

## O SONHADOR DE PALAVRAS: POÉTICA CÊNICA EM “VAU DA SARAPALHA”

Alex BEIGUI<sup>1</sup>

**Resumo:** Neste artigo lançamos um olhar sobre a trama simbólica presente na adaptação teatral do conto *Sarapalha* e o processo criativo do encenador. Procuramos apontar o elemento que, segundo nossa hipótese, serviu como ponto de convergência entre as duas linguagens: o fogo.

**Palavras-chave:** *Sarapalha*; Apropriação; Conto; Cena; Piollin

**Abstract:** In this article we look at the symbolic plot present in the theatrical adaptation of the short story *Sarapalha* and also at the director's creative process. We aim at highlighting the element which, according to our hypothesis, worked as the convergence point between the two languages: fire.

**Keywords:** *Sarapalha*; Appropriation; Short-story; Scene; Piollin

A imaginação funciona na cúpula, como uma chama, e é na região da metáfora da metáfora, na região da metáfora, na região dadaísta, onde o sonho, como entendeu Tristan Tzara, é o ensaio de uma experiência, quando o sonho transforma as formas já previamente transformadas que se deve buscar o segredo das energias mutantes.<sup>2</sup>

O processo vivido pelo Grupo de Teatro Piollin rumo à apropriação do conto *Sarapalha* de Guimarães Rosa perpassa por diversas fases, momentos que interferiram diretamente nas escolhas, combinações e até mesmo tensões resultantes de um sonho, desejo e as suas reais e concretas possibilidades de realização. Trata-se das lutas, resistências e aspirações que vão desde a conquista do espaço físico (construções de um teatro dentro da área da escola de Artes Piollin em João Pessoa-PB), até as próprias concepções cênicas adotadas por, hoje seu principal representante, Luiz Carlos Vasconcelos.

É interessante observar, de posse do material e arquivo do Grupo e após a análise dos mesmos, como cada trabalho desenvolvido pelo diretor constrói-se sob um rígido e elaborado projeto artístico que compreende desde a pesquisa com os atores até a escolha de um repertório, por meio do qual constatamos uma plena consciência das diferentes práticas teatrais modernas, entre elas: *A Comédia dell'Arte*, o método desenvolvido por Stanislavski (sobretudo a fase mais madura de elaboração das ações físicas); a abordagem acerca do “ator santo” proposta por Grotowski e os fundamentos do teatro antropológico de Eugênio Barba. Todas essas linhas fazem parte, cada uma com maior ou menor ênfase, daquilo que identificamos como a busca de um teatro calcado nas potencialidades do ator. Essa

---

<sup>1</sup> Mestre em Artes Cênicas (UFBA) e Doutor em Letras (USP). Atualmente é professor de Dramaturgia e Estética Teatral na Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

<sup>2</sup> BACHELARD, Gaston. *A Psicanálise do Fogo*. Trad. Maria Isabel Braga. Lisboa: Litoral Edições, 1989, p. 118.

parece ser a proposta do Teatro Piollin, pesquisa que encontra em “Vau da Sarapalha” seu aprimoramento e plena realização.

O êxito da proposta explica-se porque, em paralelo ao conhecimento de tais procedimentos, acima assinalados, a apropriação do conto de Guimarães Rosa apóia-se na mistura dessas vertentes do teatro no século XX a algo de muito específico: a força da pesquisa musical desenvolvida pelo Grupo no que concerne às ressonâncias, aos ecos e à simetria do corpo dos intérpretes envolvidos na montagem<sup>3</sup>.

### O Sonhador de Palavras

O processo de criação do espetáculo “Vau da Sarapalha” ergueu-se sobre uma série de fusões, ampliações, supressões, agenciamentos e desdobramentos que se encontram justificados no intertexto estabelecido entre as imagens do conto *Sarapalha* de Guimarães Rosa e as projeções oníricas do encenador Luiz Carlos Vasconcelos. O projeto de apropriação cênica do extrato literário, desde a sua idealização até a estréia, durou precisamente quatorze anos, maturidade pouco comum entre as montagens teatrais contemporâneas. Foi como todo bom projeto mais sonhado e interiorizado que propriamente visualizado.

