

Entrevista com Edgar Castro, da Companhia Livre

Flávia de Oliveira Martins Coelho*

* Mestranda no Instituto de Artes da UNESP. Endereço eletrônico: flamcoelho@gmail.com.

Resumo |

Edgar Castro, ator da Companhia Livre, me recebeu na sede da Cooperativa Paulista de Teatro, no dia 6 de outubro de 2017. A entrevista que realizamos faz parte da pesquisa de mestrado *A Presença Ameríndia no Teatro: dois modos de criação na cidade de São Paulo*, orientada pela Prof^{ta} Dr^a Lúcia Regina Vieira Romano. Nela, estudamos o diálogo da Companhia Livre e da Companhia de Teatro Balagan com o pensamento ameríndio, na criação dos espetáculos *VemVai — O Caminho dos Mortos* (2007) e *Recusa* (2012), da Livre e da Balagan, respectivamente. Os casos em quadro são oportunidades para discutirmos como a aproximação com o universo ameríndio na produção cênica paulistana gerou novas modalidades de relação entre a temática, a cena e as práticas de processo criativo.

Palavras-chave: Teatro; Ameríndio; Interpretação.

Flávia — Edgar, para começar, gostaria que você me contasse como foi o início do projeto, desse encontro com os ameríndios.

Edgar — A ideia veio da Cibele [Cibele Forjaz, diretora da Companhia Livre]. Ela queria fazer um projeto extenso, no qual estudaríamos os mitos de morte e renascimento na cultura brasileira. Pensávamos em começar com a cultura ameríndia, depois investigar a herança africana e a herança europeia. Só que os ameríndios nos revelaram um campo gigantesco do desconhecido, sobretudo mexendo em estruturas de percepção da realidade. Eu acho que essa foi nossa grande encruzilhada. Como acessar essa outra maneira de olhar para as coisas que não fosse a partir do nosso paradigma ocidental, eurocêntrico, calcado no conceito de individualidade?

Falar em ameríndio é pouco preciso. O povo que influenciou mais diretamente nossa pesquisa foram os marubos, ainda que o *VemVai* trate de vários outros povos. Os marubos foram um ponto central por conta do Pedro Cesarino¹, o antropólogo e poeta que organizou e orientou o nosso percurso antropológico. O Pedro foi uma figura fundamental.

Na trajetória do grupo, eu tenho para mim que o processo do *VemVai* foi o mais íntegro, no sentido de aquela investigação ter atravessado as nossas vidas. Foi quando nos mudamos para a Casa Livre, quando tivemos a nossa primeira sede. Ali se formou, com aquele coletivo de criadores mais as pessoas que estavam próximas, uma dinâmica de convivência muito comunal e democrática.

¹ A pesquisa realizada por Cesarino foi publicada em 2011, pela Editora Perspectiva, com o título *Oniska: poética do xamanismo na Amazônia*.

Flávia — Você acha que isso se relacionava à pesquisa, ou com aquele momento da companhia?

Edgar — Acho que as duas coisas. A pesquisa configurou essas relações coletivas de uma maneira muito evidente. Creio que o ponto de partida foi a proposição da Cibele, naquele contexto histórico da companhia, assim como a mudança para a primeira sede e essa experiência que tivemos em termos de coletivo.

Já durante o processo, acredito que o conceito do perspectivismo² foi o que mais nos pegou. O processo de trabalho com os mitos também era muito curioso: o Pedro trazia uns textos que nós líamos e não entendíamos nada, porque era uma tradução bem literal. Era muito maluco, porque o mito era cantado por um pajé, mas, enquanto o pajé estava cantando, ele também estava lá, onde o mito estava acontecendo. Enquanto ele estava cantando, ele também estava lá.

Flávia — Vocês também ouviram gravações?

Edgar — Nós ouvimos as gravações que o Pedro trouxe para entender esse desdobramento. Uma coisa é você contar — quando eu estive lá, aconteceu tal coisa... Mas não era assim. No momento em que o pajé cantava, ele estava lá. Isso se liga à ideia de que o ser humano não é um,

² O perspectivismo ameríndio é um conceito que vem sendo desenvolvido por Eduardo Viveiros de Castro e Tânia Stolze Lima, no bojo de uma reflexão que procura organizar o pensamento ameríndio amazônico praticando uma antropologia do ponto de vista indígena. A abordagem perspectivista do pensamento ameríndio nos conta que o mundo é habitado por diversos sujeitos, ou pessoas, que o apreendem segundo seus pontos de vista. A pessoa ameríndia não seria uma representante da espécie humana, distinta dos animais em função da sua cultura (ou alma), mas aquela que possui um ponto de vista.

são vários vakazinhos³, os vários duplos que nos habitam. Alguns ficam por aqui quando a gente morre, outros vão para lá.

