

Aci Campelo, dramaturgo e historiador, entrevistado por Wesley Fontenele

Aci Campelo, playwright and historian, interviewed by Wesley Fontenele

Wesley Fontenele

Graduado em teatro (UNIRIO), mestre e doutorando em Artes Cênicas pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Professor de teatro da Prefeitura do Rio de Janeiro.

Apresentação

Ací Campelo é dramaturgo e diretor teatral maranhense, natural de Lago da Pedra e residente em Teresina, Piauí. Desenvolve importante trabalho de historiografia do teatro piauiense. Formado em Artes Cênicas e pós-graduado em História Sociocultural pela Universidade Federal do Piauí. Foi presidente da Federação de Teatro Amador do Piauí, membro do Conselho Estadual de Cultura, diretor do Departamento de Artes da Fundação Cultural Monsenhor Chaves da Prefeitura de Teresina e presidente do SATED/Piauí – Sindicato dos Artistas e Técnicos. É professor da rede estadual de ensino, atuando na Escola Técnica Estadual de Teatro Gomes Campos.

Autor dos livros *O novo perfil do teatro piauiense [1950-1990]* (1990), *História do teatro piauiense [1858-2000]* (2001), *Theatro 4 de Setembro 120 anos: história e imagens de um símbolo cultural* (2015), *Soy loco por ti!* (1997), com peças de sua autoria, *Dramaturgia piauiense* (1998) e *Dramaturgia piauiense* (2017), coletâneas

de peças de importantes dramaturgos do estado do Piauí.

A presente entrevista foi realizada em Teresina no dia 20 de janeiro de 2017 na busca por mais uma fonte sobre o percurso da produção teatral piauiense para a pesquisa de mestrado que vinha desenvolvendo naquele momento. O foco da conversa com Ací Campelo foram montagens teatrais realizadas por dramaturgos e diretores piauienses que incorporam temáticas e personagens de manifestações populares em suas dramaturgias e encenações. A partir do tema “intercâmbios entre teatro e cultura popular no Piauí” chegamos a tópicos muito diversos como: cultura piauiense, características da produção teatral do Piauí, a importância do movimento amador e estudantil para a história do teatro piauiense, os coletivos de diferentes municípios e o *Manifesto Pau-Baçu* de 1981, eco tropicalista na capital Teresina.

Ací Campelo é artista que viveu e vive boa parte dos momentos históricos a que se refere. Esse envolvimento do entrevistado com as práticas que comenta não pode ser desconsiderado. Variados tópicos foram intencionalmente abordados na entrevista, que a partir de agora está disponível para pessoas interessadas em investigar aspectos da produção teatral piauiense e que passam a contar com mais esta fonte.

Wesley Fontenelle: *Você escreve bastante sobre o teatro piauiense incorporar elementos do que seria a cultura do estado.*

Ací Campelo: Nós, autores piauienses, o teatro piauiense nunca conseguiu, minha geração não conseguiu, talvez essa geração consiga, não sei, a gente não conseguiu passar do Piauí. Passar do Piauí que eu te coloco, é você sair da fronteira do estado e ser reconhecido lá fora. Houve tentativas, claro. Nós mesmos [*Grupo Raízes*] já saímos para vários festivais. Peças minhas, peças do Gomes Campos, do Chico Pereira, Afonso Lima, que são autores piauienses. Mas não conseguimos. E eu sempre coloquei: é porque a gente nunca falou do Piauí. Dramaticamente, ninguém nunca divulgou a história do estado, como alguns estados que a gente viu que faziam isso com a dramaturgia. Maranhão, Ceará, Pernambuco, Bahia. Que a gente via nos festivais. Enquanto eles levavam a história do estado, a gente levava coisas assim que não eram muito profundas. As minhas peças, por exemplo, a primeira falava do êxodo rural, a segunda do latifúndio. Mas uma coisa muito, digamos assim, muito particular. Era eu que falava disso, não era um conjunto de autores. A gente não falou da nossa história e talvez por isso a gente não tenha penetrado muito, a nossa dramaturgia não tenha sido muito vista, porque a nossa construção dramática

foi uma construção dos anos 1970 que era comum a todo o Nordeste. Era mais politizada, questão mais do latifúndio mesmo, mais do êxodo, questões que se configuravam no Nordeste. A minha dramaturgia, a dos colegas do Maranhão, Aldo Leite, Tácito Borralho, no Ceará, o Osvaldo Barroso, Racine Santos, no Rio grande do Norte, Vital Santos, em Pernambuco. Tudo era na mesma época, todos se encontravam em festivais nacionais e o nosso falar era comum. Eu fiz uma peça chamada *O Auto do Corisco*. Eu pegava a história do Piauí desde a sua criação em 1760 e pouco, desde o primeiro governador e levava até o governo da época, 1985. Era em quadros. E tu acredita que foi a peça que eu tive mais sucesso? Mais sucesso mesmo, que eu consegui ser um autor, um autor de teatro. Levei para festival nacional, Festival Brasileiro, Festival de São Mateus... Andou uns cinco, seis estados. Outros autores não conseguiram fazer isso. Não colocaram assim: vamos falar da nossa história. O Piauí tem uma história tão bonita e não é contada. Nós temos três datas de independência. Qual estado tem três datas de independência? (risos). Nós temos 24 de janeiro, 13 de março e 19 de outubro. Não conseguimos, morreu, porque os autores hoje têm outras preocupações, mais uma coisa mais íntima, mais particular, e eu também enveredei por outra dramaturgia, não mais aquela de questões políticas e do bem comum

W. F.: Quais suas referências em relação a teatro político?

A. C.: Minha referência é basicamente Brecht e o autor brasileiro Dias Gomes. Eu me baseei muito no Dias Gomes como dramaturgo, que escreveu uma história do Nordeste, mas uma história mais politizada. Assim foi com *O pagador de promessas* e com várias peças dele, que eu adorava. Quando eu descobri Brecht, eu passei a fazer teatro politizado. Por exemplo, Dias Gomes é um dos autores que fala no sentido de descobrir uma dramaturgia local.

