

Editorial

A cada edição integramos novos parceiros. A Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro junta-se a nós nos próximos três números de *Folhetim*, viabilizando com seu apoio a impressão da revista.

Neste número, chega-nos, da França, *A astúcia de Galileu*, do germanista Jean-Jacques Alcantre, que estabelece esclarecedoras relações entre as sucessivas versões de *Vida de Galileu* e a trajetória teatral e política de Bertolt Brecht. Antonio Cadengue, diretor da Companhia Teatro de Seraphim, do Recife, analisa em *Educação pela máscara* uma questão importante do debate intelectual no Brasil: as raízes ideológicas de nosso teatro e de nossa cultura populares, a partir da repercussão da obra de Antonio Nóbrega e de sua filiação ao Movimento Armorial de Ariano Suassuna. Paulo Merisio nos propõe um passeio pelo espaço cênico e pela dramaturgia dos circos-teatros, levantando pontos de contato entre esta estrutura e o

trabalho dos grupos teatrais que retomam as tradições circenses em sua trajetória. Eleonora Fabião defende uma nova forma de história do espetáculo em que o historiador surpreenda a criação do *teatro-em-ato*, inventando um caminho de registro a cada nova encenação. Angela de Castro Reis descreve as condições de representação teatral na virada do século, resgatando um pouco da vida da Praça Tiradentes, com suas companhias de teatro musicado, onde brilhavam atrizes idolatradas por fãs que se degladiavam ao som das claque ou das pateadas.

A entrevista que *Folhetim* apresenta neste número partiu do encontro de Gianni Ratto com alunos de Isaac Bernat no Curso Preliminar da CAL, em abril deste ano, complementada por uma agradável conversa, em sua casa, em São Paulo, com o mais brasileiro dos diretores italianos que chegaram ao Brasil no pós-guerra.

Um abraço e boa leitura.

Expediente

FOLHETIM

Uma edição QUADRIMESTRAL do Teatro do Pequeno Gesto

Conselho Editorial

Fátima Saadi, Antonio Guedes, Ângela Leite Lopes e Walter Lima Torres

Colaboraram nesta edição

Angela de Castro Reis, Antonio Cadengue, Eleonora Fabião, Jean-Jacques Alcantre e Paulo Merisio

Capa

Foto Thomas Baccaro

Arte Gráfica Bruno Cruz

Miolo

Revisão Fátima Saadi

Assistência de Revisão

Dorys Calvert

Transcrição Antonia Ratto

Projeto Gráfico Bruno Cruz

Produção Executiva

Silvia Maria Kutchna

Agradecimentos

CEDOC/FUNARTE; Antônio De Paulo; Domingos Oliveira; Filomena Chiaradia; Gianni Ratto; Helena Severo; Murah Azevedo; Nazih Saadé; Vaner Maria Birolli Ratto; Vera Camisado.

Teatro do Pequeno Gesto
Tel/Fax: (21) 558-0353;
peqgesto@unisis.com.br

sumário

- A astúcia de Galileu**
Jean-Jacques Alcantre 2
- Pontos de confluência entre espaço cênico, dramaturgia e cena nos circos-teatros**
Paulo Merisio 22
- História do espetáculo: a dramaturgia do historiador**
Eleonora Fabião 34
- Educação pela máscara: recortes de uma genealogia de Antonio Nóbrega**
Antonio Cadengue 44
- As condições de representação teatral na virada do século**
Angela de Castro Reis 60
- O teatro é um filho da mãe que não morre nunca**
Entrevista com Gianni Ratto 74





A ASTÚCIA DE GALILEU

*Jean-Jacques Alcantre**

Tradução de
Fátima Saadi

Nenhuma obra dramática, nenhuma criação cênica ocupou, apaixonou, perseguiu Bertolt Brecht como a *Vida de Galileu*. Os primeiros e sucintos esboços remontam aos anos trinta, um deles está datado de 1934-35. A primeira versão da peça, *A terra gira*, foi redigida durante o período europeu de seu exílio – na Dinamarca, em novembro de 1938. A segunda versão é altamente representativa do período

* Jean-Jacques Alcantre é germanista e vice-presidente da Universidade de Ciências Humanas de Estrasburgo. Integra o conselho editorial das revistas *Allemagne d'aujourd'hui*, *Revue d'Allemagne* e a comissão de edição de Presses Universitaires de Strasbourg. Entre suas publicações destaca-se *Escrita dramática e prática cênica – Os saltadores, de Schiller, na cena alemã dos séculos XVIII e XIX*, 2v. (Berná: Peter Lang, 1986).

Foto: Ernst Bush como Galileu, em montagem no Berliner Ensemble (1957). Foto de Percy Paukschta

americano do exílio: *Galileo Galilei* não é apenas uma tradução para o inglês é, sobretudo, um remanejamento estrutural parcial de *A terra gira* e um trabalho de elaboração cênica realizado por B. Brecht e pelo ator principal ao qual foi entregue o papel de Galileu, Charles Laughton. O trabalho começa no fim de 1944 e desemboca nas apresentações americanas da peça em julho e dezembro de 1947 (Beverly Hills e Nova Iorque). Por fim Brecht volta a Galileu assim que se instala em Berlim Oriental e logo depois da criação do Berliner Ensemble (setembro de 1949). Aos projetos de remontagem abandonados segue-se, a partir de 1953, um período intenso de reflexão e de trabalho sobre a peça. Daí nasce a última versão (*Vida de Galileu*), que é publicada em 1953, e inicia-se o trabalho cênico com vistas à criação da peça pelo Berliner Ensemble (dezembro de 1955). Sabemos que o último ensaio de *Galileu* feito por Brecht aconteceu dia 10 de agosto de 1956, última saída de um homem doente que continua, no entanto, a redigir comentários sobre Galileu e sobre sua encenação até o dia de sua morte, a 14 de agosto. Erich Engel concluirá o processo de ensaios e a primeira representação de *Vida de Galileu* acontecerá a 15 de janeiro de 1957.¹

Por si só esta “obsessão galileica” de Bertolt Brecht merece uma pausa para interrogação e análise. Sobretudo porque – e esta é a segunda constatação – nenhuma obra dramática ou criação cênica suscitou em B. Brecht tantas reações contrastantes e tantos comportamentos contraditórios. Por um lado, é incontestável o apego do autor à sua peça e à fabula que, já em 1938, ele havia estabelecido em suas linhas gerais. Mas ele não deixa de, por outro lado, multiplicar as objeções e as críticas em relação às sucessivas realizações da peça e em relação à figura central de Galileu. Assim, em julho de 1945, B. Brecht constata que, no plano formal, não defende ardorosamente sua peça. Mais tarde, Brecht constata que

1. Não faz sentido insistir na análise detalhada das diferentes versões da peça depois do trabalho de síntese de Bernard Dort em *Lecture de Galilée: étude comparée de trois états d'un texte dramatique de Bertolt Brecht*. In: *Les voies de la création théâtrale*, tome 3. Paris: CNRS, 1972.

“a *Vida de Galileu* pode, na verdade, ser representada sem trazer grande mudança ao estilo das representações teatrais contemporâneas, digamos como uma ‘porcaria histórica’ com um grande papel”. Ele acrescenta, entretanto, no mesmo impulso: “Uma representação convencional enfraqueceria, no entanto, consideravelmente a potência intrínseca desta peça”.² Quanto ao personagem de Galileu, Brecht faz às vezes objeções impiedosas. Especialmente no período de colaboração com Charles Laughton, nenhum adjetivo parece suficientemente severo para denunciar a abjuração, o servilismo, o crime de Galileu.³ Mas nada pode apagar a atração de B. Brecht pelo personagem, por sua acuidade intelectual, seu humor, sua abordagem sensual da existência cotidiana bem como da pesquisa científica: “Ele conhece mais prazeres que qualquer outro homem que eu tenha encontrado. Ele pensa por sensualidade. A um vinho velho, a uma idéia nova, ele não sabe dizer não”, diz de Galileu o próprio Papa Urbano VIII, e percebe-se que B. Brecht adere plenamente a esta característica fundamental de seu personagem.⁴

Esta sedimentação progressiva de experimentações dramáticas, de práticas cênicas e de relações entre criador e obra dão a *Galileu*, especialmente em sua última versão, toda a sua força dramática e cênica, intensificando também as dificuldades inerentes à sua análise. Tentemos, pois, deslindar essa teia.

*

2. Der Galilei des Laughton. In: BRECHT, Bertolt. *Schriften zum Theater*, IV. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1963, p. 237-238.

3. *Ibid*, p. 255-257.

4. Quadro XII, p. 108 (Referências a *Lebens des Galilei*, editado por Suhrkamp, Berlim, 1966). Em português: BRECHT, Bertolt. *Teatro*, v. 5. Trad. Roberto Schwarz. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 139. Manteremos a referência à edição alemã e, para as citações em português de *Vida de Galileu*, utilizaremos a tradução de Roberto Schwarz, mencionando apenas a página em que se encontra o trecho em questão.

Começemos com uma série de observações relativas à estrutura dramática da peça. Tendo atravessado as fases de elaboração do teatro épico (anos 30), de enriquecimento da atividade criadora através da confrontação cultural que a fase do exílio acarreta (anos 40) e, enfim, o período de maturidade e de criação cênica autônoma no Berliner Ensemble, *Vida de Galileu* traz em si os princípios de elaboração do teatro brechtiano, sem a rigidez e a secura de obras menos longamente acalentadas e amadurecidas. Para nos convencer disso, vale a pena recordar aqui os princípios fundamentais do teatro de B. Brecht que é, antes de mais nada, um contra-projeto concebido em oposição ao que ele designa globalmente como a escrita e a prática teatral dominantes da dramaturgia tradicional herdada da tradição aristotélica. Esta se funda sobre a *ilusão cênica* criada por um cenário que reproduz a realidade concreta com minúcia capaz de enganar os incautos – especialmente através da cena de ilusão em perspectiva – e sobre uma atuação tão natural quanto possível. A partir desses pressupostos, opera-se a *adesão sentimental do espectador* ao espetáculo percebido da seguinte maneira: o espectador espera, teme, sofre... com os personagens (*Mit-leid* = *com-padecer*) e se purifica deste modo das paixões suscitadas ao longo da representação. Esta catarse é um processo certamente doloroso, mas, ao mesmo tempo, proveitoso e, no fundo, prazeroso: o teatro aristotélico é, antes de tudo, um teatro do *prazer estético*. A estrutura das obras dramáticas concebidas segundo esses princípios é organizada de forma que o espectador seja conduzido sem descanso, ou quase, da cena inicial até o desfecho libertador; a ação é concebida como um confronto entre os personagens principais que avançam de clímax em clímax (as grandes cenas de *enfrentamento*) e, num *fluxo contínuo*, até a cena final. O modelo mais representativo desta dramaturgia aristotélica é, claro, a grande tragédia.

A teoria e a prática brechtianas têm por objetivo solapar sistematicamente os fundamentos desta forma de teatro ainda dominante, segundo B. Brecht, na primeira metade de nosso século. É precisamente esta dominação, esta persistência que Brecht denuncia ao desenvolver sua teoria do teatro épico. Legítimo em outros tempos, o teatro de ilusão cênica e de adesão sentimental é, no século XX, uma impostura: o teatro da fruição estética é um

teatro da aceitação, pelo espectador, do desenrolar cênico e de seu desfecho gerador de catarse. Ora, segundo Brecht, esse jogo dramático não tem nada de inocente: apesar das aparências, este teatro mantém uma relação com a vida da cidade, com a política, e a mensagem transmitida é de aceitação impotente, de absoluta passividade. Particularmente no esquema trágico, a corrida inexorável do herói em direção ao desfecho fatal se conclui pelo sacrifício ao qual o herói se submete (Édipo, Fedra, Maria Stuart...), favorecendo assim o restabelecimento da ordem divina e humana perturbada por um instante por sua ação provocadora.

Ninguém deve se enganar, pede Brecht a partir de seu encontro com as teses do marxismo-leninismo no fim dos anos 20: a dramaturgia aristotélica é veículo de uma mensagem política que tende à conservação do que já existe, a fruição estética é uma cortina que mascara uma forte incitação à passividade. Toda a dramaturgia brechtiana é uma tentativa de denunciar esta mistificação,⁵ e de elaborar um contra-projeto teatral que atribua aos artesãos da representação e, mais ainda, aos espectadores um papel ativo no domínio teatral e fora dele. B. Brecht nunca modificou este viés de ataque da criação e da recepção teatral. Em 1955, quando termina a terceira versão de *Galileu*, Brecht responde, por ocasião da mesa-redonda de Darmstadt sobre o teatro, à questão colocada por F. Dürrenmatt: é possível representar em cena o mundo de nosso tempo? Em sua comunicação escrita para o debate, a resposta de B. Brecht é definitiva: “O mundo de hoje só é representável aos olhos dos homens de nosso tempo se for descrito como sendo suscetível de mudança. Para os homens de hoje, as questões colocadas só têm valor pelas respostas que lhes são dadas. Estes homens se interessam por situações e fatos sobre os quais têm o poder de agir.”⁶

5. Ver a comunicação de L. Althusser por ocasião de um debate organizado em abril de 1968 pelo Piccolo Teatro de Milão: Sur Brecht et Marx (1968). In: ALTHUSSER, Louis. *Écrits philosophiques et politiques II*. Paris: Stock/IMFC, p. 547-558.

6. BRECHT, B. *Schriften zum Theater*. Bibliothek Suhrkamp, n. 41. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, p. 8.

O ponto nodal da análise brechtiana do teatro que ele combate e do teatro que ele cria e fundamenta do ponto de vista teórico é a noção de transformação – ou antes, de transformabilidade do mundo. Avaliado segundo este critério, o teatro aristotélico é inoperante, senão nefasto. O teatro brechtiano procede, assim, por efeitos constantes de descentramento, de deslocamento da prática da escrita e da representação tradicionais. Desta forma, o teatro da ilusão cênica é substituído por uma prática na qual *o teatro se mostra enquanto teatro*: anti-ilusionismo do cenário; não dissimulação da aparelhagem cênica e da iluminação; limitação dos objetos e acessórios ao indispensável e ao efetivamente significativo; supressão da cortina e, portanto, mudanças de cena à vista do espectador etc. O teatro da adesão sentimental dá lugar a uma busca constante de *efeitos de decalagem, de distância*; quebra da continuidade estrutural em proveito de uma sucessão de quadros que, ao mesmo tempo, se opõem e se correspondem; ruptura do efeito de suspense por anúncios nos títulos e os *mottos* no começo dos quadros, passagem da prosa ao verso, da voz falada ao canto para romper a continuidade da escrita dramática; saídas dos atores de seu papel, dirigindo-se diretamente ao público, prática do jogo distanciado do ator para quebrar periodicamente os reflexos de adesão; utilização significativa dos adereços e figurinos, que ocupam um lugar importante na construção da representação.

Vamos interromper esta enumeração, que se limita aos elementos mais característicos, para sublinhar o essencial: através dos elementos constitutivos desta escrita dramática e desta prática cênica, B. Brecht quer suscitar uma forma de recepção na qual a fruição da adesão sentimental daria lugar a uma *recepção racional e crítica* da obra teatral. O espectador é, assim, levado a participar ativamente da construção da significação da obra que lhe é proposta pelo autor e pela equipe de criação do espetáculo. B. Brecht espera que o questionamento permanente da produção dramática pelo espectador revele que a ação cênica representada não é nem imutável nem intangível, mas está sempre em movimento e é transformável. E espera ainda que esta constatação de possibilidade de transformação possa, a longo prazo, ser transferida pelo espectador

do teatro para as realidades sócio-econômicas e políticas do mundo contemporâneo. O epílogo da peça didática *A exceção e a regra* é claro a este respeito: “Mas a vocês nós pedimos:/ no que não é de estranhar, / descubram o que há de estranho!/ No que parece normal, /vejam o que há de anormal! / No que parece explicado, / vejam o que não se explica! [...] / Na regra, vejam o abuso! / E, onde o abuso apontar, / procurem remediar!”⁷

A Vida de Galileu traz as marcas desta reflexão teórica e da experimentação prática conduzida por B. Brecht ao longo de seu percurso teatral. Pode-se mesmo considerar que se trata em muitos aspectos de um “modelo dos modelos” brechtianos. Primeiro, pela escolha do tema central e pelo desenrolar da fábula. Através de sua peça, B. Brecht nos apresenta, na realidade, muito concretamente o “laboratório” onde Galileu, num período decisivo para a história da humanidade, abre o universo ao conhecimento científico e testa a capacidade de transformação do saber e da sociedade de seu tempo. A pesquisa de Galileu é, assim, uma luta pelo reconhecimento da configuração do espaço interplanetário. É por isto que as cenas de experimentação de *Vida de Galileu*, especialmente os quadros III e IX – abrem, a partir do lugar cênico, um espaço extra-cênico pouco habitual: a imensidão do universo observada através da luneta ou “capturada” pelos experimentadores quando da observação, em cena, das manchas do sol. De modo geral, o espaço é, aliás, o ponto de referência que une a maioria dos elementos significantes de *Vida de Galileu*. Isto diz respeito aos acessórios: a luneta, claro, mas também as maquetes dos sistemas de Ptolomeu e de Copérnico, a pedra que Galileu deixa cair no chão, e até a maçã e a cadeira que ele usa para sua demonstração no começo da peça. Mas isso vale também para o gestual, como quando os “sábios” da corte de Florença se recusam a dar sequer uma olhada pela luneta da Galileu, quando o Monge (Quadro VI) finge ter um acesso de vertigem à simples idéia

7. BRECHT, Bertolt. *Stücke*, V. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1957, p. 229. Tradução brasileira de Geir Campos. In: BRECHT, Bertolt. *Teatro*, v. 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977, p. 247.

de que a terra gira rápido demais, ou quando o Cardeal Barberini traça no ar com o dedo uma órbita extremamente complicada para reforçar a demonstração que faz para Galileu (Quadro VII, cena do baile). Nesta cena, aliás, até o jogo de xadrez dos secretários do Grande Inquisidor – que esperam poder consignar por escrito cada palavra da conversa entre Galileu e os dois Cardeais – é revelador do conflito de espaços que explode na peça. Galileu pergunta aos secretários como é que eles podem jogar ainda à moda antiga: “É muito limitado. Na regra nova, as peças correm o tabuleiro todo.[...] É mais espaçoso e obriga a planificar”. Mas segundo um dos secretários “isto não corresponde à modéstia dos nossos salários. Os nossos saltos nunca passam disso (*faz um pequeno movimento*).” Ao que Galileu responde que é preciso acompanhar os tempos. “É preciso abandonar as costas, ir para alto-mar.”⁸

A configuração do espaço interplanetário está no centro da cena de pantomima (Quadro X) na qual uma criança, equilibrando na cabeça uma abóbora, gira em torno de uma mulher que segura uma representação do sol. Esta cena de deboche carnavalesco mostra-nos, no entanto, que o povo também compreendeu que a questão não diz respeito apenas ao conhecimento, mas também ao poder. O Cantor de baladas constata: o desejo do Todo-poderoso é que cada um gire em volta daquele que é melhor do que ele, como os cardeais em volta do Papa, e os cães, galinhas e mendigos em volta dos criados.⁹ Não fica bem perturbar esta configuração do espaço e do movimento, o Grande Inquisidor manifesta isto claramente ao Papa enquanto este veste os hábitos sacerdotais. (Quadro XII): “E é nesta hora que esses vermes de matemáticos apontam o seu telescópio para o céu e comunicam ao mundo que também aqui, no único espaço que até agora não fora contestado a Sua Santidade, que também aqui sua Santidade está mal.”¹⁰ Isto até que o Papa acabe por ceder e aceitar que “mostrem os instrumentos de tortura” a Galileu.

8. Quadro VII, p. 65. Em português: p. 85.

9. Quadro X, p. 94-95. Em português: p. 122-123.

10. Quadro XII, p. 106. Em português: p. 137.

O que fascina B. Brecht na aventura de Galileu é que um único indivíduo tenha entre suas mãos, graças ao poder de investigação científica e à utilização racional da técnica, a possibilidade de transformar de modo radical a ordem da humanidade, do mais poderoso ao mais humilde de seus representantes. Uma capacidade com a qual B. Brecht mal ousa sonhar enquanto homem de teatro. Além disto, o que lhe interessa no mais alto grau é conceber uma obra dramática na qual a transmissão do saber e os métodos utilizados com este objetivo ocupem uma posição determinante. Isto vale para a maior parte dos quadros que se passam na casa de Galileu (III, IV, V, IX, XIV) e, mais ainda, para o quadro de abertura da peça. Este conjunto faz de *Galileu* não uma peça didática (*Lehrstück*) mas uma peça *sobre* a didática e da qual algumas réplicas poderiam ser colocadas como epígrafe da criação brechtiana como um todo. Citemos:

SENHORA SARTI – Seu Galileu, o que o senhor está fazendo com o meu menino?