O modo como as doenças são concebidas também foi incrível para mim — A pessoa dorme, um dos seu vakazinhos viaja para o povo das araras e fica, casa-se com a filha do rei das araras. E o pajé tem que ir lá convencer o rei das araras de que o seu vaká tem que voltar, porque seu corpo está adoecido.

Há, ainda, a percepção da realidade como um território cheio de portas para outras dimensões. Portas concretas. Quando o índio marubo anda pela mata, tudo é uma porta de um reino: o rio é a porta de um reino, o tronco da árvore é a porta de um reino, a nuvem é a porta de um reino. Eu acho isso uma coisa maravilhosa, tão oposta a uma certa miséria que nós vivemos, dentro de uma perspectiva mais individualista, egocêntrica. Essas foram descobertas muito ricas durante o processo, tanto essas múltiplas camadas de realidades que estão inter cruzadas o tempo inteiro quanto esses muitos que nos habitam.

Nós tínhamos as aulas com o Pedro e líamos os mitos. Conversávamos com o Pedro tentando decifrar a maneira como a narrativa estava estruturada, que era muito diferente de como estávamos acostumados. Mas só conseguíamos entender aquilo quando levantávamos a cena, quando fazíamos o *workshop*. Somente quando fazíamos um *workshop* a partir do mito, configurando-o como cena, era que entendíamos melhor.

Flávia — Vou aproveitar e pedir para você explicar o que é o *workshop* na Companhia Livre.

³ Segundo Pedro Cesarino, para os Marubo, o vaká é um duplo, um espectro, um dos aspectos da pessoa.

Edgar — No caso do *VemVai*, elaborávamos o *workshop* a partir de uma conversa em torno da mesa. O Pedro nos trazia um mito e, a partir das questões que ele colocava, os atores e atrizes eram convidados a elaborar uma matéria cênica. Os *workshops* eram os experimentos cênicos que os atores apresentavam para a equipe⁴, para que fôssemos levantando o material da peça. É um modo de criar comum nos processos colaborativos. No *workshop*, os intérpretes elaboravam uma proposta com todos os elementos que poderiam compor a cena: o espaço, a iluminação, os objetos, a sonoridade. Os atores não se ocupavam apenas com as suas personagens, mas pensávamos a cena, o território todo.

Flávia — Os *workshops* era preparados individualmente?

Edgar — Tanto individualmente quanto em grupo. Em geral eram propostos individualmente, mas eu poderia envolver a equipe toda no meu *workshop*. Muitas vezes, os atores combinavam entre si para fazer uma proposição.

Flávia — Como foi o treinamento dos atores e atrizes?

Edgar — Nós tivemos encontros com pessoas muito bacanas. A Lucia Gayotto estava nesse processo conosco. Ela trabalha com a voz e é

⁴ A elaboração de *workshops* não foi feita exclusivamente pelos atores mas também por outros membros da equipe. Ainda que seja um modo de pensar/fazer próprio dos atores e atrizes, foram elaborados *workshops* da direção, iluminação e direção de arte, por exemplo.

integrante da Companhia Livre. Tivemos o treinamento de kempô⁵ com o Thiago Antunes, trabalhamos as máscaras com a Cuca Bolaffi. Os treinamentos com o Thiago e com a Cuca foram os mais extensos, tínhamos uma célula de um determinado campo que verticalizávamos. A cada encontro, verticalizávamos aquilo — isso eu considero mais próximo de um treinamento.

Nós fizemos também um trabalho com a Raquel Ornellas que foi incrível. Eu acho que estou trocando as bolas, trabalhamos com a Raquel no processo do *Raptada pelo Raio*⁶. As coisas estavam muito ligadas. O *Raptada* foi um material que a gente conheceu durante a pesquisa do *VemVai*, mas ele não cabia na peça e acabou virando outro espetáculo.

O trabalho com a Raquel Ornellas era a partir de um estímulo do paladar. Ela nos vendava os olhos e experimentávamos várias coisas. A partir da experiência do paladar, ela nos perguntava: “Isso te evoca alguma memória?”. E a partir dessa lembrança, tínhamos que dançá-la e sonorizá-la. Era muito lindo aquilo, acessei coisas que me emocionam só de lembrar. Eu acessei a casa da minha avó em Coraci, lá no Pará, uma vila na qual eu passei parte da minha infância. Através de um sabor, da sonorização e da dança.

A Juliana Jardim também trabalhou conosco. Eu considero que os trabalhos com ela e com a Ornellas são como vivências. Raquel Ornellas e Juliana Jardim ficaram conosco umas duas semanas, em três ou quatro encontros.

Flávia — Como esses treinamentos se relacionaram, ou não, com a cena?

⁵ Kempô Indiano é uma prática inspirada pelos movimentos dos animais e pelos ritmos da natureza. Acredita-se que sua origem tenha mais de 5 mil anos.