W. F.: Você está falando da ideia de um homem local.

A. C.: Sim, do homem local. A primeira peça que eu fiz, *Arribação Drama de Nossa Terra*, falava do êxodo rural. Era uma coisa interessante porque era localizada, do Nordeste. O Piauí sofria de um processo violento de ida de pessoas para fora. Ela está em ritmo de teatro de rua. Inclusive, houve montagem de teatro de rua. Ela andou em alguns festivais e os críticos diziam assim, quando iam fazer a crítica no final dos festivais. Um me fez uma pergunta: “Você já leu *Esperando Godot*?”. Eu nunca nem tinha lido (risos). Então tinha essa coisa... Eles achavam: “Como no Piauí nos anos 1970 eu ia ler *Esperando Godot*?”. Depois veio outra, *Pau a Pau*, que falava de latifúndio. Já foi na ditadura e a gente sofreu um pouquinho de pressão, de censura.

Ela morreu por causa disso, depois de quatro, cinco apresentações por causa da censura. Chegou ao ponto de cortar o espetáculo, não dava mais.

W. F.: *A censura reclamava do quê?*

A. C.: Do texto, do tema. Um roceiro matar um coronel latifundiário. Não podia. O censor dizia assim: “Você não pode terminar essa peça com um roceiro matando um coronel dono de terra”. E eu perguntava: “Mas como eu vou fazer sem o final da peça?” Ele falou: “Invente um outro final, só não pode esse”. Para preservar a memória, eu preferi matar a peça e não matar o texto e nem o cara (risos). Esse texto permanece do jeito que ele foi feito. Nós vamos para um festival nacional e vem muito texto de grupo do nosso meio falando disso. Maranhão fala muito do Boi, do falar maranhense, das coisas maranhenses. Os pernambucanos também falavam muito. Isso até a década de 1980. Época do grande festival brasileiro, que morreu também, feito pela Confederação Brasileira. Nós participamos de todos eles, porque o Piauí sempre teve participação. Nos anos 1990 mudou o foco, com o grupo *Harém* vieram mais em termos de comédia. Eu nunca gostei de comédia. Texto cômico meu, eu não fiz, não me lembro. Se ele já era cômico, alguma coisa cômica era humor negro, não era o humor de hoje. Mas eu falo assim desse tema... falar do homem era descobrir o seu habitat, o que ele queria. E nunca se questionou isso no teatro do Piauí. Eu tenho um amigo, Afonso Lima, que ele fez *Itararé*. Ele fez também uma peça chamada *Guerra dos Cupins*, que o tema era político. Ele se deu bem com essa peça, por quê? Toda vez que surgia um texto que falava da realidade piauiense era sucesso, o pessoal ia, gostava. E o enredo era o quê? Uma eleição no interior em que os cupins comiam o livro de ata da eleição e o prefeito ganhava porque os cupins comiam o livro (risos). Era cômico, mas é trágico. Então, havia a morte do fulano que falava que descobriu quem comeu... Não era o cupim literalmente, era o cupim da política. O cara deu o sumiço no livro e ganhou a eleição por meio desse tapetão. Então tinha a morte do cara que descobriu isso, que lutava contra a politicagem no interior.

W. F.: *Você não consegue localizar um movimento?*

A. C.: Um movimento, exatamente, não consigo. De retomada, nenhum. Deixei de retomar porque os autores do meu espaço, do meu *ethos*, que é Afonso Lima, o próprio Benjamim [Santos], Gomes Campos, eles desapareceram como autores. Permaneceram apenas eu e dois colegas, que talvez hoje façam teatro por outra perspectiva.

W. F.: *Somos muito próximos do Maranhão e do Ceará, somos meio que “estados ir-*

mãos”. Você falou muito agora também do Ceará e do Maranhão. Você conseguiria identificar pontos de aproximação e de distância quando eles tentam fazer teatro maranhense e a gente tenta produzir um teatro piauiense?

A. C.: O movimento de teatro do Piauí nasceu por influência do movimento de teatro do Maranhão. O Tácito Borralho foi um dos criadores da Federação Brasileira de Teatro, que depois se transformou em Confederação. Ele vinha sempre ao Piauí para criar a Federação de Teatro Amador, junto aqui com a gente, reunia um grupo, com artistas, para criar um movimento amador no Piauí. Com isso vinha muito espetáculo do Maranhão para o Piauí, dirigido por ele, dirigido pelo Aldo e por outros maranhenses. O Tácito ganhou o prêmio do SNT [Serviço Nacional de Teatro], ganhou Prêmio Mambembe. Da mesma forma o Aldo, que com *Tempo de Espera* ganhou prêmio nacional. O que o Piauí nunca conseguiu foi isso. O Piauí nunca ganhou um prêmio nacional em teatro. Nacional que eu digo não é de festival nacional. Tem diferença. Você vai dizer, mas o Harém já ganhou prêmio, eu já ganhei prêmios nacionais (risos). O que eu coloco nacional é uma deferência de um troféu sem ser de uma mostra nacional. Ir ao Rio de Janeiro, São Paulo e ganhar Shell. Os outros ganharam. O Piauí nunca ganhou. Do Ceará vinha muito espetáculo porque as federações de teatro foram criadas todas na mesma época. Ceará, Maranhão, Piauí... Então existia esse elo. Hoje não existe mais, apesar da distância ser... a gente está tão perto do Maranhão. É incrível isso. É mais fácil a gente conhecer uma peça de São Paulo e do Rio do que do Maranhão e vice-versa. Mas existia isso até os anos 1990. Muito espetáculo do Maranhão vinha para cá, a gente ia para lá. Como do Ceará, e levava espetáculo para lá. Enquanto o Maranhão batia muito, eles batem mesmo, eles são bairristas, não é o nosso caso aqui.