GALILEU – Eu o estou ensinando a ver.

E ainda:

GALILEU (*A Andrea*) – Você vê! O que é que você vê? Você não vê nada. Você arregala o olho, e arregalar o olho não é ver.”¹¹

O primeiro quadro é, aliás, em si (com o Quadro XI), um trecho antológico de pedagogia experimental no qual uma utilização judiciosa de objetos cotidianos (a cadeira e a maçã) e a organização

11. Quadro I, p. 11. Em português, p. 16. Citemos também no nono quadro: “O meu propósito não é de provar que era eu quem tinha razão, mas verificar se tinha. [...] Portanto, começamos a nossa observação do Sol com o propósito *inabalável* de provar a imobilidade da Terra! E só quando tivermos fracassado, inteiramente derrotados e sem esperança [...] só então perguntaremos se a razão não teria estado sempre conosco, se não é a Terra que gira!” (p. 93) Em port., p.118-119.

deles no espaço dão ao jovem Andrea o tempo e a alegria da descoberta a partir de deduções simples.

*

Nem por isto a escolha do tema central de *Vida de Galileu* é inofensivo se for desenvolvido na perspectiva do teatro brechtiano. Primeiro, porque a referência aos fatos históricos não pode ser escamoteada e estes nos mergulham num ambiente e num conflito que poderiam ser os da grande tragédia: várias cortes italianas e seus soberanos, o Papa e seu séquito, a ordem social e a atmosfera da Itália no começo do século XVII. Além disto, o assunto abordado parece conduzir ao enfrentamento entre os protagonistas que são o homem de ciência Galileu e o Papa Urbano VIII. Enfim, a história atesta o desenlace trágico da aventura de Galileu – que não morre na fogueira como Giordano Bruno mas é obrigado à retratação e ao silêncio pela todo-poderosa autoridade da Igreja. B. Brecht teme, como constatamos, a possível assimilação de *Galileu* a um afresco histórico trágico com um grande papel. Ele se empenha, então, em pôr em ação todos os recursos do teatro épico para afastar este risco. Aos recursos já mencionados é preciso acrescentar as características estruturais de *Vida de Galileu*. A peça abarca uma duração muito longa (de 1609 a 1633) com um salto no tempo bastante grande entre o Quadro VIII e o Quadro IX (1616-1624). B. Brecht não centra, por conseguinte, sua obra sobre a crise e o enfrentamento final, mas sobre o conjunto do percurso de Galileu anterior e posterior – e isto é importante – a esta fase crítica. Além disso, no conjunto, a peça se organiza em cenas que se passam na ou em torno da casa de Galileu (o lugar da vida cotidiana e da pesquisa científica) e em cenas que são consagradas aos lugares públicos, sobretudo, aos lugares do poder. Mas há uma terceira série de quadros que são, de alguma forma, cenas de antecâmara: Galileu ou seu grupo ali esperam, depois ali tomam conhecimento das decisões dos vereditos da autoridade eclesiástica relativos às descobertas e ao futuro de Galileu em 1616 (Quadro VI) e em 1633 (Quadro IX e XIII). Em outros termos, a “astúcia” de B. Brecht no que diz respeito a *Vida de Galileu* consiste em não apresentar

nenhuma sessão do Collegium Romanum nem da Inquisição, mas apenas a espera cheia de esperança ou de medo e carregada de comentários que alimentam a reflexão do espectador e não a sua adesão sentimental a estes instantes decisivos. E esta astúcia se torna ainda mais refinada pelo fato de Brecht evitar a grande cena de ressonâncias trágicas entre Galileu e o Papa Urbano VIII, mesmo cometendo uma omissão em relação à história, visto que este encontro ocorreu efetivamente na primeira metade do ano de 1624. B. Brecht conduz aqui, de alguma forma, um jogo de grande virtuosismo com seu tema: Galileu conversa longamente com Barberini, que se mostra um conhecedor e um amigo das ciências, mas que, neste momento, ainda não é Papa. E quando Barberini se torna o Papa Urbano VIII, não é mais Galileu que ele encontra em cena, mas o Grande Inquisidor, no Quadro XII. Enquanto não está paramentado com suas vestes sacerdotais, o Papa resiste às exigências da Inquisição e o espectador deve reconhecer ainda nele o Cardeal Barberini da cena do Baile. Mas, à medida que vai sendo paramentado, suas resistências cedem. Finalmente, quando Brecht refere numa rubrica “O Papa está inteiramente paramentado” vêm as falas decisivas:

O PAPA – O extremo dos extremos é que lhe mostrem os instrumentos.

O INQUISIDOR – Será suficiente, Sua Santidade. O Senhor Galileu entende de instrumentos.¹²

A cena de decisão definitiva acontecerá em seguida, fora do palco uma vez mais. Excluindo assim sistematicamente do esquema estrutural de sua peça tanto as cenas de tomada de posição das autoridades quanto as possibilidades de encontro entre os dois personagens-chave da aventura de Galileu, B. Brecht se situa decididamente numa perspectiva épica e não tradicional da escrita dramática.

Para fixar estas características estruturais, podemos nos reportar ao quadro seguinte:

12. Quadro XII, p. 108. Esta cena é antológica, quase caricatural, para aqueles que se interessam pela função do figurino na escrita dramática e cênica. Em port., p. 139.

Casas de Galileu	Lugares do poder Lugares públicos	Cenas de espera
1609 I - Pádua - Gabinete de trabalho		
	1609 II - Veneza - Grande Arsenal	
1610 III - Pádua - idem		
1612-1613 IV - Florença - Gabinete de trabalho*		
1612-1613 V - Florença - Em frente e dentro de casa		
		1616 VI - Sala do Collegium Romanum
	1616 VII - Florença - Casa de Bellarmino	
	1616 VIII - Palácio do Embaixador de Florença**	
1624 IX - Florença - Casa de Galileu		
	1632 X - Praça do Mercado	
		1633 XI - Antecâmara no Palácio dos Médicis
	1633 XII - Apartamento no Vaticano	
		1633 XIII - Palácio do Embaixador de Florença
XIV - Perto de Florença Casa de campo		
	1637 XV - Na fronteira	

* Em casa de Galileu, mas em presença do Grão-Duque e de seus acompanhantes e "sábios".

** Em casa do embaixador, mas Galileu mora e trabalha lá.

Acrescentemos que a manutenção dos títulos de cena e dos *mottos* em verso tem também como objetivo marcar o caráter “anti-aristotélico” da estrutura de conjunto. Assim, na maior parte dos casos, eles desarmam qualquer efeito de espera a respeito do desenrolar da fábula anunciando o acontecimento marcante que se situa no centro do quadro e oferecendo um comentário irônico que orienta antecipadamente a interpretação do espectador. Por exemplo, no Quadro VII: “Mas a Inquisição põe a doutrina de Copérnico no Índex (5 de março de 1616). / Roma, a cardinalícia, / Da delícia e do bom vinho, / Festeja o sábio Galileu. / Faz-lhe um convite, / Dá-lhe um palpite...zinho.”

As “cenas de espera” são também desarmadas em seu efeito de suspense pelos títulos, especialmente no Quadro XIII, no qual, de início, lembra-se ao espectador que “Galileu Galilei, diante da Inquisição, em 22 de junho de 1633, renega a sua doutrina do movimento da Terra.”¹³ Sem ambigüidades, portanto, a respeito do momento no qual se situa esta cena, a atenção dos espectadores pode, de saída, concentrar-se na espera e no comportamento diferenciado dos discípulos e da filha de Galileu neste instante decisivo, a partir do qual deve começar a se formar o julgamento sobre a retratação de Galileu e sobre seu comportamento enquanto cientista.

É, aliás, esta avaliação do comportamento do homem de ciência Galileu e de sua responsabilidade diante da humanidade que constitui o elemento mais delicado da concepção e da interpretação de *Vida de Galileu*. Isto é suficiente para nos convencer a evocar a evolução das três versões sucessivas da peça a respeito deste ponto.¹⁴

13. Quadro VII, p. 64 e Quadro XIII, p. 109. Na edição brasileira, respectivamente p. 83 e p. 141.

14. Ver nota 1.

Elas são, em ampla medida, dependentes do contexto do conjunto de sua elaboração. A primeira versão traz a marca do exílio e da luta contra o nazismo. Neste contexto, o comportamento de Galileu é valorizado, mesmo no fim da peça. Galileu se retrata, claro, mas prossegue em segredo seu trabalho, como fizeram alguns homens de ciência o maior tempo possível na Alemanha nacional-socialista. Galileu condena a si mesmo na frente de Andrea, claro, mas depois entrega-lhe os *Discorsi* pedindo-lhe que tome muito cuidado quando “atravessar a Alemanha, com a verdade debaixo do casaco”.¹⁵ O Galileu de *A terra gira* é, portanto, primeiro, um combatente declarado, depois, um lutador clandestino em favor do progresso da humanidade.

A insatisfação de B. Brecht em relação a esta primeira versão provém, claro, do fato de o combate de Galileu, interpretado de maneira tão heróica, conduzir-nos aos limites da tragédia, o que B. Brecht só pode recusar com a maior energia. Ele deve, portanto, reconsiderar o gesto que quer realizar com esta obra, a partir da segunda versão. As circunstâncias o ajudam nisto, visto que, bem no momento em que B. Brecht e C. Laughton estão mergulhados no trabalho, começa a era atômica com a explosão da bomba de Hiroshima. “De um dia para o outro”, observa Brecht, “a biografia do fundador da física moderna passou a ser lida de forma completamente diferente”.¹⁶ Sob esta influência, a nova leitura de

15. B. Dort observa que B. Brecht chega a colocar na boca de Galileu sua *História de almanaque* na qual o filósofo cretense Keunos aceita servir, sem reclamar e sem emitir uma única palavra, o empregado da autoridade que se instalou em sua casa. Quando este morre de gordura e inatividade, Keunos o arrasta para fora, caia de novo a casa, respira e, pela primeira vez, pronuncia uma palavra: “Não”. (Quadro IX).

16. BRECHT, B. Der Galilei des Laughton. In: *Schriften zum Theater*, IV. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963, p. 203.

Galileu enfatiza não mais a resistência silenciosa mas obstinada de Galileu, mas seu encontro frustrado com a história. Já sublinhamos: Galileu tem nas mãos o instrumento adequado para deslanchar o processo de transformação da humanidade inteira. Renunciando a isto por sua retratação, ele se torna, segundo Brecht e Laughton, culpado no mais alto grau. Daí a auto-condenação de Galileu – sua “análise assassina”, como a denomina Andrea Sarti – ser deslocada para o quadro XIV depois da entrega dos *Discorsi* a Andrea. A partir de agora, é a análise referente à responsabilidade de Galileu o que conta mais: “Como cientista tive uma oportunidade sem igual”, declara o sábio na hora do balanço. “No meu tempo, a astronomia alcançava as praças do mercado. Nessas condições muito particulares, a firmeza de um homem poderia ter causado grandes abalos.[...] Além do mais, Sarti, cheguei à convicção de que nunca estive em perigo real. Durante alguns anos, a minha força era igual à da autoridade. Entretanto, entreguei o meu saber aos poderosos, para que eles usassem, abusassem, não usassem, conforme lhes conviesse.”¹⁷ Como o Quadro XV (Andrea cruza a fronteira com os *Discorsi*) fica marginalizado em *Galileo Galilei*, a peça termina, portanto, praticamente com esta constatação arrasadora.

O contexto dos anos 50 oferecia a B. Brecht boas razões para persistir nesta interpretação: em 1952 e 1953 são testadas as primeiras bombas H, em 1954 acontece o processo que, mais que qualquer outro, coloca o problema da responsabilidade dos homens de ciência

17. Quadro XIV, p. 136. Em português, p. 162. A importância desta condenação é acentuada pela maior importância atribuída ao povo e à burguesia em *Galileo Galilei*; B. Brecht e C. Laughton enfatizam aí a importância e a mensagem da cena do Carnaval, acrescentam ao décimo primeiro quadro a cena em que Galileu recebe o apoio do fundidor Vanni. Assim, Galileu parece ter por trás toda a humanidade ávida de progresso.

quanto ao futuro de suas descobertas: o caso R. Oppenheimer.¹⁸ Contudo, outros fatos, outras experiências levam a uma ampliação da reflexão obstinada de B. Brecht sobre a *Vida de Galileu* até sua morte. Brecht instalou-se em Berlim Oriental em outubro de 1948. Fundou o Berliner Ensemble em setembro de 1949. Esta escolha marca claramente sua esperança inicial de ver realizar-se, no seio da República Democrática Alemã, a transformação da sociedade à qual aspira. Mas coloca-o numa posição muito delicada no que concerne a suas relações com o poder, na medida em que Brecht faz questão de conservar sua capacidade de contestação crítica em relação ao regime. Na R.D.A., Brecht tem que aprender a transigir sem renegar seus princípios. Ele recebe recompensas oficiais, comete um punhado de poemas de circunstância mas também consegue manter distância. As cartas de B. Brecht e seus poemas póstumos trazem a marca de sua decepção crescente em relação ao regime da R.D.A. E isto sobretudo depois da repressão violenta ao levante popular de 17 de junho de 1953: a carta de protesto de B. Brecht a Walter Ulbricht não somente não é levada em consideração pelo regime, como é utilizada numa publicação truncada em *Neues Deutschland* (só aparece a última frase na qual B. Brecht reafirma sua fé nas opções fundamentais do regime socialista). E o telegrama que Brecht envia em seguida para afirmar sua posição não é publicado. Depois desta segunda tentativa, Brecht não fará mais nenhuma intervenção oficial sobre este assunto. Ele se cala, mas a decepção é profunda e definitiva, e vamos reencontrá-la nas notas que redige a respeito de seu trabalho sobre a *Vida de Galileu*: “Terrível a decepção, quando os homens reconhecem ou acreditam reconhecer que foram vítimas de uma ilusão, que o antigo é mais forte que o novo, que os fatos são contra eles e não a seu favor, que seu tempo, o tempo novo, ainda não chegou”.¹⁹

18. Ver a peça de H. Kipphardt *In der Sache J. R. Oppenheimer*. Frankfurt: Suhrkamp, 1964. Em português: *O caso Oppenheimer*. Trad. Mário da Silva. São Paulo: Brasiliense, 1966.

19. Ver KESTING, Marianne. *B. Brecht*, Reinbeck: Rowohlt, 1959, p. 148.

O obsessão galileica de B. Brecht assume desde então seu pleno sentido e a última versão de *Galileu* nos revela a razão disto. Para além do conflito entre o homem de ciência e a autoridade eclesíástica, entre a ciência e a sociedade, há aqui disseminado o confronto do intelectual com o poder e com a sociedade que o cerca. Esta é a questão que, mais que todas as outras, dilacera Brecht ao longo de seus últimos anos, e o recurso a *Galileu* é, sob este ponto de vista, plenamente justificado. Nos anos 1950, produz-se provavelmente um curioso processo de identificação entre o autor e seu personagem. Galileu tem o refinamento de espírito, a sensibilidade, a sensualidade de um artista, ao mesmo tempo que possui a acuidade intelectual de um cientista. Ele tem o elã de um construtor da nova humanidade. Mas sofre a mais cruel desilusão quando a autoridade o quebra e lhe determina limites bastante estreitos. Sua última forma de resistência (continuar a escrever e a transmitir secretamente seus resultados à comunidade científica) aparece agora como um gesto ao mesmo tempo grandioso e derrisório. Entre os diferentes ângulos de aproximação de *Vida de Galileu* – que têm, todos, sua legitimidade – não se deve esquecer que B. Brecht abordou conscientemente sua época como um Galileu dos tempos modernos. É preciso lembrar que Brecht e Galileu lutam, cada qual em seu domínio, contra a tradição aristotélica; que Brecht se refere explicitamente ao *Diálogo sobre os dois sistemas do mundo de Galileu* (1632) quando desenvolve sua teoria do teatro épico nos diálogos de *A compra do cobre* (1939-40).²⁰ Não seria possível considerar que a realidade acaba por encontrar a ficção

20. BRECHT, B. Der Messingkauf. In: *Schriften zum Theater*, V. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1964, passim. Ver a este respeito LEVI-LEBLOND, J. M.: B. B. et G. G. en scène. In: *L'esprit de sel (Science, culture, politique)*, Points, Seuil, Paris, 1984, p. 109.

teatral e que há semelhança entre o personagem de Galileu, velho, quase cego, que prossegue suas pesquisas e as transmite a seu discípulo, e seu autor, B. Brecht que, doente, fragilizado, continua a transmitir por escrito suas indicações e reflexões sobre a encenação de *Vida de Galileu* em 1956?

Para além de seu caráter anedótico, estas observações nos permitem avaliar a natureza do longo caminho galileico de B. Brecht. Desde *A terra gira* e *Galileo Galilei*, Brecht toma consciência de que aquele era seu tema maior (“*A Vida de Galileu* é simplesmente o *Fausto* de Brecht”, observa B. Dort)²¹. Mas por preocupação de demonstração e por medo de sucumbir aos desvios do teatro aristotélico que quer combater, Brecht petrifica a mensagem de sua peça e procede literalmente à execução do personagem Galileu. É a “análise assassina”, ainda mais desconcertante na medida em que é o próprio Galileu quem a profere. É preciso, portanto, esperar que as certezas ideológicas e teórico-dramatúrgicas sejam abaladas para ver surgir e depois explodir em *Vida de Galileu* a pluralidade de significações e de apreensões afetivas que esta obra dramática contém. É por isto que o fim da última versão de *Galileu* amplia o campo da interpretação: a autocondenação de Galileu subsiste, mas Andrea conclui que não consegue “imaginar que a sua análise assassina vá ser a última palavra”. E quando Galileu pergunta, ao fim deste Quadro XIV, como está a noite, Virgínia chega à janela e responde: “Clara”. Enfim, no Quadro XV, a verdade consegue cruzar a fronteira da Itália em direção à comunidade científica europeia nas mãos de Andrea. A última versão de *Galileu* é, pois,

21. DORT, Bernard. In: *La vie de Galilée*, libreto-programa, Comédie-française, septembre 1990, p. 16.

maravilhosamente rica de todos os seus estágios de elaboração e de suas contradições, como se a obra tivesse, em alguma medida, resistido a seu autor e como se às astúcias de B. Brecht com sua peça tivesse respondido a astúcia de *Galileu* com seu autor, o que permite o desdobramento final da criação teatral em toda a sua amplitude e em toda a sua pluralidade de sentidos. Não há, aliás, nada mais divertido e mais tranquilizador que observar um autor muito consciente de sua arte apanhado na armadilha do teatro vivo. Assim, *Vida de Galileu* aparece como uma obra-chave na articulação entre o teatro de entre-guerras e a criação dramática e cênica do período contemporâneo.



PONTOS DE CONFLUÊNCIA ENTRE ESPAÇO CÊNICO, DRAMATURGIA E CENA NOS CIRCOS-TEATROS¹

*Paulo Merisio**

No início deste século, à frente do Circo Spinelli, o palhaço negro Benjamim de Oliveira divide o espetáculo circense em duas partes inserindo em sua estrutura peças teatrais.² Na primeira parte, desenvolvem-se os números de variedades – acrobacia, aéreos, cenas cômicas – e, em seguida, a apresentação teatral. Um público já

*Paulo Merisio é arquiteto, cenógrafo e ator da companhia Atores da Truanesca.

1. Esse artigo é parte reelaborada de minha dissertação recém-defendida: *O espaço cênico no circo-teatro: caminhos para a cena contemporânea* (Mestrado em Teatro, Uni-Rio, 1999), orientada pela Profa. Dra. Beti Rabetti. Este trabalho foi desenvolvido no âmbito do projeto integrado de Pesquisa: Um estudo sobre o cômico: o teatro popular no Brasil entre ritos e festas (CNPq/FAPERJ), coordenado por nossa orientadora.

2. Cf. depoimento do próprio Benjamim de Oliveira In: ABREU, Brício de. *Esses populares tão desconhecidos*. Rio de Janeiro: Raposo Carneiro, 1963. p. 79-88.