⁶ A peça *Raptada pelo Raio* (2009) foi inspirada pelo poema Marubo “*Kaná Kawã*”, traduzido por Cesarino.

Edgar — No trabalho com o Thiago, a ligação era muito evidente, porque se utilizava do movimento de animais, trazia a perspectiva de uma certa natureza animal. Relacionava-se mais diretamente com um problema que era colocado pelo Pedro da seguinte forma — Você encontra uma onça no meio do mato; você, humano, vê a onça. Mas a onça, na verdade, é um sujeito do reino onça que te vê como uma capivara, como uma caça. Então é como se tudo fosse, com muitas aspas, humano. É o olhar que faz com que eu veja a onça, e não o ser onça que está ali. A onça, por sua vez, não me vê como um indivíduo humano, mas como uma caça, uma capivara, paca, cotia.

De alguma maneira, existe tal natureza nesses sujeitos que habitam esses muitos universos. Assim, o treinamento com o Thiago tinha uma comunicação muito direta, por essas experiências corporais que o treinamento explorava. Eu acho que isso repercutia imediatamente quando fazíamos um *workshop*, quando tínhamos que levantar uma cena.

Flávia — A corporeidade trabalhada no treino era levada à cena?

Edgar — Isso. Já o trabalho desenvolvido com a Cuca sobre as máscaras foi mais no lugar de uma certa — não gosto desta palavra, mas vou usar — limpeza do gesto. Tirar o que era desnecessário, o que estava sobrando, o que era hábito e as inutilidades agregadas à movimentação. Acho que o treinamento com a máscara teve esse papel.

Flávia — Quais máscaras foram trabalhadas?

Edgar — Começamos com a neutra, algumas pessoas avançaram um pouco mais. Às vezes, a Cuca nos colocava alguma meia máscara, máscaras expressivas também. Eu sinto que teríamos que fazer um treinamento de máscara neutra de uns três anos, porque coloca tanta coisa, evidencia coisas inúteis que eu fico carregando. Eu não tenho a menor vontade de ir para outra, eu ficaria na neutra o tempo necessário.

Alguns anos atrás, antes do encontro com a Cuca, eu tinha feito um curso com o Moitará, no Tusp. Aquela foi a primeira vez que eu coloquei uma máscara neutra. Foi muito intenso, cinco dias de pauleira. Quando eu coloquei essa máscara, me senti uma embalagem de gôndola de supermercado, e não estou procurando uma metáfora. Quando eu coloquei a máscara, ela revelou onde eu estava encaixotado. A máscara revelou isso, as amarras nas quais eu me mexia, onde eu me movia. Isso, lá na oficina do Moitará. Então, quando a Cuca veio com as máscaras, foi como se eu retomasse a trajetória daquela experiência que depois foi se desenvolvendo, no sentido de perceber as amarras, essas coisas que trazemos no corpo sem a menor necessidade. É um trabalho para ser feito a vida toda.

Flávia — Eu sei, por meio das publicações da companhia, que o grupo também fez uma pesquisa de campo. Em que momento do processo aconteceu e como foi?

Edgar — Foi uma pesquisa pequena. Fizemos uma visita a Parelheiros que foi uma paulada nas nossas cabeças. Até então, estávamos recebendo as informações do Pedro, que ficara seis meses com os marubos, lá no Acre. Estávamos com um determinado imaginário e o Pedro era nossa ponte. Quando fomos para Parelheiros, a situação foi completamente outra. Nós vimos a cidade configurando bastante aquele lugar e fomos

recebidos com certa desconfiança. Foi uma experiência um pouco dolorosa.

Flávia — Você se lembra em que momento da pesquisa, se foi mais no início ou mais no fim do processo criativo?

Edgar — Acho que foi do meio para o final, não no comecinho. O começo foi conversando com o Pedro e fazendo *workshop*, Pedro, *workshop*. A visita a Parelheiros foi uma experiência bem estranha para todos nós. Por um lado, talvez tenha sido boa, porque nos desiludiu, estávamos idealizando um pouco. Até então, estávamos protegidos na nossa sede, imaginando uma comunidade incrível.

Nossa pesquisa de campo foi assim, não convivemos com os índios. Na primeira cena do *VemVai*, a Cibele sacou muito bem isso: entrávamos com fita crepe no rosto, como aqueles índios de seriado de televisão, fazendo uh, uh, uh, uh! O estereótipo do estereótipo. Nos apresentávamos como o povo das paulistas. Deixávamos muito claro que éramos seres urbanos, bem distantes daquela realidade, olhando daqui para lá e comentando o que víamos. Ficava explícito na primeira cena do espetáculo que não tínhamos a pretensão de relatar para o público um mergulho profundo que fizemos. Não era isso.

