. A minha presença como dramaturgo criou desconforto, tanto para eles quanto para mim, e isso não ajudou nem um pouco o texto. O texto acabou, no meu ponto de vista, se transformando numa espécie de *Frankenstein*, porque, ao mesmo tempo em que eu tentava resistir a diversos ataques e demandas, tinha certos limites, porque tem a maneira de eles trabalharem, é claro, que segue uma organização muito particular do grupo, e no final das contas tive que me adaptar. Talvez, se eu tivesse absoluta autonomia, o texto pudesse ser muito ruim, não sei, mas por outras razões. O fato é que não tive essa autonomia. Escrevi o tempo inteiro em estado de guerra. Eu apresentava cenas, atos, semanalmente, e cada reunião era uma tensão. Eu ia para o encontro como se estivesse indo para uma batalha e de fato eram confrontos o tempo inteiro. Eram testes. A colaboração era muito pequena. Eu só permaneci, porque o diretor quis e estava do meu lado, o que foi uma surpresa para a parte do grupo que queria que eu saísse, e foi o que os levou a trabalhar nos bastidores contra o meu texto, minando o texto. Se eu tivesse entrado no grupo naquele momento, teria ido embora, mas já tinha me entregado durante um ano, vinte e quatro horas por dia. Eu não queria abrir mão do que eu já havia entregado ao processo. Trabalhei de novo com o Antonio Araújo, anos depois, numa peça que estreou na Bélgica. Foi difícil também, mas eu tive mais autonomia. Eu acho que o processo específico do *BR3* não ajudou a dramaturgia.

O que há de autobiográfico no texto do BR3?

Acho que nada. Na verdade, a gente fez essa viagem de caminhão pelo interior do Brasil e foi uma experiência, cada um teve a sua, mas eu tive a minha também. O texto, como disse, virou uma espécie de *Frankenstein*. É cheio de arestas e de coisas que eu não queria que estivessem lá, além de coisas que eu gostaria que estivessem, mas que não estão. No entanto, entendo também que isso fazia parte da negociação da dramaturgia, pelo menos nesse espetáculo. Não é autobiográfico, mas tem a minha experiência ali. Sobre o que eu vivi nessa viagem, o que eu vivi com os atores, o que eu li durante todo esse processo sobre as coisas que a gente estava conhecendo, os lugares que estávamos visitando. A selva, os índios, tudo isso me interessava muito, além da religião, que para mim se revelou fundamental nessa ideia de construção de uma identidade brasileira. Nós viajamos numa espécie de caminhão e, ao longo do caminho até Brasileia, na divisa do Acre com a Bolívia, por menor que fosse o povoado ou vilarejo por onde a gente passava, sempre tinha no mínimo duas ou três igrejas evangélicas, para você ter uma ideia. Mesmo num povoado de uma rua só. Então tudo isso começou a me impressionar muito, essa coisa sincrética e religiosa do Brasil. Esse sincretismo, essa invenção de um mundo místico, por exemplo, perto de Brasília, com o Vale do Amanhecer. Ao contrário dos atores e do grupo, tenho uma descrença muito grande. Tenho uma desconfiança muito grande em relação às crenças e às religiões e a gente tentando me impor uma verdade que passa por uma verdade coletiva. É um elemento muito pessoal, então é autobiográfico nesse sentido, por eu ter uma resistência muito forte na construção da minha subjetividade em relação à imposição de discursos místicos ou religiosos e que acabam domesticando um grupo, a sociedade, criando assim uma espécie de organização social com hierarquia de poder. Tudo isso me incomoda muito e eu acho que incomodava muito menos aos atores do grupo. Então esse foi um embate na hora de escrever o texto. Havia um ponto de vista em relação às religiões, que era desiludido (o meu), e isso se confrontava diretamente com uma espécie de inocência, até bonita de um certo ponto de vista, dos atores em relação aos discursos religiosos. Isso tem a ver com o teatro e com o espetáculo como ritual. Essa vontade de se entregar e de participar de algo coletivo. É uma coisa muito característica dos atores e que eu admiro, apesar de ser o meu avesso. Não suporto ser enganado por um poder religioso. Só para dizer que não há nada de autobiográfico no texto, que eu me lembre, mas tem um ponto de vista muito idiossincrático e muito pessoal, que está o tempo inteiro tentando se impor numa guerra com o resto do grupo, que tinha uma visão muito mais doce dessas manifestações religiosas. É muito mais aberta e porosa a relação do ator, com sua disposição de se jogar no mundo, que eu não tenho, por exemplo. Por um lado, isso é muito bacana, mas por outro me atrapalha do ponto