Foto: Piolim vai à guerra. São Paulo, 1930. Foto original de Rosenfeld.

habitado a momentos de representação nesses espetáculos, através das pantomimas e dos números cômicos, passa a assistir a clássicos de dramaturgia, tais como *Otelo* de Shakespeare e *A viúva alegre*, de Franz Lehar. Neste momento de gênese da experiência do circo-teatro, “ele [Benjamim de Oliveira] levava operetas e dramas fantásticos [...] no picadeiro e depois puxava um palquinho no fundo para alguma cena e término de atos”.³

Esse “palquinho” foi assumindo maiores dimensões nos circos-teatros nas primeiras décadas deste século. Em meados da década de 1940, como atesta a experiência do artista circense Walter de Almeida,⁴ o palco incorpora-se definitivamente ao espaço cênico circense-teatral, redefinindo a área de atuação para um formato semicircular e/ou passando a constituir-se como referência visual, funcionando como fundo dos números de variedades (ver figuras 1 e 2⁵):

3. Depoimento da atriz circense Arethuzza Neves In: NEVES, Jaquelina de Camargo. A imaginação na vida do circo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, p. 39, 4 nov. 1979. (Ilustrada)

4. Walter de Almeida foi na década de 1950, juntamente com seus irmãos, Abegair (a comediante Nhá Tica) e Alfredo de Almeida (o palhaço Fredô), dono do Circo-Teatro Irmãos Almeida; na década de 1960, fixam o circo em Campinas e devido à boa receptividade de público o transformam em um grande pavilhão, o Pavilhão Teatral Irmãos Almeida. Walter reside em Campinas e, aproveitando o *know-how* adquirido no universo circense, trabalha com aluguel e montagem de lonas e arquibancadas para eventos; seus irmãos faleceram na década de 1980.

5. Tendo o espaço cênico como questão norteadora do trabalho, tornou-se fundamental um enfrentamento cuidadoso das fontes iconográficas. Tivemos como referência alguns mecanismos apontados em KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. São Paulo: Ática, 1989.

Walter – Bom, então vamos pelo começo. No começo do circo, nós tivemos um professor que se chamava Leonel Rocha; ele era um autêntico professor de teatro. Era um ator e um autor formidável. Então nós recebemos aquela escola de teatro desse professor Leonel Rocha. E aí as peças eram representadas no picadeiro, porque não existia palco; então o teatro, o verdadeiro teatro de arena, era no circo, e as peças eram levadas no picadeiro. [...] Quando veio o palco já foi depois de 45, por aí; quando entrou o palco, foi um estrondo. [...] Quando montamos o palco, nós passamos a fazer o espetáculo em três partes. Abria com o picadeiro, no meio do espetáculo vinha o teatro – uma peça teatral –, e, quando era uma peça que o povo chorava e tal, acompanhava os artistas, no final levávamos um show alegre para o povo ir [embora]... (Entrevista realizada por Paulo Merisio com Walter de Almeida.⁶ Campinas, 2 de julho de 1998)

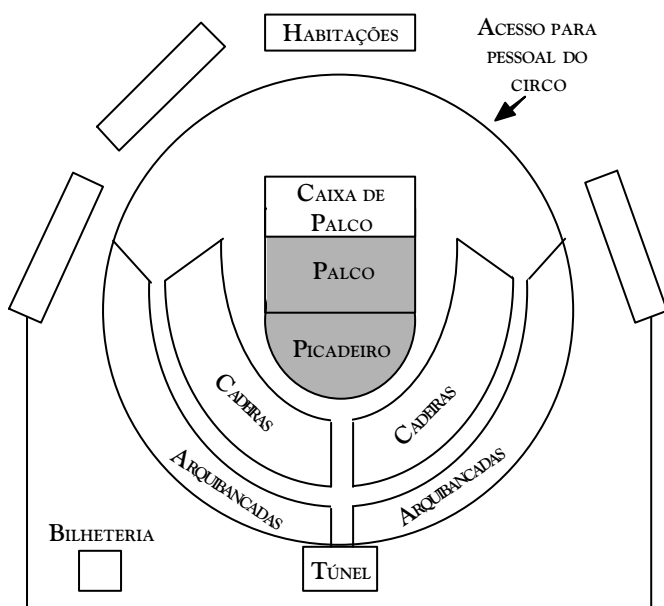


Figura 1. Desenho semicircular no modelo de circo-teatro – Planta Baixa. In: NOVELLI JUNIOR *et alli*. *Circo paulistano: arquitetura nômade*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1980. p. 53.

6. Esta entrevista foi registrada na íntegra em anexo à minha dissertação. Aqui encontramos outro complexo instrumento que possibilitou em alguns momentos-chave a confirmação de indícios que outras fontes apontavam. Nas diversas etapas de elaboração das entrevistas procuramos seguir rigorosos procedimentos metodológicos, na medida em que ao “fazer



Figura 2. Picadeiro mantendo o formato circular, tendo o palco como fundo. À frente: Pingolim. Circo Paulistão. São Paulo/SP, 1976. Foto: Djalma Limongi Batista. Acervo: Arquivos Multimeios - Divisão de Pesquisas/Idart - CCSP/SP.

Se o picadeiro geralmente situa-se ao nível do chão e é demarcado com traves chamadas de *empanadas de picadeiro*, o palco é composto de tablados de madeira elevados e é equipado com pequeno urdimento, coxias e cortinas.

Aos poucos o palco adquire importância igual à do picadeiro na organização espacial cênica dos espetáculos circenses-teatrais.

aflorar a memória dos seus 'atores', o documento/entrevista, além de oferecer informações muitas vezes não registradas em outras fontes, particulariza-se por querer a versão pessoal (por vezes extrema e esclarecedoramente 'criadora') do participante de determinados eventos ou processos recentes." (RABETTI, Beti. A entrevista como documento In: *Folhetim*, Rio de Janeiro, n. 4, p. 54, 1999). Esta produção, portanto, possibilitou uma série de reflexões, constituindo, em conjunto com rico material iconográfico e documentos escritos, as fontes primárias desta pesquisa. Tivemos durante todo esse processo, como referência, a obra de ALBERTI, Verena. *História oral: a experiência do CPDOC*. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas, 1990.

As peças assumem papel fundamental na estrutura desses espetáculos pois, ao garantirem maior diversidade no repertório – em contraponto aos números de variedades que pouco se modificam –, possibilitam a fixação da companhia por mais tempo na mesma região, o que evita despesas com constantes deslocamentos.

Floresce nesses palcos uma dramaturgia característica baseada principalmente em três gêneros: o melodrama, as comédias e os dramas sacros. O melodrama talvez seja o gênero mais emblemático deste universo, na medida em que admite em sua estrutura a inserção de momentos cômicos – possibilitando preciosas cenas de improvisação no interior da peça e a utilização de *gags* desenvolvidas no momento das variedades – e certamente empresta aos atores um certo modo de representar que se estende às montagens sacras.

Na medida em que era freqüente o encontro de circenses e o intercâmbio de artistas entre circos, havia uma forte circulação de informações.⁷ Fato é que esses artistas temporários geram interferência intensa e bastante concreta entre os circos-teatros, fazendo circularem textos ou temas dramatúrgicos. Veja-se na descrição das características do Circo Carlito (São Paulo – décadas de 1970-80):

Circo Carlito – apresentando variedades, o Circo Carlito tem o seu forte na representação de dramas. Do repertório constam 55 peças, em sua maioria de domínio geral no meio circense. Em alguns casos como no Circo Carlito, onde a maioria dos integrantes são membros de uma mesma família, muitas das peças são conservadas oralmente: *os mais velhos vão se lembrando de*

7. Um bar chamado Ponto Chic, no Largo do Paissandu, na cidade de São Paulo, torna-se, na década de 1970, ponto de referência para o encontro dos circenses. Nesse local existe um bar até hoje e é possível verificar que alguns artistas circenses ainda o freqüentam. Quando um empresário de circo precisava de determinados artistas, recorria a esse ponto de encontro, interessante balcão de ofertas para efetuar contratações.

textos que juntos formarão um novo texto. Essas peças são às vezes ensaiadas no dia da apresentação, e os figurantes serão pessoas do próprio bairro onde o circo está armado. (Ficha do Circo Carlito. Vargas, 1976)⁸ (grifo nosso)

Como podemos ver, grande parte da circulação dessa dramaturgia ocorre oralmente, abrindo-se a uma série de variantes, a partir de características específicas dos artistas envolvidos em determinada turnê. A estrutura das comédias, ou *chanchadas*, é forte indício desta complexa rede de circulação na medida em que muitas dessas peças são constituídas apenas por um roteiro, a partir do qual os atores desenvolvem a trama. Dentro deste roteiro são inseridos números cômicos, momentos de improvisação e *combinações* (elementos que, combinados previamente entre os artistas, desencadeiam novas cenas).

Nas montagens de Benjamim de Oliveira, que, como vimos, desenvolvem-se no espaço do picadeiro, a figura do ponto – comum aos palcos daquela época – havia sido abolida, provavelmente pela impossibilidade física de sua localização.⁹ Com a incorporação do palco, associada à grande rotatividade de peças que torna impossível a memorização completa dos textos pelos atores, o ponto foi resgatado. A redescoberta dessa função implicou na incorporação de uma caixa

8. Esta ficha foi realizada para a pesquisa *Criação do espetáculo teatral em São Paulo: centro e periferia*, coordenada por Maria Thereza Vargas, que reúne acervo de fotografias e depoimentos relativos a montagens de circo-teatro nesse ano. Realizada pelo Idart em 1976 e pertencente ao acervo do Arquivo Multimeios - Divisão de Pesquisas / Idart - CCSP/SP, esta pesquisa resultou na publicação: VARGAS, Maria Thereza. (coord.). *Circo – espetáculo de periferia*. São Paulo: Departamento de Informação e Documentação Artísticas, 1981.

9. Cf. o trabalho de CHIARADIA, Maria Filomena Vilela. *A Companhia de Revistas e Burletas do Teatro São José: a menina-dos-olhos de Paschoal Segreto*. Rio de Janeiro, 1996. Dissertação (Mestrado em Teatro). Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação, Uni-Rio, 1997. p. 42-3.

no prosccênio do palco que possa abrigá-la: à altura do palco somou-se a altura da caixa, criando um espaço semi-velado, como vemos na figura 3.



Figura 3. Ponto em atuação dentro de sua caixa. Cena do espetáculo *Três almas para Deus* (Aldny Faya, [s.d]) Em cena: Paulo da Silva Pinheiro, atriz não identificada, Valdinei Martins e ponto. Circo Carlito. São Paulo/SP, 1976. Foto: Djalma Limongi Batista). Acervo: Arquivos Múltiplos – Divisão de Pesquisas/Idart – CCSP/SP.

A dependência dos atores em relação à atuação do ponto estabelece um limite de ocupação espacial cênica, fixando-os na área do palco; exceção feita a determinadas comédias, que, como vimos, baseavam-se em roteiros, permitindo aos atores a ocupação de outras áreas como o picadeiro e a platéia. (Ver figura 4)

Em contraposição a esta característica aberta da maioria das comédias, os melodramas geralmente baseiam-se em textos impressos ou manuscritos, como atesta a freqüente presença nesses palcos da Coleção Biblioteca Dramática Popular, publicada pela Livraria Teixeira.¹⁰ Na estrutura do melodrama há a presença de personagens

10. A Livraria Teixeira configurou-se como importante veículo na composição do repertório circense-teatral, como atesta o cotejamento entre o levantamento que fizemos deste repertório e a listagem de títulos publicados por esta coleção, registrados em anexo em nossa dissertação.



Figura 4. Utilização da platéia como área de representação. Espetáculo *Drácula*. Circo Bandeirantes. Vila Carioca – São Paulo/ SP, 1976. Foto: Sérgio Tegon. Acervo: Arquivos Multimeios – Divisão de Pesquisas/ Idart – CCSP/SP.

cômicos, geralmente ingênuos, que acompanham a trajetória dos protagonistas e estabelecem contraponto às cenas dramáticas. Freqüentemente divididas em atos, estas montagens permitem diferenciadas ambientações, definidas através de telões (ver figura 5) – cuja troca é efetuada entre os atos – e de mobiliário do acervo pessoal dos artistas. Estes telões eram confeccionados pelos próprios



Figura 5. Telão representando área externa. *Três almas para Deus* (Aldny Faya, [s.d]) Em cena: Sandra Martins, atriz não identificada, Valdinei Martins e Paulo da Silva Pinheiro. Circo Carlito. São Paulo/SP, 1976. Foto: Djalma Limongi Batista. Acervo: Arquivos Multimeios – Divisão de Pesquisas/Idart – CCSP/SP.

artistas dos circos-teatros, como o registro de mural pintado pelo artista Zurka Sbano¹¹ (ver figura 6) e seu depoimento atestam:

Zurka – O cenário, aqui tem 30, 32 cenários que podem correr; para lá desse pano vermelho também tem o urdimento, aqui se leva tudo. Cenário eu tenho, porque eu mesmo pinto; eu sou cenógrafo; então, eu sinto até falta de estar pintando aqui. (Entrevista realizada por Paulo Merisio com Zurka Sbano. São Paulo, 4 de julho de 1998)



Figura 6. Detalhe do mural pintado por Zurka Sbano. Circo Theatro Sbano. Vila Nova Cachoeirinha – São Paulo/SP, 1998. Acervo: documento produzido para esta pesquisa.

Provavelmente como influência do chamado teatro *ligeiro*, do início do século, esta estrutura cenográfica estendia-se ao *grand finale* do espetáculo: a apoteose, momento para o qual também eram reservados efeitos de luz e som.

É, no entanto, nas apresentações dos dramas sacros que estas composições cenográficas costumam aparecer de forma mais

11. Zurka Sbano, artista de circo-teatro, erigiu no ano de 1998 no bairro Vila Nova Cachoeirinha, em São Paulo/SP, o *Circo-Theatro Sbano: o moderno circo antigo* e aguarda verba da Secretaria de Cultura de São Paulo para trazer à cena clássicos do universo circense-teatral.

complexa. Estas peças, inspiradas em passagens bíblicas, retomam a trajetória de santos e mártires da Igreja Católica, e sua dimensão épica demanda diferenciadas ambientações, que encantam o público; como podemos ver na obra de Regina Horta Duarte (1995):¹²

Mas talvez fossem os cenários dos chamados *dramas sacros*, os que mais se destacassem. O aplaudido *Milagres de Santo Antonio* trazia “visualidades, transformações, mutações, maquinismos, etc., tudo feito a capricho.” (Theatro. *A Actualidade*, Ouro Preto, n. 115, 22 de outubro de 1878, ano I, p. 4) [...] Os dramas traziam cenas apoteóticas e muitos efeitos eram obtidos com o uso de refletores de metal, tornando “o efeito ótico e a iluminação mais perfeitos” (Theatro. *Diário de Minas*. Ouro Preto, 7 de junho de 1876, ano IV, pp. 3 e 4) como ocorreu com *A Virgem Mártir de Santarém*, escrita pelo mineiro Severiano Nunes Cardoso de Resende. Ornado de cantos e apresentando como personagens frades, demônios, “camponeses, virgens e anjinhos,” trazia uma vista do mar “onde flutuava uma barca da qual a virgem subiria cercada de anjinhos.” Nesse mesmo momento, Lúcifer aparecia sobre um penhasco, sendo subjugado pelo anjo Gabriel, portador de uma espada de fogo. (Anuncios. *Diário de Minas*. Ouro Preto, n. 647, 20 de maio de 1876, ano IV, p. 4)

Na montagem destes dramas evidencia-se também a forte relação de aproximação que os circos buscavam estabelecer com as comunidades nas quais estavam instalados.¹³ Era comum a participação de crianças da região, vestidas de anjo, com figurino de eventos festivos religiosos – procissões, autos, presépios – gerando momentos onde comunidade e artistas atuam cenicamente em conjunto. Vejamos no depoimento de Walter de Almeida, a dimensão de aproximação que a temática religiosa proporcionava:

Walter – Para você ter uma idéia do quanto o público adentrava o espetáculo, nas peças religiosas, em que aparecia a figura de Jesus Cristo, o povo ajoelhava dentro do circo. [...] Se benzia, era interessante. E quando aparecia o vilão, tinha gente que subia no palco para bater no vilão. (Entrevista de Paulo Merisio com Walter de Almeida. Campinas, 2 de julho de 1998)

12. DUARTE, Regina Horta. *Noites Circenses*: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX. Campinas: Editora da Unicamp, 1995. p. 126-7.

13. Para uma abordagem mais profunda desta relação ver MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Festa no pedaço*: cultura popular e lazer na cidade. São Paulo: Brasiliense, 1984.

Evidencia-se assim que um dos pontos fundamentais na relação entre espaço cênico, dramaturgia e cena nos circos-teatros está na estreita ligação entre artistas e público. Os artistas abrem-se para as interferências do público permitindo-se absorver sua experiência participativa, gerando assim uma série de variantes nas estruturas dos textos. Uma dramaturgia, portanto, que torna-se flexível a partir de constante e atualizador exercício de relação palco/platéia.

Como conclusão, cabe destacar que esta abertura a estes estímulos pode ser observada também como recurso utilizado por grupos contemporâneos que têm como referência a pesquisa do universo circense-teatral. Nesta visão atualizadora, estes grupos buscam a identificação dos circos-teatros através da representação da configuração palco/picadeiro, desenho que favorece uma relação mais direta com o espectador.



HISTÓRIA DO ESPETÁCULO: A DRAMATURGIA DO HISTORIADOR¹

Eleonora Fabião^{*}

*Só ouvimos um ritmo se
ritmizarmos a nós mesmos, se
estivermos ativos para ouvi-lo.*

Hans-Georg Gadamer

O espetáculo teatral é um fenômeno de extrema complexidade. São múltiplas as camadas que o conformam e inúmeros os elementos que envolve – a obra cênica caracteriza-se pela efemeridade, mobilidade e pluri-autoria. O *teatro-em-ato* é o tema em questão. Destaco a importância e a viabilidade de historiografar espetáculos específicos e, para tanto, a necessidade de um profissional vinculado à equipe: o historiador do espetáculo. Refletir acerca deste papel e de suas implicações teóricas e metodológicas é o interesse neste artigo.

* Eleonora Fabião é atriz, historiadora e professora assistente do Curso de Direção Teatral da Escola de Comunicação da UFRJ.

1. Esse artigo foi escrito com base na dissertação de minha autoria: *Teatro imediato – um exercício de história do espetáculo* (“Senhora dos afogados” – 1954/1994) – Mestrado em História Social da Cultura, PUC/RJ (1996).

Foto: Eleonora Fabião em *Senhora dos Afogados*. Direção de Aderbal Freire-Filho. Rio de Janeiro, 1994.

Um breve levantamento sobre a história da história do teatro contextualiza a discussão. O formato historiográfico mais freqüente é o manual de informações sobre a arte cênica nas suas várias instâncias, em diferentes épocas e lugares. Esses importantes manuais, por sua tendência globalizante, preocupam-se prioritariamente em discriminar características. Outra forma corrente é a história do teatro que se confunde com a história da literatura dramática e faz do teatro um gênero literário. O equívoco não se justifica se consideramos a arte cênica como conjunto de elementos em interação e não de palavras a serem recitadas. Evidentemente, trabalhos com este perfil tocam em questões relativas à prática espetacular e ao contexto cultural do qual estão tratando, mas o texto dramático é o fundamento, o ponto de partida para a reflexão. De partida e de chegada. Outro gênero que por vezes tange à biografia, é o das histórias calcadas em personagens – grandes atores ou diretores por exemplo. Neste caso também, a pesquisa histórica segue centrada em um dos elementos, digamos, um novo protagonista. Outra vertente historiográfica significativa é aquela voltada para a performance em determinado período e local. Considerar a tragédia grega, por exemplo, em seu aspecto espetacular é substancialmente diferente de tratá-la como literatura dramática.