Eu fazia vários pajés durante a peça. O primeiro era o Pai Penacho, que era um farsante, um pilantrão. Um charlatão de primeira em um quartinho perdido numa galeria dessas no centro da cidade, mas que acabava provocando no sujeito perturbado que o procurava uma experiência de morte simbólica. Felizmente, tivemos a consciência de onde estávamos falando do assunto, qual era nossa perspectiva.

Nós investigamos também as descidas, as catábases, os inframundos. Talvez eu esteja cruzando novamente a experiência do *Raptada* com a do *VemVai*⁷, mas é porque os dois processos têm ligações muito fortes. Tanto os mitos que investigamos no *VemVai* quanto o mito investigado no *Raptada* caracterizavam-se, sobretudo, pelo cruzamento de uma fronteira, que seria uma dimensão de realidade. Então, o processo foi muito atravessado por esse olhar, pelo tatear desses cruzamentos de fronteiras também em outras culturas. Nós investigamos o Gilgamesh, o Orfeu, entre outros mitos. O *Raptada* é conhecido como o Orfeu ameríndio. Você conhece?

Flávia — Conheço.

Edgar — Na narrativa, o homem raio leva a mulher e o marido vai atrás dela, na tentativa de trazê-la de volta, mas não consegue. E talvez você perceba, depois de conversar com a Cibele e com a Lúcia, que, apesar de nós termos alguns pontos estruturais da pesquisa com aquele coletivo, com aquele grupo de pessoas, onde a coisa bateu para cada um é muito peculiar, eu sinto que é muito particular. Para mim, foram os portais de realidade abertos a todo momento. Uma ideia que me lembra aquele conto ou poema — acho que é do Borges — sobre aquele jardim que vai se bifurcando. Ele fala de um jardim onde você passa por uma entrada e se depara com outra região onde tem várias outras entradas, e a cada vez que você escolhe uma, vai se deparar com outras várias, entendeu? Para mim, essa é a realidade do povo ameríndio que a gente investigou.

⁷ Segundo os relatos publicados pela Companhia Livre, o estudo das catábases se desenvolveu durante o processo do *VemVai*.

Flávia — Você disse que compreendeu o perspectivismo nos *workshops*. Você lembra de algum deles?

Edgar — Eu vou te falar do meu *workshop*. Foi a partir de um mito que o Pedro trouxe. Na antiga Casa Livre, havia um corredor estreito ao lado do espaço principal, dividido por algumas colunas. Eu aproveitei duas molduras de portas, dois portais, para fazer um *workshop* que era assim [Edgar se levanta e começa a mostrar]. Era como se, em uma moldura, fosse uma cena, e, na outra moldura, outra cena. Quando aparecia uma personagem aqui [na primeira moldura] olhando para dentro da caverna, apareceria outra aqui [na outra moldura], mas era outra personagem. Então, se aparecia um homem ali na toca da onça, aqui aparecia uma capivara. Se o homem jogava álcool, talvez a capivara mijasse na toca da onça. Era a mesma ação, as ações eram espelhadas, mas a natureza das ações era diferente.

A cena mostrava os dois planos: a visão do caçador e a visão da onça. O que era uma ação em um plano, no outro plano se transformava em outra ação. Por exemplo, quando um jogava água, era outra coisa que aparecia, a urina. Ao fazer a cena, pensamos: “Vai ver que é isso o perspectivismo”. Mostramos para o Pedro e ele disse: “É isso aí, é essa percepção mesmo”. O mesmo objeto, dependendo da perspectiva de onde a gente está olhando, é uma coisa ou é outra.

Por exemplo, eu me desprezo do corpo e vou visitar o mundo dos mortos, encontro a Flávia que era uma pessoa conhecida que morreu: “Oi Edgar, toma aqui este vinho”. Aí eu vou pegar o copo de vinho e vejo que é um chifre, com uma bebida que parece um sangue batido. Então, o que é uma coisa para a Flávia no mundo dos mortos, para mim, vivo, é outra coisa. São realidades que não podem viver juntas. Em uma das cenas do *VemVai*, a lição era essa. O mundo dos mortos é o mundo dos mortos e o

mundo dos vivos é o mundo dos vivos, a gente está vivo e tem que viver aqui nessa realidade.

No *VemVai*, tinha uma cena na qual a mãe se trancava em casa com o corpo morto do filho, recusando-se a enterrá-lo. O tio dela, que era um pajé, vem para convencê-la a fazer o funeral. Essa cena era do canibalismo funerário, no qual o povo come a carne do morto. Não é uma festa como faziam os tupinambás no canibalismo guerreiro, eles comem aos prantos só um pouquinho. Eles comem um pouquinho da carne do morto e choram, choram. Na cena, eu vinha convencê-la a despachar o corpo do filho, e a fazia beber uma beberagem, jogava um pouco de tabaco no rosto dela e contava uma história. Enquanto eu contava a história da mãe que foi atrás do filho, ela vivia isso também, quer dizer, a história era o indutor da experiência.