W. F.: *Você acha que a gente não é bairrista?*

A. C.: Eu acho que não. A gente é muito metropolitano. A gente diz assim: “Nós somos metrópole, nós somos coisa nova”. Aqui tem uma coisa em Teresina de que se pode derrubar todos os prédios que não faz falta, porque nós só temos 150 anos. Quer dizer, você não tem o amor pelo patrimônio cultural, pelo patrimônio artístico. E isso é coisa nossa de artista mesmo. Nossa música que nós cantamos sobre o Rio Parnaíba passa como antipático. “Que coisa, antipática, só fala do Rio Parnaíba”. Claro, bonito é escutar *Cajuína* do Caetano Veloso. Eu discuto vamos ter mais amor, nós artistas mesmo, vamos ter mais amor pela terra. Agora claro que está mudando. Por exemplo, pela nova formação de artista. Nosso artista hoje está se apropriando da formação. Então existe um novo olhar, muitas teses, muito mestrado, muito TCC sobre arte. A gente recebe isso com muito carinho. Mas a minha geração de artistas

para falar disso era coisa terrível. Eu fui a um encontro de dramaturgia no Centro Cultural São Paulo em 2008. Foram convidados vários autores de todo o Brasil. Como eu pertencia a uma associação chamada Associação Nordestina de Dramaturgos, eu fui convidado. Estavam lá os autores paulistas, esses de sucesso de palco atual, em mesa redonda. Três, quatro mesas. Teatro nordestino, teatro paulista, teatro brasileiro. Estava lá o Tácito, meus colegas da minha geração, Racine Santos do Rio Grande do Norte, o Osvaldo Barroso, do Ceará. O cara da USP que foi da mesa de dramaturgia nordestina passou pelos estados do nordeste, mas do Piauí não citou uma linha. A gente esperando... Quando ele passou por cima do Piauí, e um colega meu: “Não vai dizer nada não. Não vai dizer”. Eu: “Ele ainda vai dizer, ele deixou por último” (risos). Por quê? Porque a gente levava livros, todos os autores levavam livros para expor lá. Eu tinha levado livro de dramaturgia, de autores piauienses. Eu digo: “Não é possível, ele viu os livros lá”. Tinha Benjamim Santos, tinha Francisco Pereira da Silva. Quando terminou, eu disse: “Não falou do Piauí”. Eu fui lá e falei no microfone: “Olha, faltou o Piauí. Eu lamento profundamente, faltou o Piauí e eu sou um autor piauiense, quem quiser ver minhas obras estão ali e tem alguns autores piauienses. Muito obrigado”. E me sentei. Tinha três na mesa. Citaram Francisco Pereira da Silva, Benjamim Santos, como grandes figuras da dramaturgia brasileira. Citaram nominalmente, citando peças e a importância deles.

W. F.: Você não acha que uma questão é o fato desses autores piauienses que mais fizeram sucesso terem feito esse sucesso fora do Piauí? Benjamim Santos foi em Recife, e depois no Rio de Janeiro.

A. C.: Existe uma tese de que o Francisco Pereira não fez sucesso. Fez sucesso de crítica e não de público porque as peças dele falavam da realidade piauiense: *Chapéu de Sebo*, *Raimunda Pinto*. Tudo teatro sobre aqui Campo Maior, onde ele viveu. Tem outra tese de que ele não fez sucesso de público porque ninguém entendia muito bem a realidade piauiense. A crítica amava o Chico Pereira. Só conheço um texto do Benjamim Santos que se reporta ao Piauí, que é o *Princês do Piauí*, uma peça linda. O restante não. Ele trabalhou mais a nível nacional.

W. F.: Você escreve em um artigo que “os artistas têm que desmistificar os valores culturais da terra”, mas também fala que a gente tem que fazer uma “produção mais terra/povo”. Como conciliar essas duas coisas?

A. C.: Todo grupo de teatro fosse lá do bairrinho não sei onde de Teresina, Parque Piauí, Bela Vista, Itararé... Nascendo naqueles anos 1980... Todos eles queriam ir para o Teatro Quatro de Setembro, a nossa grande casa de espetáculos. Agora ima-

gina um grupo totalmente desconhecido, sem público, ir apresentar no teatro. Qual era a importância? Nenhuma. Não ia ninguém. E quando ia era para denegrir o teatrozinho de mulambo. A nossa classe média é muito cruel, a classe média piauiense. Ela pega um avião e vai assistir peça no Rio de Janeiro e em São Paulo. Talvez isso seja um problema de vários estados brasileiros, mas aqui é mais profundo. Por quê? Porque nossa produção é pouquíssima. Em 2016 aqui em Teresina houve três, quatro produções de teatro. Ora, para uma cidade com quase um milhão de habitantes não significa nada. Então eu coloquei assim “Minha gente, não é melhor a gente falar para o bairro? Vocês apresentarem lá no Parque Piauí, é perto de vocês. Porque aqui é outro público”. O público vai assistir as minhas peças sem querer saber desse problema de êxodo rural. Aqui eles preferem muito mais um show de humor repetido do que uma peça de teatro. No Teatro 4 de Setembro é o único lugar que tem realmente todo conforto, tem a luz, tem o som. Eu mesmo, eu vou querer o teatro, óbvio que eu vou querer. Mas essa peça diz algo para a plateia do Teatro 4 de Setembro? Hoje raramente uma peça local estreia no Teatro. Ela estreia no interior ou no Teatro do Boi ou no Teatro João Paulo para depois ir para o Teatro.