A questão “história do espetáculo” surge neste quadro. Um aspecto definitivo da proposta está na compreensão da obra como criação conjunta, em que cada uma das funções específicas contribui de maneira determinante para a realização do todo. O fenômeno será apresentado em termos dialógicos. Destacar um elemento em detrimento de outros compromete a apreensão da complexidade do sistema espetacular. Apresentar as muitas vezes, as diferentes linguagens e a interação dos esforços criativos remete à dimensão conjunta da cena e estimula a reaparição, em forma renovada, de dramaticidade, ação e conflito. Evidentemente, tal abordagem não exclui outras modalidades nem se supõe definitiva; a pesquisa se insere no sentido de discutir o tema e ampliar possibilidades. Afinal, não se trata de eleger a melhor maneira de historiografar o teatro, o que seria lamentavelmente redutor, e sim de pesquisar uma

possibilidade fértil, ainda pouco explorada e praticamente inexistente no Brasil.²

A história do espetáculo é uma vertente da história das artes em geral. Ao longo do século XX, efetivou-se um processo de abertura na área das ciências humanas que possibilitou a valorização de novos objetos de estudo e a aceitação de novas fontes e métodos de pesquisa antes considerados inexpressivos. Durante muito tempo, prevaleceu a idéia de que as obras de arte serviam apenas para adornar uma história formulada política e economicamente. Há nas obras de arte, assim como nas revoluções, tratados ou leis, uma historicidade intrínseca. A arte é uma das linhas mestras para se compreender as transformações das civilizações e não um efeito secundário de processos econômicos e políticos. Os objetos artísticos são estranhos elos: fazem do passado presença e, do presente, imediato futuro, pois que vitalizam e impulsionam. Estranhas criaturas essas; não flertam com a imortalidade apenas, conseguem manter-se eternamente jovens graças ao olhar renovador de quem as contempla. A simultaneidade e a atualidade do *ser estético* assinalam a dimensão singular da história da arte entre as pesquisas históricas. No campo da arte não se confirma a proposição corrente, segundo a qual só se pode fazer história do que é memória.³

O espetáculo, diferentemente de outros fenômenos artísticos, não atinge uma forma definitiva pois não é concreto nem durável. A “imaterialidade” e a transitoriedade que constituem o teatro-em-ato tornam sua identidade um ato de repetição. Porém, a

2. Uma das poucas publicações encontradas cuja clara intenção é tratar história do teatro como história do espetáculo foi a coleção *Les voies de la création théâtrale* - CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique, Paris).

3. Aqui ouvimos o historiador da arte Giulio Carlo Argan. História da arte In: *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

natureza do espetáculo é paradoxal – apesar de existir sob a égide da repetição, ele é único em cada aparição. Espetáculos podem ser, a cada vez, recriados, a cada vez, definitivos. A cena é unidade aberta. A dita “ação dramática” inclui o espectador: está no olhar do espectador o germe da recriação cotidiana do ator. Por afinidade com o infinito, a obra cênica está sempre em processo.

O espetáculo teatral vincula-se tanto ao efêmero de um evento, evento político por exemplo, quanto à presença sensória do objeto artístico. O *fato cênico* é, portanto, um *fato histórico* com características bastante específicas e, nesta mesma medida, aponta relações bastante peculiares. São antigas as associações metafóricas entre teatro e história – “drama social”, “papéis sociais”, “o mundo é palco”... Tais metáforas explicitam uma correlação a que podemos chamar “teatralidade do real”. Ou, como formula John Cage, “tudo é teatro, o teatro só existe para lembrarmos disso”. À historicidade intrínseca do fenômeno teatral corresponde uma teatralidade intrínseca do fenômeno histórico. Neste sentido, afirma-se uma solidariedade de princípio entre a *ação dramática* e a *ação histórica*.

A partir daí, temos que não é tão rígido, como geralmente se supõe, o limite entre ficção e realidade. (O sonho é o exemplo máximo dessa contaminação.) A cena, bem como o texto histórico, problematiza enormemente a cisão pressuposta entre objetivo e subjetivo. Levando em conta as particularidades de cada fenômeno, pode-se considerar que há uma origem lúdica comum a estas duas instâncias – ambas propõem jogos reflexivo-imaginativos – há uma origem criativa comum a estas duas instâncias – trata-se de representações e não de imitações. Suponho que, quanto mais consciência se tenha da condição representacional, tanto no palco como no trabalho historiográfico, melhor se possa aplicá-la e explorá-la.

O filósofo alemão Hans-Georg Gadamer, apesar de tratar especificamente do teatro apenas em poucos momentos de sua fabulosa obra, encaminha uma revisão do conceito de *mimesis* que, a meu ver, ilumina questões centrais da cena e da historiografia modernas. Segundo o autor, a *mimesis* não seria um processo substitutivo do real, mas criativo e multiplicador; “mimetizar” não

é buscar a aproximação máxima entre cópia e original, mas realizar a aparência, mecanismo de criação de realidades independentes, ou ainda, interdependentes, jamais substitutas. Tal especulação presta-se tanto ao trabalho histórico como ao artístico e revela a origem criativa comum a estas duas atividades. O texto histórico e a cena, assim como os jogos, “inventam” estruturas espaço-temporais particulares e, enquanto construções, evidenciam o viés imaginativo que as compõe. Em última análise, funda-se um *território fronteiro* entre ficção e não-ficção, território onde se relativiza tal oposição. O espetáculo teatral inverte a noção corrente de ficção pois acontece *de fato* – a história é realmente vivida nos termos de sua representação. O inventado, o imaginado, por assim dizer, a ficção, inexistente na concretude lúdica da cena. A realidade da cena não é fictícia, é realidade teatral, verdadeira representação, “*true as a show*”.⁴ A ação historiográfica, bem como a ação dramática, não tolera o confronto com a “realidade” em termos de semelhança imitativa; nesse “território fronteiro” habita igualmente a história que coloca em xeque a visão positivista do real e do pensamento.

Gadamer oferece ainda outro conceito capital para a condução da discussão em pauta. Segundo o autor, a *experiência*⁵ é a atitude

4. GADAMER, Hans-Georg. The play of art. In: *The relevance of the beautiful and other essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

5. O antropólogo Victor Turner em *From ritual to theatre – the human seriousness of play* (New York: Performing Arts Journal Publications, 1982) propõe uma interessante etimologia da palavra “experiência” que permite algumas considerações: experiência como risco, perigo, prova, aprendizado por tentativa – obviamente muito mais ligada à idéia de envolvimento do que à de cognição distanciada. O autor expõe, por fim, uma associação limite: a experiência como rito de passagem. A experiência, ato necessariamente transformador, estabelece o “antes da experiência” e o “depois da experiência”. O teórico, ao trabalhar nesses termos, se dispõe a um elevado grau de envolvimento pessoal para abordar um objeto estético. À maneira do antropólogo, “mistura-se” com seu objeto para vivenciá-lo.

filosófica fundamental em se tratando da análise de obras de arte. “Experienciá-las” autenticamente torna-se tarefa imprescindível para teorizar sobre elas ou, acrescento, para recriá-las historiograficamente. Como propõe Gadamer, é preciso retomar o sentido original do vocábulo *theorós*. *Theorós* é espectador na acepção “pura” do termo – aquele que, por sentir-se possuído pela contemplação, existe a partir do contemplado. O conceito grego de *theoría* está intimamente associado à idéia de comunhão e desprendimento. Nesse sentido, “experienciar” não seria apreender o mundo mas formá-lo à medida em que é experienciado; continuamente re-formá-lo.

Tal conceito de experiência abole a suposição de verdades históricas absolutas, já que o entrelaçamento olhar-objeto define, de antemão, não apenas a parcialidade do observador como sua participação efetiva no fato em questão. A proposição ganha em clareza e simplicidade se consideramos fato histórico não exatamente aquilo que aconteceu certa vez em certo lugar. O fato histórico será, pois, o contato, sempre renovador, de certo alguém com certo fato ocorrido certa vez em certo lugar. A parcialidade obrigatória do historiador começa pelo *fato* de ele próprio fazer parte do seu objeto. Abandona-se, definitivamente, a pretensão de uma história reconstitutiva. Abandona-se, definitivamente, a idéia de que o passado é algo estático a que podemos nos remeter. E, mesmo que pudéssemos, teríamos de aterrissar por lá, virgens, desprovidos de “experiência de vida”, imparciais, inumanos. Assim como no palco, o gesto historiográfico pode comprometer-se apenas com a *atualização* dos fatos e não com sua impossível repetição. Diferentemente do que o positivismo faz supor, parcialidade e objetividade são valores compatíveis em se tratando de conhecimento histórico, ou ainda, *experiência histórica*.

Devido à natureza efêmera das obras de arte teatrais, o contato experimental com o espetáculo, contato imprescindível segundo a metodologia proposta, precisa ser processado durante o curto período de tempo em que este foi criado e apresentado ao público. Os dados serão coletados e os questionamentos formulados no presente do evento ou num passado muito próximo – reflexão paradoxalmente

imediate. Então, o historiador de espetáculos pode ser considerado um membro da equipe, como o cenógrafo, o diretor, o ator, o iluminador, o figurinista? Ou trata-se de um personagem com sua história à procura de um autor? Ou um autor à procura de histórias e de personagens? Seguramente, não se trata de alguém com o papel de tornar imperecível o potencialmente efêmero ou de alguém com a função de simplesmente descrever ou reconstituir o evento, mas de um livre-articulador apto a problematizá-lo. O território espetáculo é tão movediço que não há a mais remota pretensão de abarcá-lo como totalidade pois esta não é sequer concebível. Cabe a este historiador uma narração sensível, à maneira de um ator; a criação de um formato, digamos, de uma *mise en scène* que apresente com clareza sua perspectiva; cabem a ele os modos de um dramaturgo, aquele capaz de transformar fatos em *ação verbal* e de tecer redes dialógicas entre as distintas vozes criativas e, entre estas e seus receptores – público e crítica. O resultado de suas pesquisas possibilitará ao leitor enxergar as invisibilidades que permeiam a cena – os avessos, os esboços do processo, os caminhos e descaminhos individuais e coletivos, os trabalhos preparatórios, procedimentos de ensaio, fontes utilizadas, os rumos do espetáculo durante a temporada, a recepção. São ainda elementos para reflexão e composição – fotos, entrevistas, pesquisas com os espectadores, críticas, vídeos, narrativas, desenhos, partituras gestuais e vocais, partituras musicais. Contudo, é importante frisar: cada espetáculo tem, por sua especificidade, um formato de abordagem exclusivo – aquele que melhor o revele. Inexistem assim, modelos ou receitas a serem lançados ou copiados.⁶

6. Na dissertação de mestrado – *Teatro imediato – um exercício de história do espetáculo* (“*Senhora dos afogados*” 1954/1994) – apresento uma das histórias possíveis do espetáculo *Senhora dos afogados* realizado pelo Centro de Demolição e Construção do Espetáculo em 1994/95 no Teatro Carlos Gomes, Rio de Janeiro. Participei da montagem como uma das atrizes protagonistas, no papel de D. Eduarda Drummond. A escolha deste espetáculo para

Não custa lembrar que o recurso do videoteipe não possibilita o grau de experiência proposto para conhecer um espetáculo e desenvolver sua história. Resumidamente, basta dizer que teatro-filmado não é teatro, é teatro-filmado. Na tela da tv aparece, remoto e desbotado, “algo” que, talvez, algum dia, possa ter sido pouco mais que uma forma vazia. A inadequação das linguagens seria cômica, se não fosse constrangedora.

Resta ainda destacar a necessidade de uma historiografia voltada especificamente para a cena num momento histórico que se caracteriza pela valorização do “eminente cênico” no teatro. Nos tempos dos *mass media dramáticos* – sejam eles jornalísticos (na grande maioria, espetacularização do cotidiano) ou ficcionais (na grande maioria, cotidianidade espetacularizada) – a principal especificidade da arte teatral é o *contato* direto entre os habitantes de um mesmo aqui-agora. A cena moderna se realiza como consagração do instante único e imediato, consagração do essencialmente teatral: troca. Uma das grandes ambições da arquitetura teatral moderna é, portanto, valorizar este encontro vivo,

desenvolver um trabalho historiográfico, escolha no mínimo curiosa, exige algumas considerações. Afinal, não se tratou apenas de acompanhar o processo de criação, mas de efetivamente criar meu objeto. O duplo papel permite que a historiadora tenha sido, literalmente, uma produtora de dados e não apenas coletora dos mesmos. Porém, note-se: qualquer historiador seria um produtor de efeitos e não um mero coletor de dados pois as mais “aparentemente óbvias” escolhas e focos de abordagem implicam em participação. Afora o jogo de papéis, que tanto agrada a uma atriz, certa postura se define: assume-se, *a priori*, a intervenção do olhar sobre o fato. *Ser objeto e observador* relativiza tanto uma suposta ordenação dos objetos analisáveis como uma suposta imparcialidade do observador. Evidentemente, um historiador que não acumulasse outra função poderia estabelecer um rico padrão de contato, porém, sendo o espetáculo uma criação conjunta, nada impede que um participante preparado venha a elaborar um interessante ponto de vista. Propus através da escolha desse espetáculo, e não de outro, a distensão do conceito de experiência anteriormente apresentado.

unir palco e platéia, aproximar atores e espectadores, “*vital interchange*” diz Gadamer, misturar cena e realidade, ficção e não-ficção – problematizar o mecanismo dicotômico, transformando-o num sistema de oposições complementares e interdependentes. Não mais “isto ou aquilo”, mas “isto e aquilo”. O drama em questão precisa ser vivido na sala de espetáculos e não apenas no palco. O historiador do espetáculo pode ser considerado o dramaturgo desta cena dilatada, o personagem-dramaturgo desta cena dilatada.

Outra característica da cena moderna – ou antes, o brilho estético da postura ética acima descrita – é a *teatralidade*. A cena que se sabe cena e o espectador que se sabe espectador podem realmente fruir o prazer do espetáculo; estabelece-se um vínculo tal entre uma e outro que a cumplicidade do espectador torna-se a razão de ser da cena. A teatralidade não é um maneirismo, trata-se simplesmente de desmascarar a ilusão em favor do encantamento poético. O teatro moderno pode representar tudo o que for capaz de fazer imaginar. Este poder não é novidade. Entretanto, o teatro ocidental dos últimos séculos aproximou-se metodicamente de uma idéia errônea de natureza em nome da verossimilhança. A cena moderna propõe que o conceito de verossímil seja substituído pela idéia de verdadeiro. A recusa ao verossímil é a negação de “verdades postizas” em favor da verdade poética do palco.

O historiador do espetáculo é encarnação dessas questões, filho do nosso tempo, um construtor do mundo. Aquele que, ao tratar dos fatos geradores da poesia, acaba por revelar a poesia inerente aos fatos. Pouco a pouco, homem a homem, chegará o tempo em que criação artística, reflexão estética e construção histórica tornar-se-ão desdobramentos cubistas da mesma aparição, faces complementares, encaixes indissociáveis. E então, não como exceção, o historiador contribuirá para o engrandecimento do gesto teatral.

Nosso tempo é aqui.





EDUCAÇÃO PELA MÁSCARA: RECORTES DE UMA GENEALOGIA DE ANTONIO NÓBREGA

Antonio Cadengue *

*... no ofício / da farsa, o mais
difícil disfarce é desfarsar-se.*

Nelson Ascher, *Didascália*¹

Apresentar o *performer* Antonio Carlos Nóbrega não é tarefa fácil. Seu talento múltiplo já é conhecido e aplaudido pelo Brasil e pelo exterior. Na França, por exemplo, já o reverenciaram no Festival de Lyon, em 1996, e Portugal o aplaudiu na Expo 98. O que poucos conhecem são as suas próprias raízes intelectuais. Estas estão conectadas a Ariano Suassuna, dramaturgo e

* Antonio Cadengue é doutor em Teatro pela USP; professor, encenador e diretor da Companhia Teatro de Seraphim sediada no Recife, Pernambuco.

1. Nelson Ascher, "Didascália", *Folha de S. Paulo*, Folhetim n.º 476, São Paulo, 23 mar. 1986, p. 12.

romancista que exerceu e exerce influência decisiva sobre o fazer e o pensar poéticos de Antonio Nóbrega. Suassuna e o seu Movimento Armorial são decisivos na construção deste artista, moldado no ideário de uma interpretação cultural do Brasil extremamente conservadora, oligárquica. É nostálgica.

Aqui, se delinea um perfil de Nóbrega a partir de diversos textos, que iluminam aspectos da sua formação e da consolidação do seu trabalho.

Sendo inevitável, sua genealogia começa com Ariano Suassuna e os pressupostos do Movimento Armorial, ao qual Nóbrega se filiara desde os seus princípios. Depois, uma cena emblemática é reconstituída: *Figural*, onde surge sua principal *máscara*, “Tonheta”, calcada na *commedia dell’arte* e em outras criações famosas como o Carlitos, de Chaplin, Cantinflas ou Jacques Tati; sem esquecer as figuras do Faceta e do Mateus, personagens de espetáculos populares nordestinos. Finalmente, conclui-se esta *água-forte* com a dúvida sobre a perpetuidade desta *máscara* narcísica e a certeza de que os projetos culturais, calcados na defesa da “identidade cultural” em mão única, acabam levando-nos a uma anomia cultural, sem perspectiva para o multiculturalismo, ou simplesmente para o exercício pleno da individualidade. Outra dúvida que tal questão provoca é se na qualidade exímia de Nóbrega como *performer* e suas “ingênuas” e sofisticadas recriações do universo popular brasileiro não estará embutida uma tendência que violentamente desrespeita as diferenças. Projetos artístico-culturais como os de Suassuna e, por extensão, os de Nóbrega, escamoteiam as contradições sócio-culturais do país, tornando-se monolíticos e centrados na imagem de que o Brasil tem “unidade na diversidade”. Estariam de volta os perigosos e carcomidos totalitarismos culturais? Mas vamos direto ao assunto, através de várias vozes que se abrem à tênue desconstrução de uma máscara armorial.

Lição nobiliárquica

Nascido em João Pessoa, Paraíba, em 1927, filho de um dos mais importantes chefes políticos do Estado, Ariano Suassuna terá

sua vida e obra marcadas pelo assassinato de seu pai, em 1930. A perda e a saudade do pai e, por extensão, de toda a sociedade “sertaneja”, serão elementos determinantes na sua trajetória, como bem acentua o historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior:

Ariano buscará, nas manifestações populares nordestinas, elementos para a recuperação, para retirar do opróbrio a memória desta sociedade tradicional sertaneja, e, principalmente, a memória de sua ‘raça’, de sua família marcada pelo signo da derrota para a nova sociedade, para o novo regime vitorioso em 1930. A sociedade ‘irracionalista sertaneja, mística, messiânica, aristocrática, imperial’, é resgatada por ele como o espaço do verdadeiro Nordeste, do Brasil autêntico, contra o cosmopolitismo de burgueses e cidadãos.²

Ariano Suassuna irrompe no teatro brasileiro em 1957, com o *Auto da Compadecida*. Nas palavras de Sábato Magaldi, este acontecimento “foi um choque de brasilidade, na síntese feliz da tradição do texto religioso, vindo da Idade Média européia e do teatro de Gil Vicente, com o nosso populário, nascido da autenticidade das histórias celebradas no cordel”.³

Em 1970, foi lançado, no Recife, o Movimento Armorial que tinha Ariano Suassuna como seu mentor e que pretendia realizar “uma Arte brasileira erudita a partir das raízes populares de nossa cultura”.⁴ O termo “armorial” é um substantivo que ele adjetivou pela beleza do vocábulo, por sua sonoridade, além de sua ligação com armas e combates.

2. Durval Muniz de Albuquerque Júnior, *O engenho anti-moderno. A invenção do nordeste e outras artes*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1994, p. 227. Tese de Doutorado.

3. Sábato Magaldi, “O palco exige a volta do mestre”, *Jornal do Commercio*, Especial – Ariano Suassuna, Recife, 15 jun. 1997, p. 6.

4. Ariano Suassuna, *O Movimento Armorial*, Recife, Editora Universitária/UFPE, 1974, p. 9.

O Movimento Armorial veio, deliberadamente, contrapor-se a um outro: o Movimento Tropicalista, de 1968, liderado pelos músicos Caetano Veloso e Gilberto Gil, entre outros, e que se constituía num fenómeno de “deglutição intersemiótica”, utilizando-se de procedimentos vários de outras linguagens, de outros códigos. Mas, para Suassuna, o Tropicalismo era um movimento equivocado e derrotista, portanto, precisava ser combatido:

Esse Movimento pegou uma visão que os americanos, de propósito, espalharam do Brasil e da América Latina – um camarada ridículo vestido com uma roupa branca, um paletó comprido, um sapato de sola larga se requebrando debaixo de uma bananeira – e fez disso bandeira. (...) Aí eu resolvi que, no Movimento Armorial, a gente fazia o contrário: apresentaria uma imagem positiva da cultura brasileira, fundamentada na cultura popular. As duas colunas sobre as quais eu pretendia fundar o Movimento Armorial eram o nacional e o popular. Eu sempre sustentei que, no Brasil, só é nacional o que é popular, ou então aquilo que procura se identificar com o popular.⁵

Reunindo poetas, gravadores, músicos, escritores, pintores, dramaturgos, ceramistas e coreógrafos, o Movimento Armorial afirma, desde o seu surgimento, a predominância da criação sobre a teoria – com a pretensão de entrelaçar a produção artístico-cultural

5. Ariano Suassuna *apud* Lêda Rivas, “Ariano Suassuna, 60 anos: ‘Dentro de mim vive um palhaço frustrado’”, *Diário de Pernambuco*, Viver, Recife, 16 jun. 1987, p. 1. Em entrevista concedida a Marilene Felinto e Alcino Leite Neto (“Ariano Suassuna – após 10 anos afastado da literatura, o autor de ‘Auto da Compadecida’ está escrevendo novo livro”, *Folha de S. Paulo*, Letras, São Paulo, 26 out. 1991, p. 6), Ariano Suassuna volta ao assunto para reafirmar sua posição em relação ao Movimento Tropicalista: “(...) eles pegaram uma visão que os americanos difundiam na América Latina toda, do homem e de uma mulher latino-americanos ridículos. Eles pegaram Carmen Miranda e as rumbeiras de Cuba, juntaram num saco só e espalharam no mundo todo a imagem do homem latino-americano. Isso era uma bandeira americana de desmoralização e eles passaram a usar como estandarte próprio”.