Flávia — Pensando em modos de atuação, o que foi mobilizado para expressar essas perspectivas? A duplicidade, a multiplicidade?

Edgar — A Companhia Livre sempre se caracterizou por ser um espaço de uma diversidade muito grande de sensibilidades. Na minha história, na primeira vez que colocaram um texto teórico na minha mão, eu já fazia teatro de rua. O Pascoal, que era um tradutor do Brecht, esteve em Belém para uma oficina pela Casa de Estudos Germânicos que meu grupo de rua foi fazer. Ele foi a primeira pessoa que colocou um texto teórico na minha mão; era “O Pequeno Organon para o Teatro”, do Brecht. Então, a minha pegada fundante é o épico. Tudo que você me vir fazendo, você vai me ver acessando um pouco essa chave.

A Lúcia é uma pessoa que lida muito bem com os estados. Então, eu acho que, fora os elementos que os treinamentos traziam, essas

experiências que a equipe tinha conjuntamente, nas quais havia um lugar comum, as individualidades, as peculiaridades dos intérpretes, sempre foram respeitadas. Então você tinha um ator mais épico em cena, uma atriz mais dos estados na cena.

Eu tenho certa dificuldade em responder isso, por causa da própria natureza do grupo. A Cibele sempre achou a diversidade de estilos uma riqueza; não havia uma única chave interpretativa. Em uma das cenas, a Lúcia fazia um pajé que contava um dos mitos; aí tivemos que mexer no elenco, não me lembro exatamente por quê. A Lúcia teve que sair desse pajé e eu acabei fazendo no lugar dela, e foi muito curioso, porque a maneira de acessar a narrativa era completamente diferente de como a Lúcia fazia. Não estávamos estudando um sistema específico.

Flávia — Cada um trazia os seus instrumentos.

Edgar — Isso, e havia esse campo comum, que era da vivência da pesquisa. O trabalho com o Pedro, o trabalho dos *workshops*, o trabalho com a Ornellas, com a Juliana, com o Thiago, com a Cuca... Acho que isso nos reunia em algum lugar de uma maneira mais efetiva.

Flávia — E como foi a continuidade? Quando acabou o *VemVai*, ainda tinha a matriz africana que foi explorada no outro espetáculo.

Edgar — Foi, foi o nosso navio negreiro que afundou com a gente dentro.

Flávia — Eu sei que vocês continuaram investigando o ameríndio, foram para o *Raptada*. Por que essa continuidade e como se desenvolveu?

Edgar — Eu acho que a Companhia Livre tinha um lugar muito flutuante, que era a questão do intérprete. A cada processo, grande parte do elenco anterior se ia e outro elenco vinha. Eu sou o ator mais antigo da companhia, a Lúcia chegou no *VemVai*. Antes ela participou nas leituras do *Toda Nudez*; acho que, quando a Bel⁸ saiu, a Lúcia veio. Teve o Danton, em que ela não estava, na ocupação do Arena.

Então, não tínhamos um conjunto de atores que permanecesse de processo a processo, criando uma oportunidade de aprofundamento no caminho a longo prazo da companhia. Quando nós saímos do *VemVai*, o Eduardo Gomes e o Cris Amêndola ainda ficaram no *Raptada*, ficamos nós quatro. Mas depois teve outra versão e eles foram saindo até que, na última, fomos só eu e a Lúcia. Eduardo Domingues foi embora, Henrique Guimarães foi embora.

Eu adoro falar sobre os problemas que a gente teve, porque os êxitos são coisas bacanas que estão gravadas, mas eu gosto de olhar para os problemas porque parece que ali é que é o campo do trabalho. O problema é o campo do trabalho.

Na época da montagem do *Raptada*, tivemos um atravancamento no fluxo. Nós estávamos abrindo um campo de pesquisa com sonoridades com a Lucia Gayotto que estava incrível. A Cibele estava em outro processo, dirigindo a montagem do *Rainhas*⁹, com a Georgette e com a Bel. Estávamos nos aproximando da estreia, faltava um mês e meio, quando a Cibele chegou e teve que montar. Assim, todo o material

⁸ Isabel Teixeira atuou na Companhia Livre desde seu início, até o processo do *VemVai*, do qual não participou até o fim.

⁹ A peça *Rainha (s)* — *Duas Atrizes em Busca de um Coração*, com as atrizes Georgette Fadel e Isabel Teixeira.

levantado não foi se organizando organicamente para resultar no trabalho. Ainda estávamos indo para o mundo raio¹⁰. Com a chegada da Cibele, tivemos que montar, porque faltavam poucas semanas para a estreia; aí veio a mão pesada da direção. Na primeira versão do *Raptada*, o elemento central, que para mim era o mundo raio, era um pensamento completamente raso. Então, do processo do *Raptada*, eu gosto muito da última versão.

Flávia — Eu assisti, era *Companhia Livre Canta Kaná Kawã*.