W. F.: Você acredita que peças com temas considerados locais dizem mais para os bairros?

A. C.: Muito mais e dizem mais também para o interior do estado. Por isso eu coloco que a gente ainda não falou para esse público alvo. O povo de Teresina não conhece o teatro local. Foi feita uma pesquisa na revista *Revestrés*. O autor piauiense não existe (risos). Não teve nenhum autor citado. Os cineastas que são cineastas não são cineastas. Os dramaturgos não são dramaturgos. O interessante é que nós fomos para o lançamento da pesquisa. Eles convidaram a classe artística e ficou um clima tão ruim. Não tinha resultados nem para dança nem para teatro. Nós de teatro não, mas o pessoal de dança ficou uma arara (risos). Quando apareceu a categoria dança: ninguém. Nosso artista não envelhece, ele não envelhece fazendo teatro. Nós não temos um referencial. Nossos atores são todos novos porque a mudança é tão grande que eles não têm renda, quando chega na faixa dos quarenta anos são raros os que continuam. Então nós não temos artistas com mais de 60 anos. Nenhum. Tem uns dois, três para contar no dedo mesmo. Diretores até tem, porque o cara tem outra profissão. Agora esse panorama pode até mudar com essa nova questão que eu estou colocando: a formação. Vamos ter ainda pessoas que vão conseguir.

W. F.: Você acredita que a questão econômica do Piauí afeta a produção teatral?

A. C.: Anteriormente, a gente colocava que era uma questão de produção. Não tinha

como produzir teatro, teatro é caro. Depois nós passamos para formação. A gente achava que a formação era mais importante do que a produção. Esta visão ainda prevalece hoje. Por quê? Porque a produção mudou um pouco de visão. Você para produzir um espetáculo uns dez anos atrás só se você tivesse dinheiro. Hoje ela mudou um pouco porque o coletivo ficou mais forte. Quando você tem um coletivo, você produz um espetáculo.

W. F.: Você acha que os coletivos estão mais fortes hoje do que, por exemplo, nos anos 1970 e 1980?

A. C.: O que aconteceu no coletivo dos anos 1970 e 1980? Era mais uma formação de coletivo por amizade. Existia até uma tese que tinha uns diretores que botavam fulano para casar com a menina do grupo (risos). Existia muito casamento no grupo que era para o grupo continuar. Agora prevalece a coisa do interesse. Eu tenho o mesmo interesse seu e nós formamos um coletivo. Então é muito mais forte.

W. F.: Em um artigo você fala de “exportar nosso padrão de arte”, o que lembra as discussões de Oswald de Andrade e mesmo de Torquato Neto. Você acha que é possível criar uma arte piauiense para “exportação”?

A. C.: Quando a gente foi criar a Escola de Teatro [Gomes Campos, de nível técnico e do Governo do Estado], a gente discutia muito qual o perfil da escola. Isso há uns quine, vinte anos. Qual ator vamos formar? Qual é a nossa interpretação? O nosso músico, por exemplo, o que é que ele faz? .Aqui tem uma coisa chamada *Piauí/Sampa*, que é algo interessante. O Piauí vai para São Paulo e fica no mercado, em um galpão do Piauí gastando um dinheiro danado. Eu fui uma vez visitar o estande porque estava em São Paulo com um amigo que fazia literatura de cordel. Eu ia prestando atenção que para lá nós levamos o quê? Um grupo de rock. Nosso rock. Então estava o moço tocando o rock, o pessoal passando na frente e eu vendo aquele negócio. Tinha no galpão de Pernambuco um cara tocando sanfona e o povo olhando. Eu disse: Estamos completamente errados. Nós tocando rock se o cara de São Paulo lá na esquina está fazendo rock melhor do que o nosso. Nós estamos no lugar errado. Os outros estados trazem coisas do estado e a gente foi apresentar rock. Nós fazemos é rock? Nós queremos é fazer rock lá no Piauí, então? (risos). Então vamos nos aperfeiçoar no rock que esse rock aí está muito devagar. O cara veio assim: “Eu fui tocar meu rock lá, você quer arrasar com o rock piauiense”. Eu digo: “É porque lá em cada esquina tem um cara tocando rock e melhor do que você”. Então fazer o quê? Essa discussão sempre houve. Qual é nosso perfil? Mas aqui sempre nessa coisa... “Não, nós somos de tudo. Nós somos universais, não precisamos de perfil. Não

precisamos construir sanfona...” Com isso nós temos dançado várias vezes. Muitas vezes porque não temos uma identidade... Não é identidade... A pessoa quer reivindicar identidade... Mas é uma palavra... Se por si só for uma palavra é isso. Qual a nossa identidade cultural? Não temos. O boi é uma identidade nossa? É. Mas onde é que foi crescer? No Maranhão. Dos 24 bois de Teresina, nós temos apenas quatro.