Uma leitura que acompanha por catorze anos o espírito de um artista, inquietando-o na sua intimidade, tinha que ser de alguma forma elaborada e resolvida. *Vau* não é apenas uma releitura posta em cena; não é um simples “reviver” de uma parte do universo de Rosa, mas uma feliz coincidência, cujas partes interpenetram-se, comungam valores e experiências e, indiscutivelmente, completam sentidos. Seria quase impossível codificar e, menos ainda, descrever toda a riqueza de símbolos e imagens advindas de um legítimo trabalho sobre a matéria literária. Doravante, podemos estabelecer algumas das suas mais importantes e efetivas aproximações; algumas de suas imagens-mãe, aquelas cuja presença comprova a forte relação entre a obra literária e sua *mise-en-scène*. Materializar, através da teatralidade da teatralidade enquanto potência de imagem. “Vau da Sarapalha” era no princípio sentido e vontade a que se interpuseram anteprojetos (primeiro para o cinema, depois para o teatro):

Pensei a montagem por muito tempo. A princípio pensava para o cinema, achava que aquele cachorro e tudo dariam um curta. Um média-metragem, eu comecei a sonhar, queria mexer com aquela história de qualquer maneira, contar a história daquelas pessoas, daquelas personagens. E num certo momento visualizei que o cachorro poderia ser um ator. Então comecei a pensar numa nova forma; aquilo para o teatro. (VASCONCELOS, 2009, p.131)

---

<sup>3</sup> Em “Retábulo”, novo trabalho do Grupo (2010), a pesquisa musical e a investigação sobre a sonoridade dos corpos permanecem como índice de investigação da proposta de Luiz Carlos Vasconcelos.

Como podemos observar, a ideia da apropriação para o teatro marca um primeiro, dentre muitos, contato profundo entre o encenador e uma personagem do conto, o cachorro Jiló. A idéia de o cachorro ser representado por um ator surge das características quase humanas com as quais a personagem é descrita no conto. Relação que se torna cada vez mais clara quando a associamos com as marcas (gestos, movimentos, atitudes) contidas no código literário. Aqui, localizamos a primeira entre uma série de ampliações contidas na travessia conto/cena. A ampliação, enquanto recurso do processo apropriativo, ocorre em diferentes níveis, entre eles destacamos: a) das personagens; b) dos objetos; c) do espaço.



No que diz respeito à ampliação das personagens na leitura cênica há duas personagens que assinalam bem a utilização desse recurso: Nega Ceição e Jiló. Elas ganham no palco uma hipercodificação em seus gestos e movimentos, passam a assumir diferentemente da forma em que são trabalhadas no conto um local central e específico na encenação, não mais mediado apenas pela situação dialógica dos primos Argemiro e Ribeiro, mas por um modo autônomo, plural e em certa medida, fractal. Nesse sentido, há uma ampliação do espaço e ruptura com o tempo diacrônico. Nega Ceição não mais ocupa unicamente o espaço da cozinha, mas todo o universo físico e metafísico da cena, perpassando por todos os graus de ocupação do mesmo.

É interessante observar como cada elemento, trabalhado na apropriação, serviu de suporte para determinar o lugar de outros agentes da cena. Um exemplo concreto dessa interdependência pode ser facilmente observado quando consideramos os objetos-símbolos dispostos na encenação. A descrição dos objetos não é detalhada pelo narrador do conto, isto é, o conto não fornece com clareza a tonalidade e atmosfera desses objetos, talvez porque seja próprio da literatura obscurecer o peso e força da matéria. Desse modo, o espaço da cozinha torna-se campo fértil às projeções signíficas. É o caso, por exemplo, das vasilhas de barro que se redimensionam no plano cênico, funcionando como verdadeiras marcas tem-

porais. A cada quebra de vasilha em cena, modifica-se o ritmo de atuação dos atores (acelerado/desacelerado), ocorrendo a transposição de um movimento de fluxo mais livre para um de fluxo mais contido. Além das quebras operarem como marcações temporais, elas assinalam aquilo que Beti Rabetti denominou acertadamente “as memórias da cena”.