de vista reflexivo, isso de me entregar a um ritual que está tentando me manipular. Para mim é o sinônimo do horror e da impostura. Eu acho que houve muitas diferenças intelectuais e ideológicas entre eu e o grupo nesse sentido, o próprio princípio de uma dramaturgia colaborativa saiu muito enfraquecido, porque eram cabeças muitas vezes incompatíveis.

Além das três cidades que influenciaram diretamente o espetáculo, vocês também passaram por outras cidades e lugares por terra tais como: Cuiabá, Chapada Diamantina, Porto Velho, dentre outras. Estas cidades em passagem também influenciaram o espetáculo em alguma medida?

Eu acho que tudo influenciou um pouco. Houve algumas descobertas, momentos, coisas que aconteceram, acasos. Na hora que a gente se propôs a fazer essa viagem, a ideia era justamente que estivéssemos abertos ao que aparecesse de imprevisto e ao que fosse casual. Em Porto Velho, ficamos numa comunidade que tinha a ver com o daime, então havia uma relação da droga e da religião com o alucinógeno que já estava presente e teve sobretudo, antes de chegar à Porto Velho, em Rondônia, uma cidade cujo nome já não me lembro, que tinha sido fundada por escravos fugidos do Sul, do litoral, uma espécie de quilombo. Aquela cidade foi muito forte para a gente. Era no caminho da selva, na Amazônia. De repente aparecia um lugar que tinha servido de refúgio de escravos. Ali, nós assistimos a um espetáculo de circo, muito mambembe e muito pobre, circo de interior mesmo. Então, você acaba criando uma atmosfera. Tem uma informação que te diz que aquela vila foi criada por escravos que escaparam e ao mesmo tempo aquele circo com elementos estranhos.... Tudo isso começa a conspirar para criar uma ambiência, uma atmosfera que para mim serviu muito e me ajudou na composição dessa dramaturgia e desse Brasil que eu estava investigando. Para mim, a dificuldade é que, como sou escritor, costumo trabalhar sozinho e escrever sozinho, tenho um processo que é longo, como se eu fosse deglutindo todas as coisas lentamente. É um processo que demanda tempo, reflexão e uma certa solidão. O que eu senti a partir de um certo ponto, talvez já na viagem, é que esse tempo mais lento da reflexão não era possível na frequência que o grupo estava buscando. Ali estava todo mundo já pressentindo que alguma coisa ia acontecer, que essa coisa que ia acontecer era um texto e que esse texto delimitaria o destino das pessoas que ali estavam trabalhando. Então o texto passou a ter a perspectiva de uma prisão. Aquelas pessoas precisavam criar espaços para elas, que garantissem a esperança que elas tinham como atores no projeto. Um rapaz que viajou com a gente, como assistente de dramaturgismo, trabalhava o tempo inteiro em silêncio, contra a

possibilidade de eu criar um texto autoral ali dentro, ele trabalhava por um texto alternativo. E isso já durante a viagem, antes de eu apresentar a minha proposta. Então não foi fácil. Para mim foi uma experiência inesquecível que eu não me arrependo de ter vivido, mas foi uma experiência que não somente não ajudou o texto, como atrapalhou. O texto do *BR3* poderia ser outra coisa, poderia ser muito ruim, mas seria ruim por responsabilidade minha. O que aconteceu foi que ele virou um texto híbrido, cheio de interferências, porque eu não podia escrever do jeito que melhor funcionaria para mim. O meu processo foi totalmente perturbado pelo processo do grupo, e perturbado num sentido antiprodutivo.