“erudita” às fontes populares. Além de um estreito vínculo com o Poder: Ariano Suassuna, nos diversos cargos que ocupou, especialmente como secretário de Cultura da cidade do Recife e secretário de Cultura do estado de Pernambuco por duas vezes, tornou seu projeto pessoal em política cultural restritiva, autoritária, e anti-democrática.

Como o próprio Ariano afirma, as idéias fundantes do Movimento Armorial surgiram na sua própria literatura. Posteriormente, em outros campos artísticos, especialmente o da música, através do Quinteto Armorial e da Orquestra Romançal. E em ambas, a presença de Antonio Carlos Nóbrega. Este, um jovem de 18 anos, estudante de violino na Universidade Federal de Pernambuco, com o Prof. Luís Soler. Foi no contato com Ariano que Nóbrega passa a se interessar pela arte e pelos artistas populares de sua região, sobretudo pelos músicos e, principalmente, pelos rabequeiros. Observe-se sua declaração anos depois: “com o convite que me foi feito por Ariano para integrar o Quinteto Armorial sofri uma daquelas mudanças que acontecem na vida de certas pessoas e que redirecionam completamente o rumo de suas vidas.”⁶

Desde o momento em que Nóbrega entrou para o Quinteto Armorial foi, aos poucos, desenvolvendo seus próprios projetos, sem distanciar-se dos princípios armoriais:

Primeiro, fundou o ‘Boi Castanho Reino do Meio-Dia’; e com ele e com a Orquestra Romançal, encenou um belo e forte espetáculo chamado *A bandeira do Divino*. Como se vê por esses dois títulos, o grupo fundado por Antonio Carlos era ao mesmo tempo de teatro, de mímica, como acontece com o próprio bumba-meu-boi; nele Antonio Carlos encarnava a figura recriada do Mateus, tão importante no mundo mágico da cultura popular brasileira quanto a de Ariel o foi para a cultura popular inglesa da época elisabetana. Digo isso porque desejo, logo de entrada, esclarecer um equívoco muito comum, no sentido de ser considerada como ‘folclórica e alienada’ toda e qualquer expressão da cultura popular brasileira, principalmente a nordestina. De modo que Antonio Carlos Nóbrega tem toda

6. Antonio Carlos Nóbrega, “Uma celebração para o grande brincante”, *Jornal do Commercio*, Especial – Ariano Suassuna, Recife, 15 jun. 1997, p. 7.

razão quando, sabendo disso – refuta esses terríveis criadores de idéias feitas e lugares comuns.⁷

Nóbrega funde o Boi Castanho e o Grupo Romançal em *Mateus rabequeiro mágico e professor*, introduzindo “um outro elemento do nosso espetáculo popular, a boneca Minervina, na qual se fundem, ao mesmo tempo, o espírito de figuras de bumba-meu-boi como a Caterina, por exemplo, e o dos mamulengos nordestinos, onde – fato que não deve ser esquecido – existe também alguma coisa dos bonecos de ventríloquos populares como Benedito, conhecidíssimo nas feiras e pátios de mercados do Nordeste”.⁸

Depois, veio a criação de *A arte de cantoria*, espetáculo que sintetizava os anseios de Suassuna em relação ao processo de encenação e interpretação brasileiras, baseadas na literatura de cordel e nos espetáculos populares, “mistos de teatro, mímica, canto e dança, efetivados através das roupagens encantatórias, das máscaras, dos tambores, dos pífanos, das violas, das rabeças, tudo no espírito latino-americano, mestiço, negro e indígena da festa, entendida como embriaguez e sagração, como dança e espírito musical do ritmo e do subterrâneo”.⁹

Por tudo isso, Ariano saudou com esfuziante alegria este espetáculo e o seu autor Antonio Carlos Nóbrega:

De fato, com a aparição, na vida do palco brasileiro e no palco da vida brasileira, dessa extraordinária, ágil, lírica, e, ao mesmo tempo, cortante, aguda e satírica figura de Brincante, criado e recriado por Antonio Carlos Nóbrega – agora posso dizer, com orgulho e inveja ao mesmo tempo, que surgiu aquela maneira de encenar e representar com a qual eu sonhava e que, com minhas limitações e frustrações, não fui capaz de criar por mim mesmo. Antonio Carlos leva muito além e muito adiante aquele modelo que eu simplesmente imaginava para um verdadeiro ator brasileiro: porque ele, no campo do teatro encarado como espetáculo é completo, sendo não somente autor, mas ainda ator, mímico, dançarino, cantor e músico –

7. Ariano Suassuna, “A arte da cantoria”, *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 5 abr. 1981, p. 5.

8. Id., *ibid.*

9. Id., *ibid.*

tocador admirável de uma endemoninhada rabeca, ágil, possessa e meio insana, como seu dono e como todo artista que se preza. Mateus ou Brincante, o personagem que ele criou – se for levado adiante como é necessário e indispensável – vai significar para o Brasil do futuro o mesmo que o Vagabundo de Chaplin significou para o mundo do nosso tempo. Principalmente porque o nosso partiu não apenas de uma simples invenção individual, mas sim de um mito do chão subterrâneo, – de uma invenção coletiva do povo brasileiro. Por isso, Antônio Carlos Nóbrega e seus companheiros do Boi Castanho e do Grupo Romançal talvez estejam criando agora as primeiras figuras completas e reais de atores brasileiros – o que é uma coisa completamente diferente de alguns dos nossos maiores, nos quais vemos apenas excelentes atores nascidos no Brasil. E, se obtiverem um pouco de apoio – senão grande, pelo menos contínuo – talvez termine podendo afirmar aquilo que é, ao mesmo tempo, o sonho e a definição de todo artista e escritor verdadeiro: ‘Meu gênio resulta de meu talento particular somado ao gênio e ao caráter do meu povo’.¹⁰

A partir de então, configurava-se toda uma estética que resultou em outros espetáculos de Nóbrega: *Maracatu misterioso*, *Reino-do-Meio-Dia – A dança das onças*, *Brincante*, *Segundas histórias e Figural*; e também os seus shows-recitais: *Na pancada do ganzá e Madeira que cupim não rói*.

O legado de Ariano Suassuna é freqüentemente lembrado por Nóbrega, como neste depoimento lapidar:

Em todos os sentidos, Ariano foi para mim um mestre exemplar. Um mestre das Artes e da Cultura e um mestre – como diria? – da vida.

Todavia, uma das qualidades de Ariano, só vim tomar ‘consciência’ recentemente. Até há pouco tempo atrás nunca me apercebera do papel que Ariano tivera para mim como ator, cômico e contador de histórias. Não é necessário entender nada de teatro para se constatar que Ariano tem a noção exata de como contar uma história, de como urdi-la repleta de efeitos e nuances magistrais. A sua teatralidade gestual e corporal ‘grotesca’ é de uma precisão absoluta e nos transborda à vertigem do riso. Porque aquele ‘jeitão’ com que ele conta história e casos está calcado na memória coletiva do povo brasileiro, cuja alma ele é um dos seus representantes mais acabados.¹¹

Ou como neste outro:

Meu trabalho coincide com tudo aquilo que Ariano dizia, de uma arte brasileira identificada com as nossas raízes populares. (...) O tempo de vigência do Movimento

10. Id., *ibid.*

11. Antonio Carlos Nóbrega, “Uma celebração para o grande brincante”, *op. cit.*

[Armorial] já se passou, mas nem por isso eu quero dizer que não me encaixe nos moldes do Movimento”.¹²

Ou ainda nesta reiteração:

No que diz respeito ao Projeto Armorial de Ariano, eu concordo integralmente com ele. Eu acho que não sou eu que tenho que dizer isto, mas neste ponto eu me identifico absolutamente com o que ele tem feito, e com o que ele pensa em fazer.¹³

Lição emblemática

Figural, de Antonio Carlos Nóbrega, foi um espetáculo resultante de uma pesquisa financiada pela Fundação Vitae, de São Paulo, em 1990, que consistiu na

codificação de passos, posturas, manobras coreográficas e jogos acrobáticos dos artistas populares brasileiros. Ao mesmo tempo em que foi organizando esta gramática da dança, Nóbrega elaborou uma palestra-demonstração sobre o tema. Com várias apresentações, a palestra sumiu e ficou a demonstração.¹⁴

Em *Figural*, Nóbrega põe no palco nove personagens sem relação entre eles, mas que traduzem uma mitologia própria, calcada numa leitura de possíveis “arquétipos” brasileiros. Neste espetáculo, “Tonheta” é o personagem a partir do qual os outros tomam forma e revelam suas peculiaridades. Mas *Figural* é, sobretudo, um meio para Nóbrega dar a ver suas habilidades exímias de cantor, ator, dançarino, mímico, instrumentista, bonequeiro e malabarista. Ou

12. Antonio Carlos Nóbrega *apud* Verônica Figueiredo “O som da rabeça, o passo do maracatu”, *Suplemento Cultural*, CEPE/ Governo do Estado de Pernambuco, Recife, ago. 1990, p. 6.

13. Antonio Carlos Nóbrega *apud* “Conversando com Nóbrega”, *Por escrito*, Ano I, n.º 4, Poligráfica Ltda., publicação elaborada por estudantes de jornalismo, Recife, dez. 1995, p. 5.

14. “ANTONIO NÓBREGA- *Figural* recria o Nordeste”, *Jornal do Commercio*, Caderno C, Recife, 11 dez. 1991, p. 1.

seja, um *performer* de múltiplos talentos. Sobretudo músico virtuoso, como exemplifica o crítico George Moura:

O personagem Tonheta, num dos quadros de *Figural*, toca um complexo aglomerado de instrumentos de percussão, acionados através de pedais, que possibilitam ao ator ter as mãos e a boca livres para executar outros instrumentos, simultaneamente. Nóbrega-Tonheta faz tudo isso com um sorriso de quem brinca, fazendo da representação uma celebração da vida. O complexo e original instrumento tem um nome engraçadíssimo: ‘Hipermultipolisintetizador DX14 Ypsilon’. Nóbrega toca e improvisa, faz jogo com a platéia, que se delicia.¹⁵

Não se sabe ao certo quando Tonheta foi gerado, talvez *n’O Reino-do-Meio-Dia*, mas o próprio Nóbrega registra o seu nascimento no palco em *Figural*. Chegando mesmo a comover o mestre Suassuna quando diante dele se apresenta. Comoção e orgulho pelo “filho” dileto:

Tonheta é o Brasil se revelando. O que magnetiza o público são as referências que eles encontram, eles se identificam, se revelam. (...) Tem um ditado que diz: triste é o filho que não vê seu pai ir adiante. Eu digo de forma diferente: triste é o pai que não vê seu filho ir adiante. Só um ator de gênio é capaz de fazer um espetáculo e uma performance como Nóbrega em *Figural*.¹⁶

A *construção* desta *máscara* também tem uma linhagem: ela se inicia com o velho “Faceta”, palhaço animador do pastoril profano, um dos tantos espetáculos populares do Nordeste:

Eu via o Faceta atuando e depois imitava seus gestos e brincadeiras. Eu era chamado, então de Toinho, e, por causa disso, os amigos começaram então a me chamar de Tonheta. Achei aquilo original e simpático e, quando comecei a fazer espetáculos em que imitava a figura de Mateus, eu me chamava Mateus Tonheta. (...) Mais tarde, tirei o Mateus, e restou o Tonheta, que foi a figura com a qual trabalhei durante um longo período, e ao qual dediquei os espetáculos

15. George Moura, “Um minucioso trabalho solitário”, *Jornal do Commercio*, Caderno C, Recife, 11 dez. 1991, p. 1.

16. Ariano Suassuna apud Marcelo Pereira, “Tonheta leva Ariano Suassuna às lágrimas”, *Jornal do Commercio*, Caderno C, Recife, 27 jul. 1995, p. 6.

Brincante, Segundas histórias e boa parte do *Figural*. No *Maracatu misterioso* ele estava presente, e ainda se chamava Mateus Tonheta.¹⁷

Mas não foi só a cultura popular nordestina que contribuiu para a *formatação* de Tonheta; ao Faceta e ao Mateus se juntaram algumas figuras de sua infância como Carlitos e Cantinflas. Ampliando estas referências, Nóbrega declara: “eu tive uma dupla herança, tanto esta linhagem via cultura popular, quanto a linhagem do cinema e da própria literatura, o Jacques Tati, Rabelais, enfim, é o conjunto deste universo todo”.¹⁸

Tonheta é uma *máscara* como as da *commedia dell'arte* e significa para Nóbrega a mistura entre a “alta” e a “baixa” cultura, embora Nelson de Sá o considere um personagem mais elitizado que popular: “quem é popular, maravilhosamente popular, é Antonio Carlos Nóbrega, o ator”, diz o crítico.¹⁹

Mas Nóbrega defende o caráter popular de seu personagem, a despeito do crítico, e o apresenta através de uma formulação precisa, mas discretamente nuançada:

O Tonheta é um personagem de base popular, e muitas histórias e casos dele são recorrentes e fazem parte do imaginário coletivo, seja através do picaresco de histórias de Pedro Malazarte, de *Cancão de fogo*, ou em histórias presentes no bumba-meu-boi, ou através de histórias minhas que fui lembrando. (...) Ele é meu Macunaíma, sem dúvida. Idealizei uma pátria, uma genealogia para ele. Criei dois atores ambulantes que contam a história daquele personagem. Elaborei um ambiente cenográfico: esses atores ambulantes vão pelo meio do mundo com um circo mambembe – um pano de roda, que é o circo mais pobre que existe, sem cumeeira. São atores que não têm uma visão ‘erudita’ do teatro e se valem, pra contar essa história, apenas de seus recursos. No *Segundas histórias*, por exemplo,

17. Antonio Carlos Nóbrega apud Maria Lúcia Pereira, “Antonio Nóbrega – A Cara do Brasil”, *Setepalcos* n.º 3, Revista da Cena Lusófona – Associação Portuguesa para o Intercâmbio Teatral, Coimbra, set. 1998, p. 62.

18. Antonio Carlos Nóbrega apud *Por escrito*, op. cit.

19. Nelson de Sá, “Segundas histórias”. In: *Diver/sidade* – um guia para o teatro dos anos 90, São Paulo: Hucitec, 1997, p. 340.

eu fazia uma paródia: Tonheta cantava homenageando a sua amada, e faz uma recriação de uma ária de Rossini; isto é, são coisas da mentalidade popular, escutar coisas assim e reelaborá-las.²⁰

Se Tonheta é apenas “algo formal” para o paulista Nelson de Sá, para o sociólogo pernambucano Sebastião Vila Nova, ele é o representante de uma “estética imoral”, por fazer o povo espoliado do Nordeste parecer engraçado e tão somente engraçado:

Que maravilha de povo, este da fantasia do anacrônico ‘Barão’ e do seu dócil e fiel caudatário, que mesmo com a barriga roncando de fome não perde o humor! Que maior expressão de desrespeito ao pobre pode haver em matéria de cultura do que a de pretender legislar sobre a sua própria arte e capacidade de criação estética? Que maior expressão de escárnio pode haver em relação ao povo brasileiro, principalmente ao camponês, que transformá-lo em puro e exótico objetivo de riso?²¹

A indignação de Vila Nova ante tal “estética” diz respeito, sobretudo, à visão senhorial do mundo que Ariano Suassuna, eufemisticamente chamado de Barão, impõe à cultura e à sociedade brasileira através de seu Movimento Armorial que reverbera na criação de Antonio Carlos Nóbrega, ao seu ver um “dócil e fiel caudatário” do Barão. Esta postura dos “senhores” do mundo que tomam para si a “responsabilidade” de legislar sobre a cultura do povo é, para Vila Nova, fruto de uma sociedade pré-iluminista, que atinge toda a vida social, inclusive o campo da cultura intelectual, da literatura, das artes em geral. Por tudo isso, conclui:

os ‘senhores’ que, do alto da onisciência de que se creem portadores por direito divino, ou, simplesmente do alto do alpendre do solar da fazenda, julgam-se no pleno direito de estabelecer o que é bom e o que é ruim para a arte dos ‘servos’. É o caso da estética dos ‘Chicós’ e ‘Tonhetas’, segundo a qual o faminto, o

20. Antonio Carlos Nóbrega apud Maria Lúcia Pereira, op. cit.

21. Sebastião Vila Nova, “Tonhetas fazem uma estética imoral”, *Jornal do Commercio*, Recife, 26 nov. 1995, s. p.

desdentado, o doente e analfabeto, o homem do povo, merece a atenção do artista somente por ser supostamente exótico e pitoresco, e, por isto mesmo, meio de diversão dos ‘senhores’.²²

A discussão que Vila Nova levantou não teve réplica de Nóbrega, ou de Ariano. O primeiro apenas declarou que ficou surpreso com o artigo, pelo fato de Vila Nova já ter escrito elogios ao seu trabalho no Movimento Armorial. De resto, privou-se da polêmica por achar o texto de Vila Nova “totalmente destrebelhado”, sugerindo ao sociólogo que “arrume a cabeça”, porque ele, Nóbrega, não tem missão “de arrumar a cabeça de ninguém”.²³ Ariano Suassuna silenciou.

Independente de qualquer restrição, o sucesso de Antonio Carlos Nóbrega é enorme: de crítica e de público. E de prêmios, os mais importantes. O seu talento como *performer* é inquestionável. As suas máscaras – talvez venha daí o fascínio de seus pares e do próprio público – são o próprio teatro se desdobrando como na Casa de Ilusões de Madame Irma, a Grande e Solene Prostituta de *O balcão* de Jean Genet. Um infinito reflexo de suas múltiplas *personas* onde o real se aniquila e ele passa a celebrar uma liturgia de Disfarces, onde o principal Deus é Narciso.

Lição compacta

Podendo desfrutar dos benefícios de um teatro próprio – o Brincante, na Vila Madalena, em São Paulo –, Antonio Carlos Nóbrega não restringiu seu trabalho aos espetáculos teatrais e musicais. Gravou 2 CD (*Na pancada do ganzá* e *Madeira que cupim não róí*); participou de novelas e outros especiais na TV Globo e planeja realizar com Cacá Diegues, um filme. Por mais que possa ser chamado de o “Embaixador da Tradição”, hoje, reconhece: “Eu procuro – e para mim isso está ficando cada vez mais claro – separar

22. Id., *ibid.*

23. Antonio Carlos Nóbrega apud *Por escrito*, op. cit.

os meios que fazem com que aquele trabalho seja veiculado. Eu acho que muda só a forma de se fazer”.²⁴

É, inclusive, o animador do bloco carnavalesco Pernambuco Falando Para o Mundo, cujo objetivo é fazer um carnaval “autenticamente pernambucano” confrontando-se com a música “baiana”, “o axé music”, considerada por Nóbrega de péssima qualidade. A mesma atitude que nos anos 70 levou Ariano a se insurgir contra o Movimento Tropicalista, leva agora Nóbrega a pelear “contra os tchans e companhias limitadas (...) que prestam um desserviço à cultura musical do país”.²⁵

Como a base de todo o projeto artístico de Nóbrega e de Suassuna é a construção de uma arte brasileira pura – apesar da mestiçagem –, signo da impalpável “identidade cultural”, é importante chamar atenção para a pluralidade da arte e da cultura brasileiras. Reduzi-las a categorias seria muito perigoso, pois como se pronunciou Mário Vargas Llosa, “a famosa identidade cultural que voltou a estar em moda é, na melhor das hipóteses, uma ficção. E, na pior, uma prisão da qual convém escapar o quanto antes se se quer ser um homem livre e contemporâneo”.²⁶

A indagação que se coloca é se Nóbrega não ficou (ou ficará) refém da sua máscara tal e qual Carmen Miranda. Uma imagem permitida do Brazyl [com zy] que, uma vez colada à face, não refletirá nada mais a não ser o vazio de si mesma. Máscara, aliás, legitimada

24. Antonio Carlos Nóbrega apud Nelson de Sá, “Nóbrega volta em TV, CD, palco e Carnaval”, *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, São Paulo, 13 fev. 1996, p. 2.