W. F.: Parnaíba tem aproximadamente quinze.

A. C.: Muito mais do que [em Teresina]. E aqui era o quê? Terra de bumba-meu-boi. Cada bairro tinha um boi. Tinha uma discussão que [o boi] é como o carnaval de Teresina, morre e nasce, morre e nasce. Esse ano mataram. No ano que vem ele aparece de novo. Mas o bumba-meu-boi é a nossa identidade, sem dúvida. Não é o Maranhão que roubou, absolutamente não. Nós não investimos, nós não adoramos, nós não queremos. O bumba-meu-boi mais antigo do Piauí tinha 60, 70 anos de existência, se mudou para Timom [cidade do Maranhão, próxima a Teresina] faz uns dez, quinze anos e está se dando muito bem. Por quê? Porque o Maranhão se apropria. Nós não. Nós não nos apropriamos de nada. Em relação à cultura, ao tema que você colocou bem no início, o teatro e a cultura popular, por exemplo, o [dramaturgo e professor] Gomes Campos o primeiro texto dele foi sobre o bumba-meu-boi. Ele fez o texto e nem foi encenado. Se você ler o texto é uma coisa fantástica. Era um texto criado em várias mãos, em ensaios. Depois de *Boi nacioná* ele fez *Crispim Pescador* sobre a lenda do cabeça de cuia. Vários grupos de teatro montaram *O crispim*. Eu fiz texto usando o bumba-meu-boi, *Nas pegadas do meu bumba*. A gente pega sempre nesse sentido de dar uma visão mais, não diria mais local, mas mais onírica do que é a cultura local. O próprio Afonso Lima em *Itararé* faz uma apresentação do cabeça de cuia sob outro ângulo. Tem um autor parnaibano, Antônio José Fontenele, que fez também o *crispim* e o cabeça de cuia.

W. F.: Você saberia de outras peças que falam especificamente do bumba-meu-boi?

A. C.: Tem um autor piauiense chamado Wellington Sampaio que tem um texto que fala sobre o bumba-meu-boi. Não só do bumba-meu-boi como atividade, mas da própria história. É inclusive um autor que deixou de escrever, mas era bastante profícuo, escreveu uns seis, oito textos. Tem uns dois, três [dramaturgos] que fazem essas coisas, sempre colocando lendas. As lendas não são motivo do texto, mas no contexto elas entram. As minhas peças, com exceção de uma, a história do bumba-meu-boi faz parte do contexto total. Os autores novos que estão surgindo não colocam nada. É uma tendência de série de televisão.

W. F.: *Você percebe teatralidade em manifestações que extrapolam o teatro?*

A. C.: Tem um autor aqui chamado Adalmir Miranda que fez um espetáculo que está em cartaz, *Folia de Reis*. Reis é uma lenda, uma cultura popular nossa. No Piauí tem em vários municípios do estado. Ele estilizou todo o reisado e fez uma peça colocando como motivo de ligação. Muito bonito o espetáculo. Agora mesmo participou do festival em Floriano [cidade do Piauí que tem importante festival de teatro] e ganhou o troféu. Nós vamos lançar livro com a peça dele, com três peças de autores que a gente escolheu. Eu achei muito interessante porque ele faz essa ponte do reisado e a dramaturgia. No texto meu *Soy Loco Por Ti* colocamos o boi estilizado, é claro. Tinha o diretor piauiense Zé da Providência que dirigiu todos os grupos, era teórico, foi a primeira pessoa do Piauí que mostrou para gente Brecht, Grotowski, todo esse pessoal. Ele fazia questão de conversar com você sobre isso, mesmo com meninos de 18 e 20 anos. Ele trabalhava na universidade. Cuidava do setor de teatro da Universidade Federal do Piauí. Ele dirigia qualquer espetáculo. Não era propriamente de um grupo. Ele dirigiu Chico Pereira, Gomes Campos, Afonso, um bocado de gente aí.

W. F.: *Você acha que o contrário também acontece? O teatro é uma referência para os grupos de bumba-meu-boi?*

A. C.: Eu não sei se eles têm essa consciência, mas é praticamente dramático. Eu sou produtor de um grupo de bumba-meu-boi chamado *Riso da Mocidade*. Se você for assistir, por exemplo, à morte do boi, é um perfeito teatro. Eles dramatizam desde a morte do boi, ao médico, a passeata, a bebida, a Catirina, o casamento. Tudo isso é dramático. Eu tenho um amigo Chiquinho Pereira que fez mestrado em cultura popular e ele diz assim: “Rapaz, olha, o boi, a morte do boi, é teatro aquilo”. Essa consciência eles têm porque também tem gente do teatro lá dentro. A gente fez uma leitura dramática na Universidade Federal do Piauí no ano passado. O Adriano Abreu do *Coletivo Piauihy Estudio das Artes* fez uma leitura do *Nas pegadas no meu bumba*, que é texto meu sobre o percurso do boi. Fizemos na universidade com a praça cheia de alunos e teve essa discussão: o boi tem essa consciência? Se tem, não sei, mas que é teatro... Quando o Adalmir pegou o reisado e dramatizou, estilizou, também houve um movimento. Agora mesmo em dezembro a gente foi a um município chamado Boa Hora. Eles têm um festival de cultura popular e lá o forte é o reisado. Os caras eram muito teatrais, até a roupa deles. Eles deram uma oficina de fazer a roupa do Careta, uma coisa perfeita, teatral. Você vê as fotografias, poxa vida, fantástico. E eles fazem isso no terreiro. Corre. Dança. Isso é teatro.