Edgar — Isso, só eu e a Lúcia. No *Kaná Kawã*, acho que começamos a chegar numa leitura bem interessante da matéria sobre a qual estávamos debruçados. Mas eu abri esse leque todo para falar da dificuldade no campo do intérprete, de ao longo do tempo, encontrar um espaço, uma estrutura de pensamento e prática que possa ser aprofundada. Dava a impressão de que, toda vez que começávamos um processo, tínhamos que ter um tempo para nos conhecer, para a partir disso começar a criar uma investigação em grupo. Claro que sempre havia uma coisa bacana com as pessoas novas que chegavam, sempre eram pessoas incríveis. No *Kalunga*, teve o Eduardo Silva, o Sidney Santiago, teve a Tatiana, pessoas incríveis. E elas traziam coisas novas que nos mobilizavam, que não estavam previstas.

Originalmente, a companhia era um grupo de encenação: a Cibele como encenadora, a Simone Mina como diretora de arte e a Alessandra Domingues como iluminadora. Na trajetória do grupo, para mim isso é muito claro. O *Toda Nudez Será Castigada* era um espetáculo em que os

¹⁰ A última parte da peça se passava no mundo raio, para onde a personagem Maya foi levada.

atores e atrizes tinham que dar conta das suas personagens, porque, quando se chegava na sala de ensaio, os projetos de encenação, de direção de arte, já estavam prontos. Era uma conversa entre as três.

Quando entramos no Teatro de Arena, atravessados pela história daquele espaço, a montagem do *Danton* já teve uma cara mais colaborativa. Os atores propunham leituras de cenas enquanto encenação. Por isso, eu acho que o *VemVai* foi o ponto onde chegamos mais redondo, no sentido de ser um coletivo pensando o espetáculo. Era um coletivo investigando um tema, e aquilo tudo atravessado em vários planos, na convivência ampla das pessoas naquele lugar, naquela casa, na relação com aquele objeto.

Flávia — A equipe de arte também estava no *Rainhas* com a Cibele?

Edgar — Exatamente. Então a interpretação sempre foi uma coisa muito instável, se a gente tentar localizar uma linha mais contínua no campo da investigação do intérprete.

Eu e a Lúcia somos pessoas muito distintas em cena, mas eu sinto que somos complementares. Nos comunicamos bem, mesmo nas diferenças, mesmo quando a gente olha e diz assim: “Ai, lá vem a Lúcia”. E ela: “Ah, lá vem o Edgar”. É onde eu tenho me agarrado um pouco, me deixando atravessar pelas pessoas que passam pela companhia. Eu seria muito burro se não fizesse isso. Eu me alimento delas, troco com elas. A Lúcia tem sido mesmo essa parceira mais estável. E agora me deu uma saudade de fazer o *Raptada* com ela.

Flávia — Eu quero te pedir para explicar o que é a devoração. Vocês começaram a usar essa palavra. O que é essa palavra?

Edgar — Penso que a comida transforma-se no alimento quando você quebra... a proteína... no processo da mastigação, da deglutição. Você quebra a coisa, para ela se integrar no seu organismo. Para mim, a devoração é isto — você quebrar a matéria para que ela se transforme em nutriente e passe a constituir o seu corpo.

Flávia — E onde acontece essa quebra?

Edgar — Na maneira como você traduz a matéria, da sua perspectiva. Usando o exemplo do *VemVai*: o Pedro trazia o mito, as informações, a leitura dele sobre aquilo como antropólogo, mas aquilo precisava passar por mim e ser transformado. Como isso acontecia eu não sei exatamente, porque acho que são muitas dimensões do indivíduo que mexem na matéria, que interferem naquilo que começa a atravessar o sujeito. O resultado é o que você devolve como *workshop*, como uma cena, uma proposição.

Estou pensando se não somos um pouco devorados pela matéria também, porque alguma coisa em nós também se quebra. No processo do *VemVai*, minha sensação é que todos os envolvidos ali foram transformados. Nem que seja por uma trinca, uma rachadura, dentro do paradigma ocidental que formata nosso olhar para as coisas. Diferente do *Kalunga*, por exemplo, diferente do próprio *Raptada*.

É sempre bom lembrar que o processo do *VemVai* foi assim. Nós, do nosso cercadinho urbano, não podemos perder isso de vista. Isso estava no começo do espetáculo e é uma chave para entender o nosso processo de criação. Muita coisa chegou, de pessoas que estavam vindo de lá, os psicopompos. Recebemos vários psicopompos, mas nós não

atravessamos o nosso cercadinho, mesmo indo a Parelheiros. Para mim, não cruzamos o cercadinho, acho que fomos um pouco com o nosso cercadinho para lá.

Flávia — Você é do Pará. Quando você vivia lá, não se relacionava com os índios?