25. Antonio Carlos Nóbrega apud Vandek Santiago, “Nóbrega e Science atacam estilo ‘tchan’”, *Folha de S. Paulo*, Cotidiano, São Paulo, 2 fev. 1997, p. 7.

26. Mário Vargas Llosa, “Integração destrói tribos e cria indivíduos”, *Folha de S. Paulo*, Mais!, São Paulo, 27 nov. 1994, p. 8.

pelas pretensas políticas culturais estabelecidas pelo Estado, como se fosse a resposta mais autêntica de nossas idiossincrasias, nosso maior determinismo estético e ideológico.

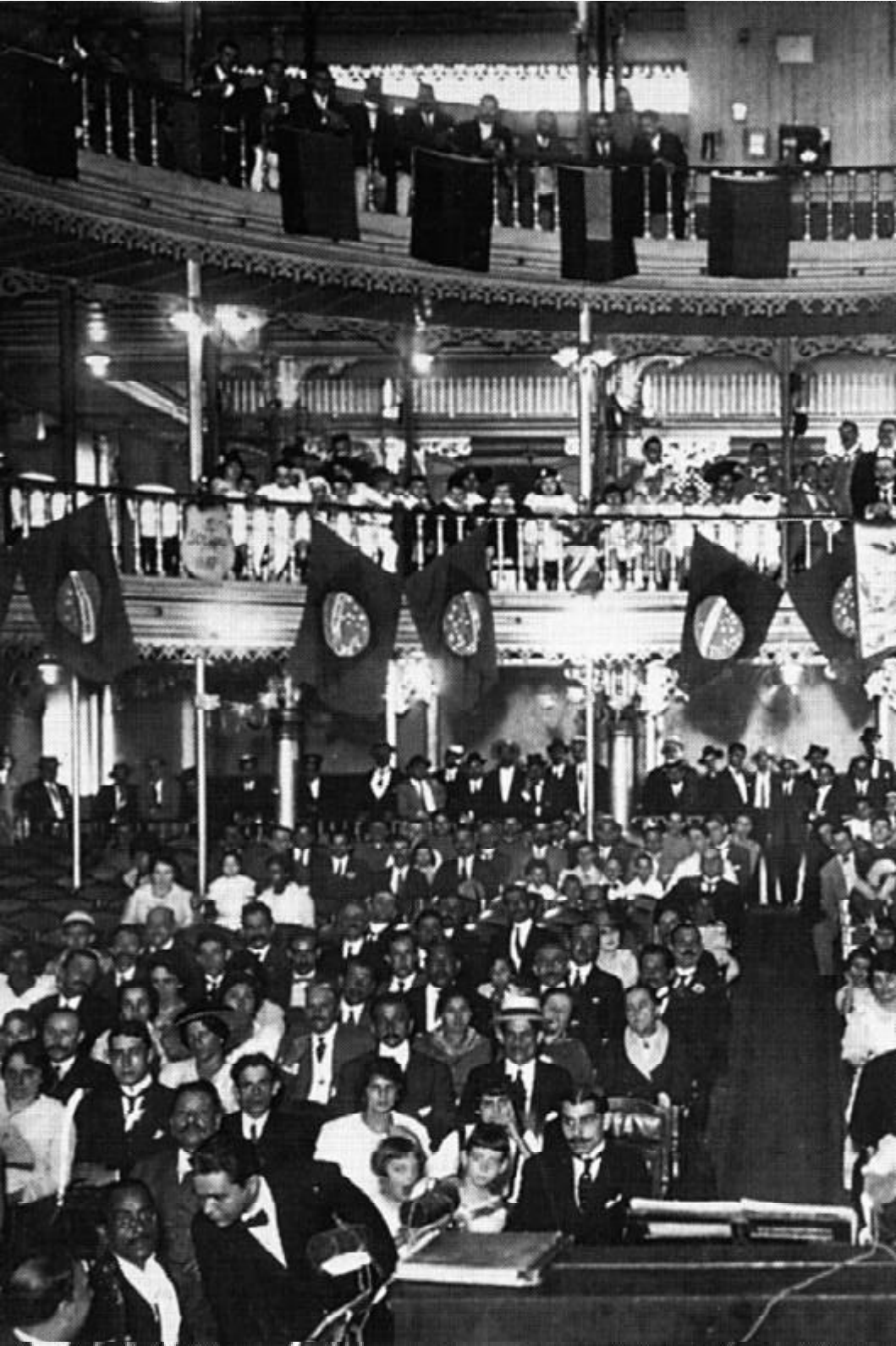
O eminente historiador Evaldo Cabral de Mello (ele mesmo pernambucano), diz que não devemos nos preocupar com os camelôs da identidade cultural ou das identidades estaduais. Para ele trata-se de uma “moda” passageira. Mas faz uma reflexão que merece destaque:

A integração da Espanha na União Européia veio demonstrar que a incompatibilidade entre seu ‘caráter nacional’ e os valores da chamada modernidade era um falso problema. Não me recordo se Bandeira ou Drummond tem um verso em que, se declarando cansado de ser moderno, exprime a vontade de ser eterno. Pois bem, a Espanha cansou de ser diferente, agora quer ser como a Europa. Mais cedo ou mais tarde, o Brasil passará pela mesma experiência. Cansar-nos-emos de ser brasileiros e nos resolveremos a trocar um quinhão da nossa sacrossanta originalidade por um pouco mais de seriedade nacional. Nesse dia, a afirmação estridente da nossa identidade nos soará tão ridícula quanto nos parecem atualmente os homens do século 19 que nos queriam europeizar a ferro e a fogo.²⁷

Este pensamento translúcido é do mesmo quilate daquele que se encontra em *Educação pela pedra*, poema de João Cabral de Melo Neto. Com ele, se tem muito a problematizar em nossa poética, ética e estética. Sem nos fechar às línguas de fogo que permeiam a criação artística aqui e alhures.

27. Evaldo Cabral de Mello, “Cioran na Espanha”, *Folha de S. Paulo, Mais!*, São Paulo, 17 jan. 1999, p. 9.







AS CONDIÇÕES DE REPRESENTAÇÃO TEATRAL NA VIRADA DO SÉCULO

*Angela de Castro Reis**

Denominada Largo do Rossio a partir do século XVIII e Praça da Constituição a partir de 1822, a Praça Tiradentes foi, na virada do século XIX para o século XX, o grande centro de convivência e lazer da cidade. Já na segunda metade do século XIX¹ o local atraía figuras representativas das letras, da política e da elegância da cidade, que se informavam sobre os últimos

* Angela de Castro Reis é mestre em Teatro pela UNI-RIO e professora de História do Teatro Brasileiro na CAL (Casa das Artes de Laranjeiras). Este texto foi extraído da Dissertação de Mestrado intitulada *Cinira Polonio, a divette carioca: estudo sobre a imagem pública e o trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século*, defendida em março de 1999, sob orientação da Professora Doutora Maria Helena Werneck.

1. “Às vésperas da Proclamação da República, o espaço público da Praça da Constituição (futura Praça Tiradentes) já estava consolidado como o local mais desenvolvido da cidade, no que tange ao lazer e à cultura”. LIMA, E. (1997) v.1, p. 81.

Foto: Interior do Teatro Carlos Gomes. *A Ilustração Brasileira*, 10/10/1910. (Acervo da Biblioteca Nacional)



A praça Tiradentes. À esquerda, o Teatro São José; à direita, atrás das árvores, a esquina com a Rua do Espírito Santo, onde se localizavam, diversos teatros. Foto: C. 1920, AGCRJ.

acontecimentos culturais do Brasil e do mundo em reuniões na livraria e tipografia de Paula Brito, localizada nos fundos de uma loja na Rua da Constituição.² Também os inúmeros cafés traziam muito movimento à Praça, sendo o mais famoso o Stadt München, localizado na esquina da Praça com Travessa da Barreira (atual Rua Silva Jardim). Dispondo de uma grande cervejaria fronteira à rua, e com um restaurante ao fundo do terreno, o café era o centro da vida noturna da região, sendo freqüentado por todos os artistas e os boêmios da época.

Com seus sobrados ecléticos (muitos reconstruídos nos primeiros anos da República), a Praça Tiradentes era feericamente iluminada e servida por inúmeras linhas de bondes, cujos pontos, por volta de 1905, enchiam as calçadas de transeuntes, especialmente no trecho entre as ruas Sete de Setembro e Carioca. Desse modo, irradiava alegria e atraía a população, tornando-se um local de convivência, freqüentado por pessoas de diferentes culturas, indumentárias e

2. O local foi durante mais de trinta anos um ponto seletor de reunião, tendo como assíduos freqüentadores o ator João Caetano, Joaquim Manuel de Macedo, Melo Moraes e Machado de Assis, entre muitos outros. *Ibidem*, p. 34.

atividades.³ O local abrigava também salões literários e, desde a construção do Real Teatro São João (atual João Caetano), em 1813, a maioria dos teatros da cidade, quase todos dedicados ao gênero musicado.

Esta “geografia da diversão” fazia com que muitos artistas preferissem residir perto da Praça Tiradentes, local de seu trabalho,⁴ que lhes exigia muitas horas de dedicação. Os atores do teatro musicado da virada do século trabalhavam duramente, sem um dia sequer de descanso.⁵ De domingo a domingo, viviam em atividade permanente, como operários da “indústria do lazer” em que a atividade teatral se transformava neste momento: enquanto se

3. “Um espaço atraente onde a aristocracia, a boêmia, os capoeiras e a pequena burguesia conviviam”. *Ibid.*, v.1, p. 93.

4. Vários atores fixavam moradia em ruas do centro da cidade: Cinira Polonio na Rua do Riachelo (SOUZA ROCHA, *Correio da Manhã*, 13 jan. 1962. In: *ARTISTAS do passado. Revista de Teatro*, Rio de Janeiro, SBAT, n. 332, p. 8-10, mar./ abr. 1963), Alfredo Silva na Rua Frei Caneca, Asdrúbal Miranda e Cecília Porto na Rua do Senado, José Figueiredo na Rua do Lavradio, João Matos e Antonieta Olga na Rua do Rezende, Elisa Campos na Rua Mem de Sá. Essas informações foram obtidas em uma listagem de endereços dos atores da Companhia do Teatro São José (Coleção Pascoal Segreto/ Acervo Biblioteca Nacional) cedida por Maria Helena Martinez, pesquisadora do teatro musicado brasileiro.

5. Este sistema se manteve pelo menos até a década de 20, havendo reivindicações pelo descanso semanal para a classe teatral em artigos de 1918 e 1919. NUNES, M. (s/d) p. 135; 178-179.

apresentava um espetáculo, ensaiava-se a montagem que substituiria a que estava em cartaz, pois, em geral, as temporadas eram curtas, salvo algum grande sucesso.⁶

A produção de espetáculos em série e a inexistência de subvenções ou patrocínios (que levava à dependência econômica do público consumidor) motivou Arthur Azevedo a usar os termos *comercial* ou *indústria* para designar a produção teatral do período: “o autor é o industrial que fabrica, o empresário⁷ é o negociante que vende, o público é o consumidor que adquire (...)”.⁸ Sendo a bilheteria a única fonte de renda de uma companhia, cabia ao público a determinação da qualidade de um espetáculo: espetáculo bom era o que agradava à platéia, garantindo a subsistência do gênero.⁹ Tendo

6. A velocidade com que os espetáculos se sucediam em cartaz fazia do ponto uma figura indispensável na estrutura teatral da época: escondido dentro de um buraco no proscênio do palco, “soprava” as falas dos atores e as marcações de cena e indicava os momentos exatos das luzes se acenderem ou do pano baixar novamente, garantindo assim o bom andamento do espetáculo. PRADO, D. (1996) p. 18.

7. Elementos fundamentais desta estrutura, empresários como Dias Braga e Jacinto Heller, no século XIX, e em especial Paschoal Segreto, no século XX, tiveram presença marcante no teatro brasileiro. Gerentes tanto da parte comercial como da parte artística da atividade teatral, os empresários exerciam funções que abarcavam a escolha dos repertórios, a produção dos espetáculos, a contratação dos atores, a distribuição dos papéis, o contato com a imprensa e a criação de estratégias de captação de público. TORRES NETO, W. (1996) p. 153-155.; CHIARADIA, M. (1997) p. 28, p. 35-36.

8. A *Notícia*, 17 dez. 1894. Apud TORRES NETO, W. (1996) p. 151.

9. As razões da bilheteria afetavam o repertório das companhias, que podiam passar do teatro falado ao musicado de acordo com a demanda do público. PRADO, D. (1997) p. 48.



Teatro Recreio Dramático, à rua do Espírito Santo, atual Pedro I, 1906. (AGCRJ)

em vista as dimensões das companhias e a magnitude dos espetáculos, o gasto e o conseqüente risco que cada estréia significava para o empresário acrescentavam um dado a mais à ansiedade natural dos ensaios anteriores às estréias, como se pode ver em um artigo da *Gazeta de Notícias*, que descreve o ensaio final de *Berliques e berloques*:¹⁰

O maestro Paschoal toca o piano desde pela manhã, o Portulez está rouco de tanto gritar, as coristas, algumas novas, esquecem os gestos, os artistas repetem as cenas... O horror clássico do ensaio de uma revista de ano, com todo o trabalho que a coisa dá ao autor, ao maestro, ao ensaiador,¹¹ aos artistas, aos maquinistas, aos figurantes, a todo o

10. Revista de Raul Pederneiras, estreou no Teatro Recreio Dramático em abril de 1907.

11. O ensaiador era responsável pela orientação geral dos espetáculos, tendo como atribuição principal traçar a “mecânica cênica”, dispondo os móveis e acessórios necessários à ação e fazendo os atores circularem pelo palco de modo a obter o máximo de rendimento cômico ou dramático. A marcação em cena atendia à divisão e hierarquização das áreas do palco – sendo as áreas do centro e do proscênio as mais nobres – e à hierarquização dos personagens (áreas nobres reservadas aos personagens de maior projeção), sendo passada aos atores através de um verdadeiro vocabulário, constituído de verbos como “passar” (cruzar a cena da direita para a esquerda) ou “descer” (caminhar em direção à ribalta). PRADO, D. (1996) p. 16-17.

mundo. O pobre do autor, que é esse excelente e encantador Raul Pedemeiras, tem as mãos frias... O Teatro! Haverá espécie de trabalho mais empolgante, mais amolador?

*(...) Ao fundo [do jardim], Dias Braga passeia. Está nervoso, está febril. Não é à toa que se arriscam cerca de 20 contos... (...).*¹²

Eventuais críticas aos artistas (como a de J. Ozório, que no artigo *Um ensaio teatral – observações de um curioso*¹³ descreve os atores como impontuais e irresponsáveis) não abalava o interesse do grande número de espectadores que, na virada do século, acorriam em massa¹⁴ aos teatros de grandes dimensões: o Lucinda, por exemplo, tinha 13 camarotes, 306 cadeiras, 96 lugares nas galerias nobres e 200 lugares nas galerias gerais; o Sant’Ana (que passou a chamar-se Carlos Gomes em 1905) tinha, em 1904, 22 camarotes, 81 cadeiras na platéia, e 500 galerias. Ambos eram “campestres” (denominação que se dava aos teatros construídos em centro de terreno, com varandas para o exterior e rodeados de jardins¹⁵) e enchiam-se, como os outros edifícios teatrais, de espectadores que lotavam platéia, frisas, camarotes e especialmente as galerias, onde se localizavam os lugares mais baratos. Chamadas de “torrinhas”, estas abrigavam os estudantes, que se manifestavam vivamente e em altos brados acerca de tudo que lhes chamasse a atenção.

Expressando apaixonadamente a simpatia ou antipatia que lhe inspiravam os atores, autores e espetáculos, o público se manifestava, além das palmas e vaias, através das pateadas, ruído provocado pelo bater dos pés ou das bengalas no chão. Pode-se imaginar o efeito de

12. *Gazeta de Notícias*, p. 2, 18 abr. 1907.

13. O *Theatro*, n. 9, 22 jun. 1911.

14. Luiz Edmundo afirma que “o carioca do começo do século ama particularmente o teatro, e o freqüenta com a maior assiduidade”, estando os teatros “sempre a transbordar de povo”: “a dificuldade, no tempo, é ter palco, lugar onde representar, porque, público, afinal, não falta”. EDMUNDO, L. (1957) v. 2, p. 429, p. 433, p. 435.

15. LIMA, E. (1997) v. 1, p. 105, p. 107.

centenas de pessoas batendo em conjunto e ritmadamente seus pés e bengalas no chão: o barulho devia ser ensurdecedor. Arthur Azevedo, solidário com o sofrimento de atores expostos ao desagrado da platéia, manifestou-se com veemência contra a pateada, que considerava, além de freqüentemente injusta, “um costume bárbaro”, “a mais grosseira e maldosa das covardias”:

“O público deveria (...) só manifestar seu desagrado pelo silêncio. Não há nada mais triste do que ver dúzias e dúzias de homens a insultar com os pés um pobre artista indefeso, muitas vezes, obrigado por circunstâncias especiais, a fazer triste figura”.¹⁶

Boa parte dos sons que preenchiam os teatros era emitida não apenas por espectadores que manifestavam espontaneamente sua opinião acerca dos espetáculos, mas também pela claque – grupo contratado pelos empresários com a finalidade de aplaudir em determinados momentos dos espetáculos, estimulando as palmas dos espectadores.¹⁷ Parte integrante da vida teatral do século XIX, tanto na França como no Brasil, nossa claque era objeto freqüente de reclamações. Segundo Arthur Azevedo, a claque brasileira, ao contrário da de Paris – onde o chefe dos *claqueurs* assistia aos ensaios e acertava com o *régisseur* as situações que deviam ser aplaudidas – muitas vezes era composta pelos próprios comparsas da companhia, que aplaudiam a torto e a direito, sem discernimento nem critério, sendo muitas vezes os únicos espectadores a bater palmas.¹⁸

Os aplausos da claque também podiam ser responsáveis pelo alongamento de um espetáculo até o limite do insuportável. Um jornalista reclama por não ter podido assistir à apoteose do terceiro ato de *Berliques e berloques* (portanto, o final da peça), pois o primeiro

16. *Diário de Notícias*, 13 dez. 1886. Apud SUSSEKIND, F. (1993) p. 68.

17. JUNQUEIRA, C. (1995) p. 88-90; CHIARIDIA, M. (1997) p. 46-47.

18. *A Notícia*, 10 set. 1896. Apud SUSSEKIND, F. (1993) p. 69.

ato, iniciado às 8 e meia da noite, se estendeu até 10 e ¼ “por causa de uma claque oficiosa que bisou todos os números”. Como “à meia-noite ainda lá se representava, vários jornalistas reclamaram contra o abuso do bis e o escândalo foi dominado a tempo de se evitar a monotonia da representação”¹⁹. Outro jornalista reclama do fato de a claque ter prejudicado o desempenho da peça, manifestando-se, com aplausos retumbantes e constantes, “algumas vezes antes mesmo do artista aparecer em cena (...)”.²⁰

Se podiam ser grandes os vexames a que os atores desta época eram submetidos, não eram menores as exigências profissionais que deveriam atender. Além da reação direta da platéia, a mudança constante de espetáculos em cartaz e o sistema de teatro por sessões – estratégias de captação de público por parte dos empresários – afetavam de modo muito drástico os atores, obrigados a representar em sessões às 19h, 20:45h e 22:30h. Um jornalista conta como a atriz Cinira Polonio (em sua opinião, “incontestavelmente uma verdadeira atriz”) não conseguiu terminar um número musical na terceira sessão da *Mulher Soldado*, em um sábado, no S. José, cantando a valsa do 1º ato pela metade: “todo o pessoal estava visivelmente fatigado, enquanto o Sr. Paschoal Segreto, que é o feliz empresário, tinha as suas bochechas bem rechonchudas e coradas”. Havia ocasiões em que quase todos os atores ficavam afônicos, “empregando esforços inauditos para serem compreendidos pelo público pagante, de forma que se vêem muito bem as veias inchadas, os olhos como que saltando das órbitas, tudo denunciando um cansaço extraordinário (...)”.²¹

Além do esgotamento provocado pelas três sessões, os atores dispndiam enorme esforço de projeção vocal. Nos espetáculos, apresentados em teatros de grandes dimensões, e com uma orquestra tocando ao vivo, o texto e o canto deviam ser apreciados por todos

19. *O Paiz*, p. 3, 21 abr. 1907.

20. *Jornal do Comércio*, p. 4, 21 abr. 1907.