W. F.: *Ací, você chegou a conhecer Torquato Neto aqui em Teresina?*

A. C.: Não, só vi Torquato uma vez. Vi assim, uma pessoa falou: “Aquele ali é o Torquato”. Eu digo: “Ah, é?”. Não tinha muita importância. Essa importância ele teve quando eu o descobri depois. Depois que vasculhei tudo dele. Serviu para fazer o texto *Soy Loco Por Ti* que foi até premiado. A montagem ganhou o Prêmio Miriam Muniz. Levei para dois festivais de estado. Ganhei passagem do Piauí para isso. Teve um encontro do Piauí no Rio, a *Rio Cult*, eu fui e o Arimatan Martins que dirigia o espetáculo. A peça era com Lorena Campelo, Wilson Costa, Antoniel Ribeiro e eu, autor. Todos nós no Rio de Janeiro. O Arimatan já estava no Rio com a Lorena e o Wilson. Eles foram fazer um curso de interpretação pela Funarte e passaram uns dez dias. E o Piauí esteve lá, pois o estado nos contratou para apresentar no evento em que estava uma peça do Rio de Janeiro sobre Torquato. Isso é interessante. O autor do Rio chegou para mim e disse: “Soube que você é autor, eu queria conversar com você sobre Torquato Neto”. Peguei o cartão dele e me convidaram para assistir à peça. Eu disse: “Eu é que queria saber como foi que vocês fizeram essa peça”. Ele ficou meio estranho e o elenco dele todo querendo conversar comigo porque eu era autor. Isso foi em 1995. Apresentaram o espetáculo no Riocentro, a peça *Torquato Neto*. O Arimatan Martins chegou para o secretário de cultura [do Piauí] e disse assim: “Muito bonito para a tua cara. Eu aqui, diretor, o autor bem aqui, os atores, e a gente assistindo a uma peça sobre o Torquato que não vale coisa nenhuma” (risos). A gente tinha assistido à peça na noite anterior no Teatro Laura Alvim. Foram apresentar no outro dia, umas 10 horas da manhã lá no palco aberto [no Riocentro]. Eu disse: “Não, eu não vou assistir não”. O secretário: “Que é isso, vocês não vão assistir à peça sobre Torquato Neto?” Eu digo: “Não, porque nós temos uma peça aqui que é melhor do que essa”. Eles foram contratados para apresentar para os convidados do Piauí no Teatro Laura Alvim na noite anterior, com coquetel e no outro dia no estande do Piauí como sendo coisa do Piauí. Só que o estande era aberto a todos os estados. Mas era uma peça do Rio. Ora, que coisa mais cafajeste! Nós nos revoltamos. Os atores lá, todo mundo lá. O Arimatan disse assim: “Como que faz um negócio desses?”. O diretor foi me entrevistar sobre como era o Torquato. Rapaz, pelo amor de deus, eu não conheci o Torquato Neto, não fui amigo dele. Quem o conheceu foi meu irmão, o Assaí [Campelo]. O Torquato vinha a Teresina, passava dois, cinco dias. Ele vinha mais na época de carnaval. Tinha um bar na Avenida Frei Serafim, eu o vi tomando sorvete. O meu amigo é que me mostrou: “Aquele ali é o Torquato Neto, aquele de cabelos compridos”. Eu olhei e disse: “Ah, o poeta?”

W. F.: *Nos anos 1970 a Tropicália e o trabalho de Torquato Neto tiveram alguma influência aqui no Piauí?*

A. C.: Para um grupo de pessoas, sim. Ele tinha seis, oito pessoas que o acompanharam mesmo. Eram jornalistas e intelectuais. Antonio Noronha, Arnaldo Albuquerque, Claudete Dias, Durvalino Couto, Galvão. Eles discutiam a cultura, eram de cultura. O Noronha e o Arnaldo Albuquerque eram cineastas, a Claudete fazia cultura popular, o Durvalino baterista e poeta. Todas as vezes que o Torquato vinha a Teresina era o grupo que ia [encontrá-lo]. Eram os grandes amigos de Torquato.

W. F.: *Tinha alguém de teatro nesse grupo?*

A. C.: Tinha. Nesse período de 1968, 1969, 1970, ele veio do Rio para se internar aqui em Teresina. Ele passava períodos internado, outros não. Eles iam visitá-lo. Influência no teatro? Não. Era mais cinema. Depois Durvalino fez teatro, Arnaldo fez algumas coisas. Arnaldo era cenógrafo e figurinista também. Não teve muita influência no teatro. Torquato não discutia muito teatro. A discussão dele era mais cultura popular, música e cinema. Esse grupo dele era libertário. A censura dava encima. Eram politizados. Tinham um jornalzinho mimeografado em que discutiam política. Essa influência, inclusive, deságua em protestos. Houve um manifesto aqui em Teresina no final de 1981 chamado *Pau-Baçu: Movimento Heliotropista*. Ninguém nem sabia o que era.

W. F.: *Em referência ao Hélio Oiticica?*

A. C.: Sim e aí o teatro entrou. O teatro entrou para quê? Para fazer a parte dramática do manifesto. Tinha o manifesto escrito [por Durvalino Couto] e os atores que entraram para verbalizar. Esse protesto deu até cadeia. Era um movimento para renovar a cultura piauiense, contra a cultura oficial, pesada, que dialoga pouco, que não é libertária. Foram para a rua e houve pancadaria. Era o período da abertura democrática, eu era presidente da Federação do Teatro Amador e por isso fiquei um pouco aliado do processo. Tínhamos a tese de que a gente ia cortar o mal pelas beiradas para chegar lá dentro. Era uma tese do próprio PCdoB [Partido Comunista do Brasil]. Eu acreditava nisso. O movimento do teatro era cheio de pessoas do PCdoB. O secretário de cultura estava apoiando a Federação de Teatro em tudo. Ele me perguntou sobre o manifesto: “A Federação apoia esse movimento?”. Eu disse que não, a Federação como entidade não pode apoiar, mas as pessoas apoiam individualmente e os atores todos apoiaram. Tem fotografia da Carmem Carvalho toda pintada na porta do Teatro 4 de Setembro, do Tarcísio Prado, de várias pessoas. Eles invadiram o teatro e acabaram com o espetáculo que o Paulo Libório estava apresentando (risos). O Paulo Libório é um ator dramático, grande, com aquele vozeirão. Era um monólogo, *O Sangue Pagão Volta*, de Artur Rimbaud e era um dia em que o secre-