O fato é que, em humildes e pequenos gestos devocionais (os cacos vão sendo colocados num local muito próximo da capelinha de velas), a atriz foi montando, pouco a pouco, espetáculo, após espetáculo, uma pilha de fragmentos teatrais nesta espécie de conjunto mnemônico referencial de cada apresentação oferecida ao público. Erguida no centro do palco, a pilha construída em cena e cuja emergência só é possível na sucessão das apresentações coloca-se, virtualmente, como emblemática do percurso trilhado pelo Piollin, *work in progress*, transformando cada espetáculo em momentos concentrados de uma longa vida teatral (RABETTI, 1996, p. 21).

Paralelo às ampliações erguidas no processo de apropriação, surge um conjunto de supressões que visam, sobretudo, a condensação tão exigida pela estrutura tradicional do drama, esforço de concentração da ação. No plano da encenação essas supressões surgem como recortes frente à construção dilatada do conto. No primeiro momento, os recortes são justificados pela própria disposição das personagens secundárias: o médico do povoado, o boiadeiro, Luísa. Personagens sem voz, cujas existências se dão no âmbito do narrado, passando a existirem apenas através das falas de primo Ribeiro e de primo Argemiro. A falta de autonomia dessas personagens facilita as supressões à medida que reforçam a necessidade de exploração do caráter performático da cena. No que tange as indicações espaciais, a supressão violenta realizada na transição do espaço físico, a fazenda (ambiente literário) transformada em cerca. Todo o espaço circunscreve-se no “Vau”, é nele que o drama-ação se inicia; espécie de centro para onde todas as cenas do espetáculo convergem.

Outro recurso importante e bastante presente na travessia é o desdobramento. Inúmeros desdobramentos são trabalhados na cena, ocupando diferentes níveis de representação. O primeiro deles refere-se ao modo como determinadas pistas oferecidas pelo texto de Rosa são interpretadas e intensificadas na leitura de Luiz Carlos. Essas pistas figuram na narrativa como “restos”, “sobras” de falas das personagens ou do próprio narrador; complementos que não mudam o sentido da trama, mas cujo funcionamento visa o realçar da “cor local”. É o caso, por exemplo, da expressão “sinal da cruz”, embora não estando diretamente ligada ao desenvolvimento da ação, ela passa a ser um ponto chave na elaboração de uma das cenas mais fortes do espetáculo: a cena do oratório, em que Nega Ceição reza e acende as velas simultaneamente, possibilitando um ritual cuja repetição amplia a teatralidade dos gestos. Toda carga de religiosidade e misticismo é aqui explorada por um simples detalhe.



O conto de Rosa é lido também nas suas entrelinhas pela cena. O tom fantástico provocado pelos devaneios e delírios da febre, a atmosfera simbólica e ígnea em que os elementos animados e inanimados estão dispostos, bem como as diversas conotações dadas ao elemento do fogo são agenciados pela leitura cênica e restabelecidos no palco de acordo com as aferições sinesiológicas em jogo.

A representação teatral de Sarapalha constitui o que Petr Bogatyrev chamou de “signo do signo”, ou seja, uma categoria da arte transportada para outra categoria. No entanto, essa transformação de linguagens não procura apenas presentificar signos, símbolos e imagens, mas reorganizá-los dramaturgicamente, o que resulta em uma hipercodificação sígnica de determinados elementos em detrimento de outros. Assim, cada interferência estabelece uma nova ordem. O jogo com os elementos advindos da narrativa obedece a um movimento de fusão que visa concentrar um determinado número de signos imagens em uma única imagem-síntese. Desse modo, o fogo torna-se substância síntese de uma série de significados: o calor, a cozinha, a febre, os corpos, o desejo, a paixão etc.