Edgar — Belém, onde eu nasci, é uma cidade que se desenvolveu de costas para a Baía do Guajará. É uma cidade em que o aburguesamento faz com que o nome “caboco” passe a ser um desqualificador (não falamos caboclo, lá nós falamos “caboco”). Há um afastamento da natureza, desse indivíduo que nasce naquela região, ainda que eu tenha passado um tempo na casa da minha avó em Coraci, uma pequena vila onde a distância com o ribeirinho era um pouco menor do que na maior parte da minha vida que eu passei em Belém. Mesmo lá, no meu universo familiar, não havia muita troca.

Na primeira vez que eu vi um índio na minha frente, eu tinha quase 30 anos. As pessoas pensam que, por estar pertinho da Amazônia, existe uma convivência. Eu convivi com famílias ribeirinhas, tive algum contato. É engraçado, mas é o que eu falo do cercado: nós vivemos cercados, protegidos por cercas que não construímos. Você nasce ali e, logo mais, naturaliza aquilo, acha que é assim mesmo.

Flávia — Enquanto eu te ouvia, pensei em voltar um pouco para o *Raptada*. Fiquei com a impressão de que, no *Raptada*, a potência, a força do primeiro contato com o material, de ser capturado por aquilo, tomou uma forma um pouco mais sistematizada, organizada em torno de um

treino, por exemplo, para expressar uma certa poética. Você acha que tem essa diferença?

Edgar — Eu acho que tem muita diferença. Na primeira versão do *Raptada*, estávamos nos debatendo com questões de fora do mundo ameríndio. Por exemplo, ao pensar sobre o que era o mundo raio, pensávamos na sociedade do espetáculo, do Debord. Pensávamos em um monte de coisas que não eram mais do universo ameríndio. Eu me lembro que para a Lúcia, que é uma pensadora de feminista, era muito importante que fosse discutida também a questão da mulher — Qual é a dessa figura¹¹? Ela é a bonitinha que fica dentro de casa, aí vem o raio e a história é a do homem, do marido? E a mulher, qual é o papel dela? Então eu me lembro que ela problematizou muito isso.

Então, na feitura da primeira versão do *Raptada*, nos despregamos do universo ameríndio, no qual estávamos imersos no *VemVai*. Apesar de que o chão onde enraizamos a construção do *Raptada* foi a matéria ameríndia, por meio de um mito, enxertamos coisas nele.

Flávia — E como que foi a última versão?

Edgar — Resolvemos retomar a última versão por conta do processo do *Maria que Virou Jonas*¹². Nós tínhamos parado durante um ano, depois do *Kalunga*; a Cibele tinha que escrever a tese do doutorado e nós estávamos bem ressaqueados, por causa do processo do *Kalunga*. *A Travessia da Kalunga Grande* foi o processo mais extenso que tivemos. Trabalhamos por 18 meses e, ao final, os departamentos não se

¹¹ Maya, a mulher que é raptada pelo raio.

¹² A peça *Maria que Virou Jonas ou a Força da Imaginação* estreou em 2015.

comunicaram, a direção de arte foi para um lado e a sala de ensaio foi para outro, uma série de problemas de processo. A questão racial era central no espetáculo. Nós tínhamos atores negros, pessoas de militância, mas os protagonistas éramos brancos, Lúcia e eu. Em outros termos, uma série de equívocos. Então paramos um ano.

Quando voltamos a conversar, foi para olhar para a Companhia Livre com toda a honestidade dos nossos corações e nos perguntar se queríamos continuar. E tivemos a sensação de que queríamos continuar juntos, pelo menos nós três e a Isa Marie, que estava chegando como produtora. A Lúcia queria muito investigar o Montaigne, o ensaio do Montaigne¹³ que falava da Marie que depois se transforma no Germain.

A Cibele então sugeriu que retomássemos do ponto onde tínhamos parado e, como éramos nós dois que estaríamos em cena, talvez não fosse o caso de retomar o *Kalunga*, até porque foi um ponto fora da curva. Quando retomamos o *Raptada*, a nossa intenção era refazer o espetáculo para dois intérpretes em cena. Mas eu sinto que a questão que mais se aprofundou foi o mundo raio. Continuamos desenvolvendo esse conceito, porque era um conceito muito fugidio — O que que é o mundo raio, né? Que lugar é esse? Na primeira versão, tinha um apresentador, que o Paulo Azevedo fazia. Depois virou a virtualidade, a presença virtual, que parece que está em todos os lugares. O mundo raio ficou mais indefinido no sentido da apreensão, mas sinto que, ao mesmo tempo, a ideia foi ampliada.

Flávia — Depois dos ameríndios, vocês foram para outros mundos, passaram pelo gênero e sexualidade no *Maria que Virou Jonas*, e agora

¹³ O ensaio *A Força da Imaginação*, de Michel de Montaigne, embasou a pesquisa da peça *Maria que Virou Jonas*.

vocês estão no épico, certo? Tem alguma coisa que você percebe que seja uma continuidade, seja no modo de se organizar ou no modo de criar?