21. OZÓRIO, J. *O Theatro*, n. 12, 20 jul. 1911.



Cinira Polonio, conhecida atriz de teatro musicado nos primeiros anos deste século. Revista Brasil-Theatro, 1901. Reprodução da Foto: CEDOC/FUNARTE.

os espectadores (alguns dos quais, como se viu, muito ruidosos). Um detalhe da arquitetura dos edifícios teatrais também contribuía para o cansaço das vozes dos atores: muitos teatros possuíam bares, jardins, cervejarias ou pátios internos, cujos ruídos penetravam na sala de apresentações, pois as portas e janelas de comunicação eram mantidas abertas devido ao calor: o do clima e o provocado pela iluminação a gás, que, aliás, era mais um fator de incômodo para os intérpretes, em função não apenas da temperatura como também dos gases que desprendia.²²

22. Um artigo assim se refere à precariedade da arquitetura do São José, estendendo-a a outros teatros dedicados ao gênero musicado: "(...) salas onde o ar mantém-se impregnado de gás carbônico, do começo ao fim dos espetáculos, onde a temperatura é de fornalha devido à reduzidíssima cubagem de ar e onde, afinal, as saídas são poucas e acanhadas no caso de incêndio". *O Malho*, 31 dez. 1921. Apud LIMA, E. (1997) v. 1, p. 101.

Some-se às condições arquitetônicas dos teatros²³ o fato de que os espetáculos musicados eram recheados de movimentações e coreografias, freqüentemente em ritmos acelerados ou vigorosos como o maxixe. Para vencer também o tamanho dos palcos os atores precisavam movimentar-se em grandes áreas²⁴ – esforço que seria tanto maior quanto maior fosse o número de personagens interpretados na peça. Independente do tamanho dos papéis, não eram incomuns espetáculos nos quais atores e atrizes interpretavam inúmeros personagens – até doze²⁵ ou dezoito²⁶. Mesmo que as marcações de cena (que desconhecemos) levassem os intérpretes a ficarem parados em cena (o que é pouco provável), só os deslocamentos para troca de roupa significavam um grande esforço.

23. Era freqüente ainda, em alguns teatros, como o Lucinda, um mau cheiro vindo dos banheiros, cuja localização indevida e construção precária transformavam-nos sempre em “depósitos que exalavam forte odor”. LIMA, E. (1997) v. 1, p. 105.

24. O *Almanaque dos Theatros* (1906) dá as dimensões o Teatro Carlos Gomes: largura do prosccênio, 10,40m; altura do prosccênio, 8,0m; comprimento do palco, 10,50m; largura do palco, 22,00m. Apud TORRES NETO, W. (1996) p. 161.

25. Cinira Polonio (Rio de Janeiro, 1857 – Rio de Janeiro, 1938), nas revistas *Cá e lá*, de Tito Martins e B. de Gouveia (que estreou em 15/03/1904 no Teatro Recreio Dramático), e *Berliques e berloques*, de Raul Pederneiras (que estreou em 19/04/1907 no Teatro Recreio Dramático).

26. Pepa Ruiz (Badajós, Espanha, 27/09/1859 – Rio de Janeiro, 30/09/1923) na revista *Tintim por tintim*, de Sousa Bastos, um dos maiores sucessos de sua carreira.

No entanto, o grande desconforto das casas de espetáculos da cidade²⁷ não afastou a platéia dos espetáculos. Ao contrário, o ardor dos fãs levou à criação de verdadeiros partidos de atrizes na segunda metade do século XIX. Foram famosos – e deram muito trabalho à polícia – os combates entre os *pepistas*, adoradores de Pepa Ruiz, e os *carvalhistas*, adoradores de Ester de Carvalho: “os adeptos de uma não se contentavam em carregá-la em triunfo, nas ruas, (...) e iam desfeitear a rival à saída da casa de espetáculos a que pertencia, programa absolutamente igual ao que punham em prática os admiradores da outra”. Disputa semelhante tinham os partidos das atrizes Leonor Orsat e Jesuína Montani, cujos fãs editavam jornais (*O Orsatista* e *O Montanista*) nos quais exaltavam as qualidades de sua musa e denegriam sua adversária. Aurélia Delorme, rival de Rosina Bellegrandi, também mereceu um jornal por parte de seus admiradores, *O Delormista*.²⁸

27. Segundo Luiz Edmundo, o carioca, apesar de amar o teatro, não contava com boas casas de espetáculo, “pois as que existem são reles barracões, envergonhados lugares onde sobra o mau-gosto e falta a sombra do menor conforto”. EDMUNDO, L. (1957) v. 2, p. 429. A crítica de uma peça no Recreio Dramático reforça o comentário do autor: “as insuportáveis cadeiras do Recreio, coladas umas às outras para a empresa não perder espaço, e bastante incômodas, embora sofra o espectador pagante”; (...) “as queixas durante a representação foram constantes: (...) muita gente reclamou contra o pouco asseio do teatro, apesar de ter sido o mesmo violentamente lavado na véspera, o que alvoroçou as pulgas, causadoras de não pequenos incidentes”. Podemos supor que a presença dos insetos se estendia também aos camarins e a outros espaços utilizados pelos atores. *Jornal do Comércio*, p. 4, 21 abr. 1907.

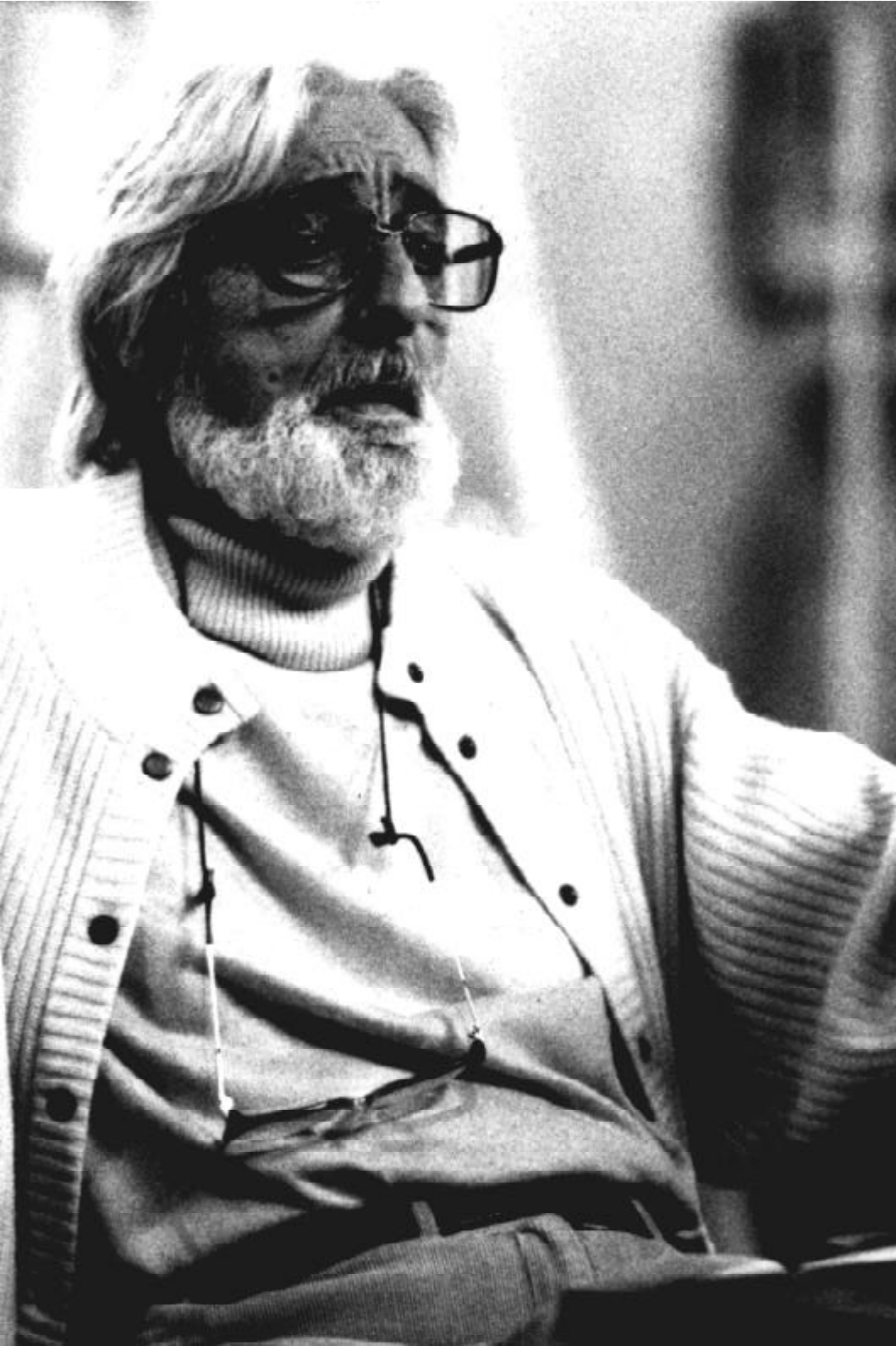
28. SILVA, L. (1938) p. 74.; SILVA, L. (1939) p. 110-111.


A paixão pelas atrizes transbordava do âmbito artístico para o pessoal: além dos admiradores fervorosos e partidários, os teatros eram muito freqüentados pelos *gabirus*, nome dado aos rapazes apaixonados pelas moças do palco. Apesar da ineficiência de algumas coristas, cujos “passinhos de valsa para cá e para lá (...) eram inexpressivos e sem graça”, os *gabirus* eram vistos, ao fim dos espetáculos, “abordando suas eleitas, oferecendo-lhes comes e bebes no Stadt München (...); os mais afoitos, conhecidos dos empresários, penetravam na caixa dos teatros e, nas coxias e nos camarins, exuberavam de ardente paixão...”.²⁹

O fervor da platéia destaca-se como um dos aspectos mais interessantes no teatro brasileiro da virada do século, sendo mais expressivo ainda quando se percebe a distância entre o interesse do público e o da historiografia oficial, que praticamente ignorou este período. Desse modo, a recomposição do cotidiano e das práticas profissionais vividas pelos atores na virada do século se apresentam como importantes elementos de reflexão: o exame de um período em que eram numerosos os espectadores, os grandes atores e os grandes autores talvez possa iluminar o debate sobre o teatro brasileiro contemporâneo, freqüentemente atormentado pelo fantasma da ausência de público.

Bibliografia

- CHIARADIA, Maria Filomena Vilela. *A Companhia de Revistas e Burletas do Teatro São José: a menina-dos-olhos de Paschoal Segreto*. Rio de Janeiro, 1997. Dissertação (Mestrado em Teatro). Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação, Uni-Rio, 1997.
- EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Rio de Janeiro: Ed. Conquista, 1957. 5v.
- JUNQUEIRA, Christine. Os bastidores da claqué. In: *O Percevejo*, Rio de Janeiro, Departamento de Teoria do Teatro, CLA, Uni-Rio, n. 3, p. 88 - 90, 1995.
- LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Arquitetura do espetáculo: teatros e cinemas na formação do espaço público das Praças Tiradentes e Cinelândia; Rio de Janeiro 1813-1950*. Rio de Janeiro, 1997. Tese (Doutoramento em História da Cultura). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, 1997. 2v.
- MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo. *Arthur Azevedo e sua época*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- NUNES, Mário. *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro: MEC/SNT, s/d. 4v.
- PRADO, Décio de Almeida. *Seres, coisas, lugares: do teatro ao futebol*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- SILVA, Lafayette. *Artistas de outras eras*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1939.
- _____. *Figuras de teatro*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1928.
- SUSSEKIND, Flora. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, IBAC, 1986.
- TORRES NETO, Walter Lima. *Influence de la France dans le théâtre brésilien au XIX^e siècle: l'exemple d'Arthur Azevedo*. Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle, Institut d'Etudes Théâtrales. Paris III. (Thèse pour le doctorat), 1996.





O TEATRO É UM FILHO DA MÃE QUE NÃO MORRE NUNCA

Entrevista com Gianni Ratto

Esta entrevista compõe-se de vários estratos: passagens de uma conversa de Gianni Ratto com os alunos de interpretação de Isaac Bernat no curso preliminar da Casa de Artes de Laranjeiras, em abril de 1999, mesclam-se a trechos de uma troca de idéias entre o *Folhetim* e Gianni Ratto em sua casa em São Paulo em julho passado. Este milanês de 83 anos, há quarenta e cinco anos no Brasil, no intuito de evitar confusões e canseiras com nomes e datas, elaborou o seguinte *curriculum vitae* : “Gianni Ratto, diretor, cenógrafo, figurinista, escritor e casualmente ator. Um longo e acidentado percurso teatral feito de reencontros, redescobertas e gratificantes decepções.” Seu trajeto profissional no Brasil começa em 1954 na companhia Maria della Costa, passa pelo TBC, onde dirige dois espetáculos, e pelo Teatro dos Sete, onde cria o antológico espetáculo *O mambembe*, de Artur Azevedo, considerado um dos melhores do teatro brasileiro por aqueles que

tiveram o privilégio de assisti-lo. Sua experiência no Piccolo Teatro de Milão, que fundou com Giorgio Strehler e Paolo Grassi, e nos grandes teatros de ópera da Itália fizeram com que, senhor de uma requintada técnica no âmbito da cenografia e da direção, Gianni Ratto pudesse compreender que, mais que a busca da perfeição formal, o teatro indica o caminho do diálogo – com os companheiros de criação, com o público, com a realidade do país que escolheu. Seu interesse pelo autor nacional, seu amor à liberdade fizeram dele uma figura de referência no teatro brasileiro: dirigindo, criando cenários, ensinando ou elaborando projetos culturais visionários para a época, Gianni Ratto participou de todos os momentos significativos da vida brasileira desde o suicídio de Getúlio Vargas, acompanhando a história a partir de suas criações no teatro. Em *A mochila do mascate*, Gianni constrói um mosaico que reflete boa parte de nossa vida teatral: o trabalho no Teatro dos Sete, companhia estável que fundou com Fernanda Montenegro, Fernando Torres, Sergio Britto e Ítalo Rossi; a experiência como professor na Escola de Teatro da Bahia; os *entrevos* com a censura durante a ditadura militar, alguns hilariantes, como os da época da montagem de *Gota d'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes; seu trabalho com óperas, seu interesse por um trabalho minucioso com jovens atores, como em suas mais recentes experiências com *Morus*, de Renato Gabrielli e *Vermute*, de Aimar Labaki. Em agosto, Gianni Ratto lançou um *Anti-tratado de cenografia*, no qual passa pelo crivo de sua implacável ironia os princípios e as regras da boa técnica teatral.

ISAAC BERNAT – Gianni Ratto, gostaríamos de falar sobre a sua experiência em teatro.

Eu esqueço os nomes... Lembro tudo, menos os nomes. Porque, na verdade, o nome conta muito pouco. Vocês sabem quem construiu as pirâmides? Quem inventou a roda? Quem esculpiu os monolitos da Ilha de Páscoa? É a obra que sobrevive ao tempo. E o que sobrevive se sedimenta em nós para brotar de novo, dando-nos a sensação de que é coisa nossa quando é o resultado de uma seqüência de fatores. O teatro é uma história que nunca acaba, como a história do próprio homem, aliás. Quando começou? Não se sabe. Não foi na Grécia, foi

em qualquer lugar do mundo, numa época longínqua: alguém comunicou a alguém algo de importante e alguém, com mais alguém, se aproximou para ouvir. E o teatro foi mudando, acompanhando a história, substituindo o homem pelo indivíduo, fazendo do indivíduo o herói, usando a história, negando-a, esquecendo-a, elegendo sempre o feito ou o acontecimento que lhe parecia importante. Teatro é integração, debate e diálogo entre a equipe de criação e a platéia. O espetáculo é um acontecimento de reciprocidades. Se o sucesso for a única meta da profissão, a frustração será a paga, porque o teatro exige muito e devolve pouco. Nos dias de hoje, agredido por assaltos, seqüestros, roubos, premido pelas dificuldades financeiras, pela sem-vergonhice dos políticos, humilhado pela visão constrangedora de seu país e do mundo inteiro, o homem se entrincheira cada vez mais em seus redutos, de rabo preso com a televisão. É então que o teatro tem que reassumir a função de arauto, de guerrilheiro, desfraldando o estandarte da polêmica, do debate e da poesia: com paixão e fé.

Um jogo de futebol é assistido por milhares de pessoas que chegam ao estádio em caravanas, brigando, antegozando emoções, agitando bandeiras, ostentando camisetas e cores, cantando, se irmanando aos torcedores de seu time, agredindo os oponentes. Isto é paixão. E quando um ídolo ou um astro que desponta, passa, recebe e dribla, a torcida inteira entra espiritualmente em campo e chuta a gol: isto é a fé.

No século passado, o teatro tinha torcedores que, como hoje no futebol, gritavam, vaiavam e aplaudiam, tinham seus ídolos. O agudo de uma cantora lírica ou o *do di petto* de um tenor eram aguardados com a mesma ansiedade com que, hoje, espera-se o gol. E mais: o teatro atuava sobre o espectador tanto no plano da sensibilidade dramática como no da consciência política. O povo das “torrinhas” tomava o lugar dos cavalos da carruagem de seus ídolos para conduzi-los em triunfo. Era a paixão. Na Itália, as letras que compunham o nome de seu mais famoso e amado operista, Verdi, passaram a simbolizar, para os patriotas que lutavam pela independência em relação ao poder austríaco, um brado de liberdade: Viva Vittorio Emanuele Re d'Italia. (Um Rei? Bom, os tempos eram outros e acreditava-se na monarquia...)

Por falar em fé, anos atrás, Bárbara Heliodora, então diretora do antigo Serviço Nacional de Teatro, convidou-me para montar o *Auto da alma*, de Gil Vicente, com os alunos do Conservatório de Teatro aqui do Rio. É uma obra de alto risco, tanto no plano místico quanto no literário. Estudei-a bastante, é lógico, e concluí que era necessário reinventar a movimentação ritual, embora partindo, evidentemente, da linguagem codificada pela Igreja. Os alunos foram magníficos: não sei se tinham a fé católica, mas a paixão pelo teatro estava presente. O espetáculo foi freqüentado por um público amplamente diversificado e as figuras proeminentes, as freiras, os padres que assistiram ao *Auto da alma* ficaram surpresos com a intensidade mística do gestual dos jovens atores. Moral: me convidaram para dar aulas de interpretação a religiosos que tinham feito os votos há pouco tempo. Falei brincando: – “Eu, ensinar a missa aos padres?” Mas fui ao encontro deles no convento aqui em Laranjeiras e foi fácil perceber que o problema residia na perda da fé no que eles estavam oficiando: o mistério da Missa, o espetáculo sacro da tragédia do Cristo. A paixão de nossos alunos despertou o anseio dos religiosos por reencontrar uma fé em declínio. Como diria um publicitário: “Isto é teatro.”

ISAAC BERNAT – Você tem sempre reiterado o caráter transitório do espetáculo e, ao mesmo tempo que fala que a cenografia é “descartável”, reafirma o valor do texto dramático. Você poderia desenvolver estas idéias?

O espetáculo é efetivamente transitório. O teatro não vai morrer porque é um filho da mãe que não morre nunca, mas a sua força está na transitoriedade do espetáculo. Sua força se fundamenta no fato de ele ser descartável. O que é que sobrevive de todo o dilaceramento das tensões dramáticas, de tantas entregas, de tantos êxitos e fracassos, de tantas polêmicas, de tantas paixões e de tantos consensos? A palavra guardada nos livros e a memória; a palavra permanece inalterada, a memória falha ou se transforma, comprometendo ou beneficiando, glorificando ou denegrindo o que foi o trabalho de toda uma vida, o esplendor de uma noite feliz.

Antes do apaixonado espetáculo concebido e dirigido por Zé Celso em São Paulo, a maioria dos alunos de teatro não sabia quem foi

Cacilda Becker (existe publicada uma importante biografia dela mas ninguém a tinha lido, o que é espantoso pois denota não só um descaso inexplicável com a cultura, mas, principalmente, com algo que merece um espaço considerável entre os ideais que, supostamente, deveriam orientar quem quiser navegar nas ondas inseguras do teatro). Mas quem a viu ou, no meu caso, quem trabalhou com ela, guarda dela uma recordação que, como um vinho de nobres castas, se aprimora com o passar do tempo. Agora, perguntem a dez pessoas que a conheceram quem foi Cacilda e receberão dez respostas diferentes; ninguém saberá retratá-la como realmente foi, embora todos concordem com a categoria dela. E isto, como diria meu amigo publicitário, é o teatro.