A permutabilidade de funções com que o palco permite ler determinados signos contribui para um número infinitamente maior de combinações. É nessa perspectiva que “Vau da Sarapalha” mescla características do teatro simbolista e do teatro antropológico de Eugênio Barba.

A reunião de diferentes estilos atrai dois níveis de preocupação: um que procura ser coerente com o conteúdo do “que é” contado; e, outro, que direciona seu olhar sobre o “como” se conta. Na travessia do conto à encenação, o enredo da narrativa permanece. O que se altera, gradativamente, é a maneira como cada agente apresenta-se e a forma através da qual cada elemento encontra-se re-editado. Dito de outra forma, à análise cênico-dramatúrgica interessa observar quais os novos sentidos alcançados e quais as sensações instauradas, bem como quais as imagens responsáveis por alterarem a fruição do leitor-espectador.

## Dramaturgia das Cenas

“Vau da Sarapalha” constitui-se em um mesmo ato, ininterrupto, cuja continuidade é pontuada por quebras, que configuram não como rupturas, uma vez que não estão postas a fim de demarcar a passagem de um ambiente a outro, mas funcionam como signos que visam assinalar as diferentes atmosferas (tensão, medo, angústia, urgência, mistério, magia, devaneio etc.) dentro e no decorrer de cada momento. Neste sentido, sons, palavras e silêncios vão paulatinamente desenhando o cenário onde interagem, sem se confundir, objetos e sentimentos, movendo-nos em direção à sinestesia rosiana. O cenário em “Vau” revela-se através de um habitat intimamente atrelado à condição do sujeito (ator) no mundo e do mundo (palco).

As dez cenas que compõem o espetáculo estão divididas por seqüências rítmicas que demonstram o efetivo desejo do leitor-encenador de explorar plásticamente as camadas sonoras contidas e sugeridas no conto, além de demonstrar unidade e interdependência entre intensidade narrativa e intensidade cênica. É o que mostra claramente a seqüência proposta por Luiz Carlos: “cena 1(+); cena 2(-); cena 3(+); cena 4(+); cena 5(-); cena 6(+); cena 7(pausa); cenas 8; 9 e 10(sem marcas)”. A marcação dos acentos e cesuras aponta para a preocupação do encenador em demarcar precisamente a densidade e intensidade rítmica de cada cena a partir de uma orquestração previamente estabelecida com os acordes poéticos do conto. Cenário-objetos-personagens-texto permanecem, a todo tempo, interdependentes, formando uma espécie de écran e síntese do processo de criação e transcrição.

A análise da estrutura interna do conto, posta em primeiro plano, possibilita adensamento maior nos elementos simbólicos presentes à trama cênica. Vale ressaltar que entender a narrativa como ponto de partida de construção do espetáculo – imagem primeira – não significa elevá-la para ângulo de maior destaque, mas tão somente, acompanhar de maneira mais próxima possível o processo criativo do leitor-encenador em suas escolhas (individuais e/ou em grupo), intervenções, referências e procedimentos. Só a partir da análise narrativa, torna-se possível identificar as imagens arquetípicas responsáveis pela simbologia ígnea e como esta se apresenta enquanto ponte de ligação entre o conto e a *mise en scène*.

## Repetição

Procedimento presente em todas as marcações de cena do espetáculo, a repetição assume a função ora de marca temporal (sucessão e ritmo entre uma cena e outra), ora de indicação de movimento (número de vezes que determinada personagem age em cena). A primeira cena do espetáculo repete-se por três vezes consecutivas em ritmos acelerados que buscam definir o tempo e a intensidade das outras sete cenas seguintes, formando um círculo de movimentos integrados que tenta pontuar a idéia imprecisa de retorno, memória, rememoração do passado.