tário de cultura estava lá, quando entrou a trupe. Eles entraram mesmo no teatro lotado e foram para o palco. Lá leram o Manifesto. Tinha faixa pintada, uma grande faixa, os dizeres: “Cultura”. Rostos pintados por Lili Martins. Não teve isso de querer acabar com o espetáculo. Quando eles entraram, o ator da peça já saiu. Como eram pessoas de teatro e conhecidas na cidade ninguém fez menção de impedir, segurança, ninguém. O tenente que era diretor do teatro deixou eles entrarem, porque o manifesto tinha que ser lido no palco. Quando eles entraram não coube todo mundo lá. Ficaram alguns pela beirada. Outros de cabeça mesmo leram o manifesto no palco, Pierre Baiano, que era um cara de teatro. Não sei se alguém fotografou. A fotografia que nós temos foi de pessoas do próprio movimento. O secretário de cultura, que era um político, um deputado, ficou extasiado. Eles leram o manifesto quase nus, só com cueca. Uma cena para chocar. Esse manifesto depois ganhou outros rumos. Foram Geraldo Brito, Durvalino Couto, Tarcísio Prado e pessoas do grupo que eu dirigia para participar, como Lili Martins, Carmem Carvalho. Eu tinha sido convidado para esse dia, mas estava sentado com o secretário de cultura. Ele perguntava quem é aquele ali e era tudo gente de teatro, de cultura. Depois ele meio que disse: “O que é que eles querem?”. E por incrível que pareça o que eles queriam conseguimos.

W. F.: A apresentação do manifesto foi apenas nesse dia?

A. C.: Um dia só do manifesto. Depois prosseguiu na cidade com várias intervenções e chegou até a Universidade. Mas a divulgação zero. A censura dava em cima. O manifesto tem escrito. Ele faz uma descrição do Piauí tipo manifesto mesmo oswaldiano. Fala de resgatar a cultura. Deixar desse *nhenhêném*. Eu tive uma polêmica com o Durvalino e não foi a primeira. Ele dizia que a nossa cultura é a cultura da burrinha (risos). A burrinha faz parte do reisado. Volta e meia dizia isso: “Vamos deixar nossa cultura de burrinha”. Ele escreveu uma página no jornal dizendo *No reino da burrinha*, eu era diretor da Fundação Monsenhor Chaves e fiquei chocado. O Durvalino esculhambou. “Só pensam coisa pequena”. Ele fez isso com a cultura popular e logo com uma das figuras mais emblemáticas do reisado. O cara do jornal me disse: “Você quer rebater o escrito do Durvalino?” Eu falei que sim, mas só se ele me der a mesma página. Durvalino tinha feito uma peça chamada *A Farsa do Advogado Pathelin*, que é uma comédia antiga e ele fazia o personagem Pathelin, que é meio cafajuste. Eu escrevi *No Reino do Pathelin* (risos). Roubei o título dele e saiu em duas páginas. Depois o Durvalino reconheceu que foi muito ferino porque ele desclassifica a cultura popular mesmo.

W. F.: Você disse que conseguiram o que queriam com o Manifesto Pau-Baçu. O que

mudou?

A. C.: A forma da Fundação Cultural do Estado fazer seus eventos, que era meio sem discussão com a classe. O manifesto veio exatamente por causa de um festival de música. A Fundação lançou um festival, fez do jeito que queria, sem discutir nada e chamou quem queria. Isso gerou um mal-estar na classe cultural. Tem vários questionamentos, se foi porque o Geraldo foi desclassificado, mas esse não é o ponto. O ponto era abrir a discussão e colocar a cultura no patamar que merecia. Tudo era fechado, não tinha abertura. Nossa luta no teatro para apresentar espetáculo era terrível. Então, abriu-se a discussão, inclusive, política. O diretor do próprio Teatro 4 de Setembro foi trocado, o que ainda era resquício da ditadura. Era um tenente quem dirigia o teatro. Braulino, tenente Braulino. Eu e várias pessoas de teatro foram perseguidas por ele. Você ia apresentar um espetáculo, além da censura ir assistir, ele ficava lá dando pitaco. Ele jogava o cenário. Quem não tirasse na hora, depois do espetáculo, ele mandava quebrar. Mas nós o tiramos do teatro. Foi uma luta do teatro, feita pelo teatro. A forma do manifesto era teatral, ou seja, a música usou o teatro. Pena que houve uma discussão apenas dentro da cultura. Depois nós fomos para a rua, incorporamos outras lutas e conseguimos várias coisas. Abertura à discussão cultural. Houve a criação da Fundação Cultural do Município, que não existia e que foi fundada pelo ex-prefeito Wall Ferraz. Em 1980 se alongou a discussão e aí já era mais politizada. O Tácito Borralho veio aqui para criar a Federação de Teatro Amador do Piauí, mas isso era uma coisa meio imposta. Ele veio, criou a Federação junto com a gente. Era quase obrigatório os estados terem federação estadual para poder ser incorporada à confederação nacional. O representante se chamava delegado estadual, o delegado teatral. É até um nome feio. Naquela época era feio. É militar. Teve uma vez que a gente se salvou por causa disso. “Não, ele é delegado” (risos). Não dizia que era do teatro, dizia que era delegado. O Zé da Providência era delegado nacional, então a CONFENATA [Confederação Nacional de Teatro Amador] mandava um crachá. O nome da confederação era pequeno, o de delegado grande e lá embaixo escrito teatro. Um dia a polícia baculejou todo mundo e quando foi baculejá-lo o crachá estava no bolso da camisa dele. “Seu documento”. Ele tirou e quando o soldado viu “delegado”, disse: “Não, vamos sair daqui”. Escapou todo mundo que estava com ele. Eu escapei. Era um bar. O cara era um sargento: “Tropa, vamos, saindo, saindo”. O Providência era maranhense e só usava branco, desde o tênis até a camisa e a calça. Ele parecia um médico. Acho que isso foi em 1979. Ele foi um dos criadores da Federação de Teatro do Piauí junto com o Tácito Borralho.