Edgar — Eu acho que existe uma ligação entre o *Maria que Virou Jonas* e o *VemVai*, na exploração dos múltiplos, da exuberância que é o sujeito. A pessoa que pensamos que somos é só uma configuração, mas são tantas outras possíveis. Sei que parece um pouco vago, mas, para mim, há uma comunicação muito grande entre uma coisa e outra. Tanto no *Maria que Virou Jonas*, falando especificamente sobre a questão de gênero, quanto no *VemVai*, a partir da perspectiva de um povo ameríndio, trata-se da constituição do sujeito, do ser humano. Eu acho que há uma comunicação entre essas coisas, que nunca debatemos profundamente. Eu também nunca pensei muito sobre isso, mas, para mim, em algum lugar, a questão se espelha.

O processo que estamos vivendo agora é Brecht na veia; nós fizemos cinco leituras encenadas. A Laura Brauer, que trabalhou conosco, tem uma investigação profunda sobre a interpretação em Brecht. Ela tem uma qualidade muito valiosa: ela é fundamentalista, no melhor sentido da palavra. Nos trouxe o que o Brecht pensava sobre a questão do intérprete, sobre a interpretação.

Essa vivência, que fizemos no último Fomento, que vamos finalizar em fevereiro do ano que vem, com o *Fidelina*¹⁴, nos trouxe uma perspectiva mais aguda e focada nas contradições da sociedade, na luta de classes, no olhar sobre a realidade. Isso ainda não foi devorado pela companhia, acho que ainda está na mesa, estamos mastigando isso, mas a proteína ainda não foi quebrada. Ainda não está no processo de virar

¹⁴ Espetáculo da Cia Livre, dirigido por Vinícius Torres Machado, que estreou em 27 de março de 2018, no Centro Cultural São Paulo, intitulado *Revoltar — Memórias de Ilhas e Revoluções*.

corpo, de se transformar em nutriente e integrar a célula, ainda não chegamos nesse ponto.

Estamos pisando nesse terreno, que tem nos interessado e desconcertado muito, nos tirado do eixo e puxado vários tapetes. Eu sinto que o Brecht talvez venha para inaugurar algo entre nós. Com toda a experiência e bagagem histórica da companhia até então, parece-me que esse sujeito, esse alemão louco, vem instaurar, agregar uma perspectiva que não era tão presente.

O Vina [Vinícius Torres Machado] está dirigindo o *Revoltar*, a partir da história de Fidelina González, uma pessoa que participou da Revolução Cubana e morou no Brasil. Na velhice, ela começou a ter alzheimer. Então, tratamos da perda da memória da revolução, que é um tema muito presente. Mas é muito curioso, porque o Vina tem uma perspectiva muito particular sobre o intérprete. Agora, estamos nos debatendo com o Brecht, mastigando... não engolimos ainda. Queremos muito, porque estamos com fome dele; Brecht abriu nosso apetite, mas ainda estamos em processo. E tem essa outra figura, o Vina, que vem trazer outra perspectiva sobre a cena, sobre a presença do intérprete, sobre o corpo, completamente diferente de tudo que pensamos até agora. Então, na verdade, a Companhia Livre é esse lugar de atrito.

Flávia — Edgar, acho que já tomei muito do seu tempo e você já me deu muita coisa em troca.

Edgar — Obrigado por ter provocado essas lembranças.

Referências

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

CESARINO, Pedro de Niemeyer. **VemVai: o caminho dos mortos**. São Paulo: Cia Livre de Teatro, 2007.

CESARINO, Pedro de Niemeyer; ROMANO, Lúcia Regina Vieira (Orgs.). **Raptada pelo Raio**. São Paulo: Cia Livre da Cooperativa Paulista de Teatro, 2010.

ROMANO, Lúcia Regina Vieira. **Maria que Virou Jonas ou a Força da Imaginação**. São Paulo: Cia Livre da Cooperativa Paulista de Teatro, 2015.

Abstract |

Edgar Castro, an actor from Cia Livre de Teatro, invited me to the headquarters of the Cooperativa Paulista de Teatro, on October 6, 2017. The interview is part of the master's research "The Amerindian Presence in the Theater: two ways of creation in the city of São Paulo ", guided by the Ph.D. Lúcia Regina Vieira Romano. In this research, we study the Cia Livre's and Cia Teatro Balagan's dialogue with the Amerindian thinking, in the creation of the theatrical plays *VemVai – O Caminho dos Mortos* (2007) and *Recusa* (2012), of Livre and Balagan, respectively. The both cases are opportunities to discuss how the approach to the Amerindian universe in the São Paulo scenic production generated new modalities of relation between the theme, scene and creative process practices.

Keywords: Theater; Amerindian; Interpretation.