É interessante observar que a disposição do espetáculo em cenas contribui para a avaliação das ações dramáticas em quadros, focos, o que oferece melhor acompanhamento do desenvolvimento dramático das paisagens sonoras do espetáculo. O palco divide-se em zonas de calor a partir das quais cada personagem demarca, convive e vivencia seu próprio corpo no espaço. Desse modo, podemos demarcar corpos de cena, isto é, personagens agrupados pelos diferentes modos de deslocamento no espaço, aqueles fronteiros, a saber: Perdigueiro Jiló, Nega Ceição e o Capeta; e os fixos Primo Ribeiro e Primo Argemiro. Zonas que constituem mapa cênico, cujas direções acompanham rigoroso e sofisticado jogo semiótico.

A linguagem sonora do primeiro grupo: rugidos, expirações, ruídos, guturais, onomatopéias apontam para a dupla natureza do signo teatral e visam demarcar o espaço e o tempo através do próprio corpo do ator. Os atores são inseridos no ato da enunciação através de partituras que se repetem. Esse convite à repetição, já anunciado no conto, revela-se recurso de teatralidade no palco, o excesso de descrição presente no conto prepara o momento de tensão (clímax) entre os primos, enquanto que a repetição cênica prepara o rompimento com o cotidiano e ordinário mundo do espectador e o prepara para entrada em realidade extraordinária e porque não dizer fantástica:

Então decidi por três vezes, pela magia que tem o número, por ser suportável, pela questão do ritmo e da aceleração do tempo. Conseguimos mexer com alguns componentes mais teatrais, para que houvesse a quebra, e para isso usamos um recurso que não está no conto: a quebra de painéis. Recurso que funciona muito no espetáculo. (VASCONCELOS, 2009, p. 136-137)

No momento que o segredo de Primo Argemiro é revelado – o amor pela Prima Luiza – rompe-se não apenas a tensão que sustenta a intriga do espetáculo, como também o ritmo do espetáculo. A movimentação corporal dos atores acompanha, nega, afirma e intensifica a tensão dramática posta no conto. A quebra das painéis afirma a ruptura com o elo de confiabilidade entre os primos, mas também delimita o tempo dessa relação, a materialização da angústia, o rompimento de uma vida ao mesmo tempo em que vai, metateatralmente, registrando o tempo da encenação, sua temporalidade, seu efêmero percurso.

### **Circularidade**

A imagem do círculo em “Vau da Sarapalha” perpassa tanto as categorias de ordem temporal como espacial. Podemos verificar a presença do círculo tanto na disposição do cenário: ruptura com o palco italiano através do círculo de paus que simboliza a “cerca de pedra seca” da fazenda apresentada no conto; discurso por meio do qual o narrador se faz presente: “Tudo tem que chegar e de ir embora outra vez...” (ROSA, 1984, p.140). A circularidade com que as imagens literárias são

desenhadas soma-se à profunda intimidade do encenador com a figura geométrica do círculo em sua relação fantástico-místico-transcendental.<sup>4</sup>

Tudo gera significado, cada recurso cênico representa um microcosmo de signos e gestos que nos transporta à figura da mandala, segundo a qual, a cada momento, e a partir de movimentos díspares, acentua-se ou modifica-se a mensagem e o destino dos homens.

A recorrência do círculo remete ainda à própria existência e ao ciclo da vida. O espaço em “Vau” absorve a conotação de lugar sagrado, onde brigam as forças do bem e do mal, da razão e do instinto, de Apolo e Dioniso, círculo Dramático onde dialogam os extremos da existência; a vida e a morte. A movimentação circular traz em si a idéia de universo, macrocosmo, cuja dinâmica, neste ponto, consiste diferente da do conto. Diferentemente de *Sarapalha*, em que constatamos uma passividade, esvaziamento, solidão, abandono; no palco, ocorrem agenciamentos dinâmicos que apontam para a atividade, o outro, a afirmação da vida em seus aspectos fundantes.

É através desses movimentos dinâmicos que a intimidade se revela e que as oposições binárias (início-fim, presente-passado, saúde-doença, entre outras), são redefinidas de modo dialógico.