W. F.: Quem era o Secretário de Cultura nessa época?

A. C.: Deputado Wilson Brandão. No dia que foi para discutir a queda do diretor do Teatro 4 de Setembro, ele disse: “Eu quero um encontro com a Federação, mas só vai você”. Eu digo: “Mas secretário, eu tenho que levar alguém”. Ele: “Não, depois vocês vão”. Eu disse: “Quando der vou marcar com o chefe de gabinete”. Isso foi em que ano? 1981. Estava insuportável. Nós já tínhamos feito três, quatro reuniões. O povo: “Vamos quebrar tudo”. Eu fui para a reunião e o secretário disse: “Vai dizer para o pessoal que o diretor do teatro vai ser demitido”. Eu: “Vou te dar os parabéns, quem vai ser o novo diretor?”. Quando eu saí de lá que olhei para o Teatro 4 de Setembro, falei para o pessoal: “Espalha que o diretor vai ser demitido. Vem todo mundo para cá”. Mas um diretor de teatro mesmo só veio no governo Alberto e Silva já em 1986. Ele colocou uma pessoa que era um técnico da Fundação. Um cara que a gente já conhecia. Depois veio outro técnico e depois a Dondoca.

W. F.: Nos seus livros você foca muito na produção teatral de Teresina. Só tem um capítulo em que você encerra pensando no teatro do interior do estado. O que você acredita que deve ser feito para recuperar essas outras memórias do teatro do Piauí?

A. C.: No primeiro livro não percorri as cidades do interior que eu queria. Só vim percorrer na segunda edição. Eu andei por Parnaíba, Picos, Floriano. Percorri uns vinte municípios, alguns que eu sabia que tinha atividade teatral e outros que já tinham um teatro. A nossa relação de Teresina com Parnaíba foi sempre com briga. Nós nunca entendemos Parnaíba. Parnaíba nunca entendeu Teresina. Isso é uma coisa que não é de agora. A gente tentou várias vezes criar representação da própria Federação em Parnaíba. Não conseguimos porque eles queriam criar por conta própria, o que era até bom. Em Parnaíba entrevistei a dona Maroquinha e mais uns quatro ou cinco criadores. O Paulo Libório é de lá. Ele me disse muita coisa desde o início do teatro parnaibano. Tarcísio Prado morou lá, então ele me contou também muita coisa. De Floriano eu entrevistei Ana Maria Rêgo, César Crispim, Antônio Santana e Silva. Em Oeiras entrevistei muita gente. Nas cidades de Esperantina e Campo Maior também, que são cidades que têm teatro. Eu fui *in loco* e entrevistei pessoas. Também nas que não tinha teatro, mas que tinha atividade teatral. Onde tinha teatro? Oeiras, Parnaíba, Picos, Esperantina, Campo Maior. Tinha teatro em oito municípios. Teatro mesmo, casa de espetáculo. E essas casas eu fui para ver quem foi que fez. Eu fui a cidade distante 400, 450 quilômetros. Encontrava um grupo que dizia: “Começou assim...”. Devem ter umas vinte cidades com atividade teatral. Como é difícil um espetáculo de Parnaíba vir para Teresina. Como é difícil um espetáculo de Floriano vir também... As pessoas nas cidades me perguntavam:

“Você veio trazer o teatro?” Eu respondia que vim é saber se existia. Há uns dez anos para cá esse panorama está mudando um pouco. A comunicação e a formação das pessoas é melhor. Minha geração não teve formação de teatro. Nós nos formamos na prática e alguns indo atrás em Rio e São Paulo. Floriano é uma cidade que se continuar daquela forma, com aquela educação, não vai custar muito para ser a cidade mais teatral do Piauí, em termos de público. Está sendo educado um público para o teatro. Você vê lá não só a atividade teatral, mas o público para o teatro, o cinema, a dança. Em Parnaíba a educação teatral é feita mais nos colégios. Por quê? Muitos diretores de teatro são professores, o Jesum [Messias], por exemplo, então fazem muito teatro estudantil. O que é bom, mas estou colocando que se esquecem do elo do público consumidor para o teatro. Isso é que está sendo criado em Floriano e que se perdeu um pouco aqui em Teresina. Não é pegar o menino drogado. O teatro não vai salvar drogado. Isso é balela! Um dia desses uma mulher quase cai da cadeira. Ela disse: “Professor, a gente quer escola de teatro para pegar os meninos que estão na criminalidade”. Aqui fundaram um departamento contra as drogas do governo do estado e me chamaram para uma reunião de educação e teatro como se fosse coisa salvadora. Eu digo: “É não (risos). Você está dizendo uma coisa em que não acredito. Não salva não”.

Entrevista recebida em 31/05/2019, aprovada em 17/07/2019.