O personagem de Jonas no espetáculo se modifica ao contato com os espaços e as pessoas. Ele se movimenta e se transforma assim como o rio que flui. Na *Odisséia* de Homero, Ulisses consegue ser considerado um herói não somente pelos seus feitos, mas pela sua característica de refletir e se afetar com todas as suas experiências. Quais foram as características do processo que fizeram com que Jonas fosse constituído desta forma?

Há uma coisa muito forte nos meus livros e nas coisas que eu penso, que tem a ver com essa vontade de ir contra as identidades que te são impostas. Isso é muito frequente no meu trabalho e no meu universo. Tem essa tendência que é política, estética e artística de recusar as identidades prévias. O seu nome, o que te define *a priori*, e que faz você ser determinada pessoa. Eu acho que tudo isso tem a ver com nação, com gênero. O fato de você nascer no Brasil significa que terá necessariamente de corresponder ao que alguém definiu antes do seu nascimento como uma identidade brasileira, por exemplo. Tudo isso me interessa porque são construções que servem politicamente a uma organização social. A ideia do Jonas para mim era esse cara que está na verdade tentando escapar a um destino, por um lado, como numa tragédia grega, um cara que se revolta contra o seu destino e, por outro lado, um cara que também vai recriando a sua identidade, passando de religião em religião, até inventar a sua própria. Isso era o *a priori* na criação desse personagem. Eu queria que ele fosse um personagem em busca de si, mas que desse a entender ao público que essa busca de identidade na verdade é uma invenção. É isso que a identidade é, uma criação, uma invenção. Ela não é algo que te constitui necessariamente por princípio. Ou não deveria ser. Ao mesmo tempo tem o seu destino como num personagem grego. Você está condenado a cumprir o seu destino, aquilo que foi definido para você quando você nasceu. O personagem para mim é um pouco esse sujeito desesperado, tentando se revoltar contra o seu próprio destino e se reinventar. Conforme a gente avançava na viagem, ia deparando

com várias manifestações dessa ideia, com a religião, que se impôs muito já em Brasilândia e depois em Brasília, com todo aquele sincretismo desvairado do Vale do Amanhecer, além dos índios que foram aculturados, perdendo sua origem, e que resolveram reinventar a sua identidade de índios quando já estavam vivendo na sociedade dos brancos. É fascinante porque é um pouco essa ideia de querer criar uma identidade, que é uma invenção e que tem muito a ver com uma resistência política. Esse personagem foi pensado um pouco assim, com a ideia que eu tinha do questionamento das identidades, ao contrário do grupo. Ao contrário deles, o que me interessava na verdade era despedaçar essa ideia de essência. Era mostrar que a ideia de essência já é uma invenção, uma ilusão, uma fantasia. A essência é construída, é criada, então eu acho que talvez, olhando agora retrospectivamente, muito do confronto entre o grupo e a dramaturgia tivesse a ver com uma incompreensão de relações diferentes, de aproximações diferentes das identidades. A impossibilidade da essência era um dado para mim *a priori*, um elemento com o qual eu iria trabalhar. O que me impressionou é que, conforme eu ia conversando com o grupo, fui percebendo que eles tinham uma ideia completamente oposta à minha e que de fato acreditavam na possibilidade de uma essência identitária nacional. Isso começou a me incomodar, a me deixar desconfiado. Mas acabei me afinando muito com o diretor. A gente acabou pensando coisas muito próximas. O problema era que o grupo era muito grande, todos opinavam e todo mundo tinha em princípio a ideia de que deveria haver uma participação grupal totalmente democrática, mas é lógico que em uma criação como essa isso é impossível, não acontece na prática. Na verdade, as hierarquias existem e se elas não existissem, o trabalho não se realizaria. Ninguém diz para o diretor como deve ser o seu trabalho, o diretor é o autor desse espetáculo. Ele é de fato a pessoa que assina o espetáculo, assim como eu achava que eu devia ser a pessoa que assinava o texto. De fato, assinei, mas assinei nessa guerra, nesse conflito de ideias incompatíveis. Várias cabeças pensavam para lados totalmente diferentes numa incompreensão interna, uma incompatibilidade de ideias entre o dramaturgo e o grupo. Não era o grupo todo, claro, mas mesmo assim havia essas dificuldades. Para a criação de um texto, é muito desgastante, para dizer o mínimo.