Outro aspecto de fundamental importância está no estado de união que o círculo ou disposição circular provoca nos primos. A díade formada por Argemiro e Ribeiro convoca as duas partes do círculo: dor-consolação, sacrifício-culpa, purificação-consciência, pai-filho, criador-criatura. Tais forças do círculo sobressaltam-se ao analisarmos, tanto no plano cênico quanto no literário, a figura de Argemiro, personagem-síntese desse movimento, ele representa o círculo de rememoração, a relação entre as forças terrestres e celestes, o amor carnal e espiritual. Argemiro é a constatação de que só através da reunião dos contrários o herói poderá vencer o tempo, sempre repetitivo e diferente porque tenta aprisionar uma experiência e torná-la permanente no exato momento em que finda e recomeça.<sup>5</sup>

Na organização das demarcações cênicas, o encenador privilegia um universo fechado; o círculo remete-nos também à ideia de origem e com ele a imagem da “Terra” e do “Fogo”. Não podemos esquecer que na sua origem, a Gaia foi uma imensa bola (círculo) de fogo. Centro das incertezas e convicções humanas, guardando no centro todo mistério e toda ambivalência do fogo.

### **Horizontalidade e Verticalidade**

O tronco em “Vau da Sarapalha” está relacionado diretamente aos símbolos ascensionais, aqueles cujo principal objetivo seria a transposição do plano inferior para o plano superior, do baixo para o alto, do humano ao divino. No entanto, no

---

<sup>4</sup>O círculo aparece em todas as montagens do diretor, desde o seu primeiro trabalho de direção: “Aborto”, espetáculo do Festival de Teatro de Salvador-BA em 1976, no teatro Vila Velha.

<sup>5</sup>Para Gilbert Durand: “O círculo, onde quer que apareça, será sempre símbolo da totalidade temporal e do recomeço”. (DURAND, 1989, p. 221).



espetáculo-tronco é o impedimento da ascensão, o corte, revelando a horizontalidade do ser que oscila entre a partida e a chegada, entre a perfeição e a falibilidade. Ambos os movimentos complementam-se na cena, gerando espécie de vertigem provocada pelo que denominou Durand (1989, p.80): “Eixos fundamentais da representação humana”.

A árvore, arquétipo temporal por excelência, símbolo do percurso ascensional, encontra-se em “Vau da Sarapalha” cortada. Seu crescimento é interrompido pelo poder do fogo, elemento ambivalente do impedimento e da revelação. O fogo da horizontalidade é o fogo que atravessa a cena e o palco, seus personagens e objetos, revelando a condição do Ser. O contágio pelo fogo ocorre em diversos níveis e por diferentes signos: a madeira, por exemplo, matéria prima do “tronco” apresenta-se sempre em íntima relação com o fogo. Sobre esta íntima relação, esclarece Durand (1989, p. 236): “toda árvore e toda a madeira, enquanto servem para confeccionar uma roda ou uma cruz, servem em última análise, para produzir o fogo irreversível”.

A ilusão de repouso provocada pelos movimentos de repetição e circularidade ganha uma nova conotação quando entendida dentro dos movimentos ascensionais. É no confronto “fogo espiritual” / “fogo sexual” que encontramos mais claramente delineada a arquitetura cênica do espetáculo. Paralelo a essa irreversibilidade do fogo, entendida aqui como aprofundamento do desejo de emancipação do homem pela redenção de seus pecados e culpas, emerge a comunhão que intensifica o devir de instalação do caos. Entre Argemiro e Ribeiro há uma ruptura com o código do lar patriarcal, familiar e o desejo carnal pela prima Luísa. O destino prometeico de Argemiro não se realiza de modo direto, mas corrói implacavelmente o lugar, comprometendo sua ordem. A mudança dessa ordem, a desintegração desse universo leva-nos para o estilhaçamento das personagens que, junto com o mundo, e por meio da febre, desintegralizam os corpos. É no estado febril dos corpos sarapalhianos que encontramos as chaves do conflito entre o fogo irreversível e o fogo vital, correspondência mnemônica entre a simbologia que envolve Tanatos e Eros. A história das personagens em “Vau da Sarapalha” é a história de aceitação do aniquilamento pelo fogo. No plano cênico a união amor-morte-fogo fica cada vez mais indissociável. Para Bachelard:

Amor, a morte e o fogo unem-se no mesmo instante. Através do seu sacrifício no coração da chama, o efêmero dá-nos uma lição de eternidade. A morte total e sem vestígios é a garantia de que partimos inteiros para a outra vida. Perder tudo para tudo ganhar. (BACHELARD, 1989, p. 22).<sup>6</sup>

Vida e morte no processo de encenação apresentam-se como pólos conscientes aos olhos do encenador. As forças antagônicas, os movimentos dos atores e as marcações de cena demonstram escolhas bem definidas e justificadas. Repetição, Circularidade, Horizontalidade e Verticalidade revelam a preocupação

---

<sup>6</sup>Para Bachelard: “a morte pelas chamas é a menos solitária das mortes. É na verdade uma morte cósmica, na qual todo o universo se aniquila juntamente com o pensador”.

do encenador com os aspectos cosmogônicos envolvidos na proposta de montagem. Todo movimento em “Vau da Sarapalha” obedece a um vai e vem geométrico regido pela fricção rítmica de corpos unidos pelo mesmo fogo. É na viagem de descoberta dos movimentos do ser que encontramos o esquema verbal presente no conto e materializado no palco: “ir”, “descer”, “regressar”, “subir”, “fugir” “retornar”.

“Vau da Sarapalha” consegue imprimir movimento ao próprio conto. A encenação retrata a morte sem matar a ação. A morte traduz-se como ausência de algo, um espaço a ser preenchido, um gestus a ser alçado:

Eu prefiro dizer que embora a questão da morte seja fabulosa e esteja no próprio enredo da história, eu nunca conto por aí, eu conto a história da vida. Se você trabalha sobre a morte, você poderia resultar na construção de cenas que não permitiram algumas coisas que você mesmo identificou em “Vau” como o “onírico”, o “universal”, “o mágico”, “o poético”. O espetáculo tenderia a ter no lugar disso certo peso, provocando certa angústia, que talvez “Vau” também provoque, mas ele o faz pela explicitação da vida. Seria fácil pegar a morte como principal suporte, ela já está, mas eu prefiro vê-la como elemento mais vigoroso da vida; para que haja vida é preciso que haja morte. E é preciso que tudo se disfarce para que dali brote outras coisas. (VASCONCELOS, 2009, p. 156).

A apropriação de Sarapalha pelo Grupo Piollin continua sendo um marco na história do teatro brasileiro não apenas pelo patrimônio imaterial/material que é, mas, sobretudo, pela sofisticação e tecnologia com que nos faz pensar o fazer cênico em sua pesquisa e dimensão dramaturgica.

#### Referências:

- BACHELARD**, Gaston. *A Psicanálise do Fogo*. Trad. Maria Isabel Braga. Lisboa: Litoral Edições, 1989.
- BEIGUI**, Alex; **VASCONCELOS**, Luiz Carlos. “Entrevista.” In: *Cadernos do LINCC-Linguagens da Cena Contemporânea*. Natal, v. 02, n.02, p. 130-181, 2009.
- \_\_\_\_\_. “Aspectos da Teatralidade em Sarapalha de Guimarães Rosa.” In: *Aletria*. Belo Horizonte, v. 07, p. 31-39, 2000.
- \_\_\_\_\_. *O Teatro Ígneo em Vau da Sarapalha: Do Conto à Encenação – A Travessia de ‘Sarapalha’ de Guimarães Rosa* (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, UFBA, Salvador-BA, 1999.
- DURAND**, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. Lisboa, Presença, 1989.
- RABETTI**, Beti. “Sarapalha: um Marco da Cena Contemporânea no Brasil.” In: *Revista de Teatro*. Nº 495, Rio de Janeiro, 1996.
- ROSA**, Guimarães. “Sarapalha.” In: *Sagarana*. 31 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

#### Imagens

Acervo do Grupo de Teatro Piollin. Fotos Cedidas pelo diretor Luiz Carlos Vasconcelos.