Eu gostaria que você me falasse um pouco sobre o ponto de transição do processo. Entendo o ponto de transição como o momento em que vocês saíram da estrada e entraram no rio. Como é que você lidou neste momento, como dramaturgo?

Na entrada do rio eu fui mais ou menos expelido do grupo, porque eles não precisavam mais de mim, o texto estava pronto. A única coisa que eu tive que fazer foi uma certa adaptação física,

para a geografia do lugar. Havia distâncias e precariedades a preencher. Por exemplo: uma cena se passava numa ponte e a cena seguinte na ponte seguinte. Entre uma ponte e outra, você tinha dez minutos de percurso de barco. Para isso eu tinha que enxertar uma cena ali que não existia antes e tudo isso prejudicava o ritmo e o andamento do texto, claro. O que me sobrou de trabalho no rio foi tentar adaptar a peça ao lugar onde ela seria encenada. Fora isso, eu não tinha muito mais o que fazer, fui poucas vezes ao rio. Fui inclusive a um ensaio geral, que talvez tenha sido a apresentação mais incrível que vi desse espetáculo e talvez uma das apresentações mais incríveis que eu já vi em teatro em toda a minha vida. Foi um ensaio geral já com público. De repente, começou a cair uma chuva torrencial de verão. Era como um dilúvio, com os atores representando debaixo da chuva. Os figurinos, a maquiagem, tudo ia escorrendo pelo corpo dos atores e era uma luta para conseguir chegar aos lugares das cenas, por causa do vento e da correnteza do rio. De repente os microfones começaram a explodir em contato com a água. Era como se os atores gritassem contra a natureza, como se o espetáculo fosse uma obra de resistência do homem contra o demônio, contra Deus, contra a natureza. O ser humano tentando realizar um desafio hercúleo, um ato contra a natureza, quase antinatural, que é montar uma peça em um rio debaixo de um dilúvio de verão. Era evidente a beleza dessa força de vontade de realizar um espetáculo irrealizável. O ensaio geral teve que ser interrompido. A peça parou no meio e dispensaram a plateia. Mas foi a coisa mais bonita que eu já vi em teatro na minha vida, porque era uma espécie de metáfora e de representação dessa vontade humana de realizar o irrealizável e isso contra tudo e todos, desafiando deus e o demônio. Fui poucas vezes ao rio, mas essa foi uma das experiências mais felizes que já tive em teatro. Algo fora do comum e irreproduzível, que só pode acontecer uma vez, que não se repete, como é essencial ao teatro.

Jonas volta a Brasilândia à procura da família, orientado pela Evangelista, parte em busca do pai na fronteira do Acre. Na *Odisseia*, Telêmaco, filho de Ulisses também navega em busca do pai. O poema de Homero não fala somente do retorno de Odisseu, mas da busca de seu filho. Como o grupo teatro da Vertigem lidou com o ato de voltar, depois da experiência vivida nessas três cidades?

A minha experiência mais intensa da viagem foi mais com o grupo do que com os lugares. Desde criança eu conheço a Amazônia. Não conhecia exatamente aqueles lugares, mas sempre tive muito contato desde pequeno com o interior do Brasil, com a Amazônia e a selva. A aventura para mim, se é que houve, foi mais na minha relação com o grupo, com essa ideia louca de um

grupo de trinta pessoas viajando pelo interior do Brasil para montar uma peça. Isso era mais interessante do que qualquer outra coisa. Quando voltei, esse processo não foi interrompido, ao contrário, acabou potencializado, porque foi quando tive que mostrar a que eu vinha. Foi quando tive que escrever e apresentar o texto para o grupo. Na volta da viagem explodiu uma bomba, que foi o limite ao qual tinha chegado a tensão, em princípio dissimulada, entre a dramaturgia e os atores. A volta foi o início da pior parte do processo, talvez, mas também a parte principal para mim, porque foi quando comecei a escrever o texto de fato.