Quando afirmo que a dramaturgia é o aspecto preponderante no teatro, isto se deve ao fato de que se você tirar tudo, as atuações, as cores, sobra a palavra. Que pertence a um universo que pode gerar espetáculos de quatrocentos mil figurantes, setecentos milhões de dólares, muitos adjetivos, muitos anexos, mas para chegar aonde? Não é que não possa existir teatro sem a palavra mas, sem ela, o teatro perderá muitas coisas. A palavra é a viga mestra do teatro. Quando eu vejo espetáculos na televisão, novelas etc., com atores que trabalham profissionalmente, têm uma boa técnica mas demonstram uma total indiferença em relação ao que estão fazendo, eu sofro, realmente. E fico me perguntando: onde estão os Sófocles de hoje? Onde estão as grandes linhas criativas que se fundamentam sobre valores de sensibilidade interior e sobre a tentativa de transmitir algo a alguém? A palavra é fundamental. Sem ela, vocês não vão poder sobreviver como pessoas que



pertencem à arte do teatro. Seguindo esta linha de raciocínio, compreenderemos que a cenografia é um elemento do espetáculo. Não o elemento básico. Como a interpretação isolada não é o elemento básico, nem a luz, nem a música. Porque o espetáculo é um conjunto de valores perfeitamente integrados de forma que nenhum dos elementos se evidencie e que você tenha uma noção global do que está assistindo. A cenografia é descartável porque ela deveria ser ignorada durante o espetáculo. Ignorada no sentido de que você a recebe sensorialmente mas não em termos de avaliação imediata. Quando um profissional diz “eu fiz uma bela cenografia”, aí já é uma porcaria. Porque você tem que descobrir que uma cenografia é bela depois e não quando está vendo o espetáculo. Dois, três dias depois, à noite, em casa, você pensa: – Puxa, assisti a um espetáculo excelente, a interpretação era maravilhosa, a cenografia era muito importante, o figurino extraordinário. É o caso, por exemplo, da atriz que faz a Cacilda no espetáculo do Zé Celso: é uma atriz de primeiríssima categoria. Mas você não nota isto de primeira, especificamente, você lembra depois que saiu do teatro.

FÁTIMA SAADI – Você acredita que o grande sucesso de crítica e público que transformou *O mambembe* num espetáculo de referência deveu-se a este tipo de equilíbrio entre os elementos do espetáculo?

Eu acho que *O mambembe* é um texto de referência, não um espetáculo de referência. É um texto sagrado, de certa maneira. Pode ser remontado, reinventado como espetáculo, 40, 50 vezes, mas a essência dele permanece. O único outro espetáculo de *O mambembe* que eu vi foi o do Gabriel Villela, que considero negativo porque trai a essência do texto. Villela é muito talentoso, tem muitas qualidades estéticas, artísticas, mas não concordo com a interpretação que ele deu ao texto. Ou se respeita a generosa visita que Artur Azevedo faz a esses atores pobres, permanentemente em dificuldade mas que trabalham a partir da intuição e por isto são maravilhosos e apesar de todos os percalços continuam querendo fazer teatro ou *O mambembe* acaba destruído. Ele tem que ser visto como um ato de pureza, de virgindade. É uma peça maravilhosa porque resume o espírito do teatro.

JULIANA GERMANN – O *mambembe* foi o primeiro espetáculo montado pelo Teatro dos Sete, em 1959 e, de início, vocês foram muito criticados pela escolha, mas a peça acabou sendo um grande sucesso e hoje se fala dela como tendo sido a despedida teatral de uma época. Você poderia falar um pouco sobre isto e também sobre o Teatro dos Sete?

GUSTAVO ARIANI – Um aparte: você sabe que O *mambembe* está todo gravado na casa da Maria Inês Barros de Almeida?

A Maria Inês Barros de Almeida e o marido dela, Alfredo Souto de Almeida, recentemente falecido, faziam parte do Teatro dos Sete que era formado também por Fernanda Montenegro, Fernando Torres, Sergio Britto, Ítalo Rossi, Francisco Cuoco – que naquele tempo era um jovem ator extremamente interessante – além de mim e de Luciana Petruccelli, minha mulher na época. Foi uma experiência empolgante, porque havia um entendimento entre nós na escolha dos textos, na maneira de trabalhar, na disciplina do trabalho. A disciplina é um dado importante para o ator: é preciso ter disciplina, ter essa vontade feroz de chegar lá, não para ser mas para poder fazer. Foi a Fernanda quem me deu O *mambembe* para ler. Pouco antes, o Sadi Cabral tinha montado a peça e tinha sido um fracasso. Então, quando comunicamos à pobre mídia que a gente tinha na época que faríamos O *mambembe*, ninguém acreditou: – “Acabou de fracassar e vocês vão montar isso com uma companhia nova?” Digo: – “Vamos.” E montamos com o espírito do Artur Azevedo, um homem maravilhoso que dedicou parte importante de sua vida ao teatro. Ele identificou uma espécie de comédia musical brasileira, a burleta, que discutia problemas do próprio país sempre em tom alegre, cantando, dançando. Fizemos com a cara e a coragem, setenta atores... E tivemos êxito. Quando o espetáculo acabou, o Teatro Municipal em peso levantou e aplaudiu longamente, não acabava nunca, os atores voltaram cinqüenta vezes ao palco. Não estou dizendo isto para me gabar, mas foi uma coisa embriagadora. Fizemos um bom espetáculo, eu sei, mas obedecemos ao que o Artur Azevedo estava passando para a gente. Era bonito, não vou dizer que não, mas o texto é que era o importante. Então, quando você vai de

braços dados com o autor, você está cinquenta por cento aceito pelo teatro. (Porque o teatro aceita ou não aceita. Ele não tem piedade e se não gosta de vocês, joga vocês fora.) *O mambembe* foi realizado numa situação extremamente afortunada. Nós estávamos começando um trabalho e tínhamos muita urgência, não uma urgência de tempo mas uma urgência interior, um fervor e em torno havia uma efervescência e tudo era muito estimulante, muito gratificante. Cada um de nós estava imbuído da iluminação de que algo estava para acontecer. São convergências... Mas volto a dizer que o elemento aglutinante nesta experiência foi o próprio Artur Azevedo que tinha uma visão generosíssima de vida e de trabalho. Se o Rio de Janeiro tem, hoje, este belíssimo Teatro Municipal, boa parte do mérito cabe a ele. Tanto que decidi concluir *O mambembe* com uma cena que não existia e na qual se via, contra a fachada do Teatro Municipal, os atores com seus apetrechinhos, suas trouxinhas. *O mambembe* é um pouco isso, uma trouxinha de poesia.

Quanto ao Teatro dos Sete, vejo que todos nós crescemos com a experiência. O que começou a fraquejar, depois de sete anos, não foi a qualidade do trabalho, mas o relacionamento. Por quê? Porque sete anos de vida num teatro significam um desgaste involuntário das relações. Além disto, trabalhamos o tempo todo no vermelho e, quando encerramos a companhia, cada um teve que comparecer com uma quantia para podermos saldar as dívidas que tínhamos. Éramos românticos, fazíamos espetáculos com trinta pessoas e arcávamos com a responsabilidade, como foi o caso com *O Cristo proclamado*, de Chico Pereira da Silva, que era um belíssimo texto com preocupações políticas e sociais e que me valeu a acusação de comunista (acusação que até me honrava) e um fracasso glorioso. Eram trinta e três atores e estivemos vinte dias em cartaz com platéias de dez, quinze pessoas... No que me diz respeito, o Teatro dos Sete foi uma grande aula, mais que o TBC, onde fiz apenas dois espetáculos nos quais utilizava todo o conhecimento técnico que tinha. O TBC trabalhava para agradar à burguesia paulista que exigia um teatro de categoria internacional e não se deu conta de que um espetáculo passa a ser internacional a partir do momento em que seu texto é efetivamente importante. E o TBC teve o

inconveniente gravíssimo de não se dar conta da importância da dramaturgia brasileira, porque sem dramaturgia não existe o teatro de um país. Em compensação, acho que, involuntariamente, o TBC acabou por provocar o surgimento do Teatro de Arena. Então, quando aparecem Jorge Andrade, Vianinha, Paulo Pontes e se criam outros movimentos como o Teatro Oficina, o Opinião aqui no Rio, o teatro brasileiro assume um valor internacional. No que diz respeito à interpretação, o TBC criou basicamente atores com uma técnica e uma formação de caráter italiano, que depois foram progressivamente se libertando.

ISAAC BERNAT – Deixa eu fazer uma provocaçãozinha... você acha que existe ou que é possível um estilo de ator brasileiro?

O estilo é uma questão de estilo. Não existe estilo. Qual é o estilo grã-dama da sociedade? Ou você é grã-dama ou você não é. No TBC esse era um problema fortíssimo. O Teatro de Arena, que foi realizado pelo Zé Renato, juntamente com o Vianinha, que foi uma grande figura do teatro nacional, tentou uma linguagem do ator brasileiro. Que significa a linguagem de um ator brasileiro? Ele fala gíria? Claro que não. Ele se movimenta como um matuto? Também não. Ele tem que encontrar a linguagem do gestual, a maneira de interpretar que está ligada ao ser humano. Não estou querendo contar vantagem, mas procuro trabalhar sempre no plano da sensibilidade do ator, procuro encontrar sua característica básica para que ele possa se expressar a partir de uma realidade interior. Essa é a grande força: encontrar os pontos de coincidência entre a idéia dramática e a sensibilidade do ator. Posso até fazer porcarias, mas a minha idéia é sempre esta. Gosto de trabalhar com atores jovens, com menos experiência, com menos brilho aparente. Recentemente montei *Morus* com dez atores jovens, ex-alunos da Escola de Arte Dramática da USP, atores que, em companhias tradicionais, fariam papéis secundários. E eu dei a cada um deles um papel de importância absoluta. O resultado foi muito gratificante. Um ator consagrado, que faz questão de ser consagrado, é um ator que acabou, já não interessa mais. O que vale hoje, para mim, é essa pesquisa, essa busca.

ALESSANDRA BRUNO NUNES – Em *A mochila do mascate* você conta que foi a partir de um questionamento de Cacilda Becker a respeito da razão de uma das marcas propostas durante o ensaio de *Isto devia ser proibido* que você reconsiderou a atitude que havia assumido, até então, como diretor.

É verdade, naquele momento descobri uma coisa que estava na minha cara e eu nunca tinha percebido. Até então eu havia dirigido muito autoritariamente. Trazia para o ensaio todo um desenho de movimentos, de gestos, as intonações, que, para mim, eram muito importantes, embora eu nunca tenha chegado ao exagero de dar a intonação da frase aos atores, como o Ziembinski fazia, mas eu era muito impositivo. Em *Isto devia ser proibido*, havia um jogo complexo entre um casal e, numa dada cena, para figurar a complexa teia que os amarrava, uma corda era colocada nas mãos do Walmor que ia, aos poucos, prendendo a si mesmo e a Cacilda. Era uma imagem, como utilizar um adjetivo, digamos. Para mim, era uma idéia maravilhosa, eu estava feliz da vida. Aí a Cacilda pegou e disse:– “Peraí, estou cansada. Você me obriga a fazer coisas mas não me explica o porquê.” Pô, aí eu percebi meu erro trágico. Não era só dizer: estão amarrados porque estão casados. Ela queria saber por que eu tinha chegado àquela conclusão e por que motivo exigia que eles fizessem aquele tipo de movimentação. E ela tinha toda razão. Foi como quando você tem diante de si um vidro e alguém joga uma

pedra: o vidro se quebra e você descobre todo um horizonte. A partir daí eu comecei a mudar meu sistema de trabalho. E é muito importante ter este tipo de acontecimento na vida, senão, a partir de um certo ponto, sem querer, você vai se embrenhando por um molde que não pode ser



mexido, que não pode ser alterado porque as características dele passam a ser leis pra você, quando, na verdade, essas leis foi você mesmo quem criou, às vezes até involuntariamente. É preciso dizer também que estas atitudes às vezes se cristalizam favorecidas pelas circunstâncias em que você trabalha. O primeiro espetáculo que fiz no Brasil foi *O canto da cotovia*, de Anouilh, na Companhia Maria della Costa, com muitos atores. Eu sempre tive o hábito de fazer comparações, evocar um pintor para criar uma imagem: essa situação me lembra o pintor tal etc. Mas naquela época os atores não estavam habituados a esse tipo de trabalho, realmente. E eu perguntava às vezes: –“O que você acha?” E eles me respondiam: –“Eu não acho nada, o senhor é que tem que achar.” Eu ficava desamparado, porque, na verdade, eu fazia uma pergunta para provocar uma resposta. Você não pode dizer: é assim, é assado.

JULIANA GERMANN – A Fernanda Montenegro relata que foi trabalhando na Companhia Maria della Costa, sob sua direção, que, pela primeira vez, ela recebeu o texto completo da peça que estava sendo ensaiada e que isto foi uma revolução para ela porque, até então, cada um só recebia suas falas e as deixas das falas dos demais personagens. Fernanda diz que então percebeu a importância de observar o espetáculo como um todo e que essa descoberta a impulsionou de forma maravilhosa.

Ela é muito generosa, mas a verdade é a seguinte: trabalhei na Companhia Maria della Costa como sempre trabalhava na Itália, no Piccolo Teatro de Milano, com Strehler e com outros grandes diretores. Fazíamos um trabalho anti-tradição, por uma razão muito simples: a tradição somos nós que fazemos. E a nossa tradição era acreditar num texto do qual todos participassem, num trabalho de conjunto. Mesmo que só entrasse na última cena do terceiro ato, o ator tinha que saber tudo o que estava acontecendo e tinha que estar ligado no que iria acontecer, a partir de um dimensionamento anterior. A coerência no trabalho era para nós outro valor fundamental: coerência do pensamento com o movimento – muitos atores pensam que quando o corpo age, o gesto é bonito etc., a interpretação

está feita. Eles partem do movimento do corpo para chegar a uma idéia, quando é exatamente o contrário, tem que partir de uma idéia para chegar ao movimento do corpo. Porque é sempre a cabeça que provoca o corpo e não o corpo que provoca a cabeça. Agora parece que está havendo uma revalorização da palavra mas o que observamos nestes últimos tempos foi uma negação da importância do autor em proveito do diretor do espetáculo. É uma postura com a qual eu brigo constantemente, que me revolta. Acho que um diretor pode ser tão grande quanto um autor, mas não tem o direito de deturpar uma obra se ele não for maior do que o próprio autor. Acho que isto é uma traição, um engano. Assim como existe uma lei contra publicidade enganosa, deveria existir uma lei contra teatro enganoso. Por exemplo, fui assistir em São Paulo a uma encenação de *A vida é sonho*, um texto belíssimo do Calderón de la Barca, que eu conhecia muito bem porque já tinha feito figurinos e cenário para a peça. Nem reli o texto antes de ir ao espetáculo porque sabia que o texto estava dentro de mim. Pois bem, o espetáculo tinha belas imagens, mas eu não entendi do que se tratava, eu que conhecia o texto... Saí do teatro e perguntei a minha mulher: – Qual foi mesmo a peça que a gente foi ver? E isso me aconteceu inúmeras vezes em espetáculos que são bonitos, mas não são belos.

FÁTIMA SAADI – Mas você admira profundamente o teatro de Tadeusz Kantor, que operava as mais incisivas interferências sobre os textos que lhe serviam de pretexto. Isso não contradiz sua tese de que o texto é o elemento fundamental do teatro?

O espetáculo de Kantor é um espetáculo realmente genial, em todos os sentidos. Ele era um homem de uma criatividade impressionante, uma espécie de irmão de Duchamp, que domina o universo do teatro, fazendo dele um jogo que pode ser constantemente modificado. E tem muita gente de teatro que não gosta dele porque, de alguma forma, ele trabalhava nos limites do teatro: se colocava em cena, conduzindo as personagens, manipulava os objetos de uma forma... Ele pegava vinte, cem cadeiras, uma em cima da outra e, de repente, você tem uma máquina. Ele era impressionante analisando a própria obra. Uma grande figura, realmente, um autor absoluto porque tinha

esta capacidade de navegar levando suas velas para qualquer caminho. Ele era um autor no verdadeiro sentido da palavra.

FÁTIMA SAADI – Muito jovem ainda você conheceu Gordon Craig, cuja filha era aluna de música de sua mãe. Gostaria que você falasse um pouco da influência dele em sua vocação, em sua compreensão do teatro e em sua prática cênica.

Gordon Craig é um homem que já pertence ao passado: ele poderia ser considerado um dos grandes cenógrafos de 1600. Craig desenvolveu uma linguagem gráfica de beleza extraordinária, onde predomina a visão das artes plásticas. O desenho dele, como o de Appia e o de Svoboda, é imediatamente identificável, é muito marcante, admirável, mas quando a presença da cenografia é violenta a este ponto, a palavra acaba incorporada na imagem. E volto ao mesmo raciocínio de antes: se eu tiro a palavra o que resta? A imagem. É teatro? Não.

FÁTIMA SAADI – Como você trabalha o texto, como você cria, a partir dele, suas encenações ou seus cenários?

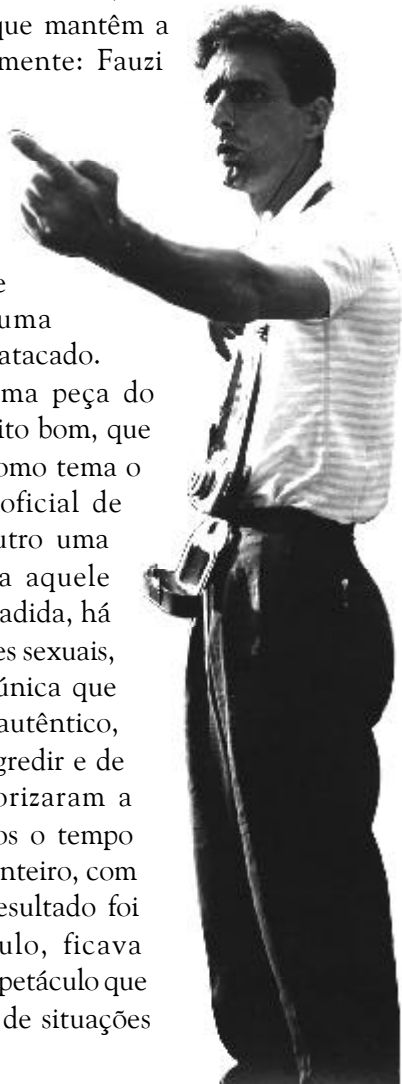
Primeiro eu leio o texto direto, deixando que ele me invada, por assim dizer, autoritariamente. Mas depois eu o releio e tento descobrir qual foi a motivação do autor para escrevê-lo: uma motivação psicológica, que partiu de relacionamentos humanos, ou mais ligada a fatores sociais, históricos, se foi uma motivação de guerra, de paz, de amores ou de ódios. Não sei se estou me expressando bem. Procuro reencontrar, na releitura do texto, o momento de inspiração do autor – de inspiração não, porque ninguém é inspirado, só os santos são inspirados, mas o momento daquele relâmpago que, de repente, denota que, em nós, gente de teatro, alguma coisa amadureceu. E é a partir desta pequena descoberta que você começa a desenvolver algo que desemboca numa obra. Este processo para mim é muito importante. Senão eu não consigo interpretar um texto. Antes de interpretar o texto, busco interpretar o autor, conhecer suas referências, as influências que sofreu. Quando consigo encontrar este caminho, o trabalho deslancha. Eu acho que não existe um trabalho criativo, isso de você dizer: eu vou “criar”. Há algo que

surge aos poucos, vai se formando. Até hoje eu estou aprendendo. Cada vez que monto um espetáculo, fico tremendo, tremendo, apavorado. Chego pro primeiro encontro apavorado, não sei que que eu faço. Depois, a partir do momento no qual a gente enfrenta o texto e um diálogo entre nós se estabelece, eu me recupero e vamos andando juntos. No início da minha carreira eu também tinha muito medo, medo da incompetência, cometi alguns erros graves, mas eu queria fazer. Fazia errado mas fazia. Se não erra, não faz. Esse é o grande segredo: ninguém ensina nada a ninguém. Ninguém “aprende” nada. Quem está interessado está procurando. Até hoje eu continuo aprendendo. Não porque eu estou fuçando livros, mas através das relações humanas. Cenografia, figurino já não têm tanta importância para mim. Atualmente o que mais me dá prazer é o trabalho com os atores. Quando você trabalha com atores que são atores, você não os dirige, você os acompanha e eles acompanham você. Um diretor não dirige, um diretor ajuda a fazer surgir uma personalidade num ator que ainda não sabe que a possui. O resultado que eu consigo, graças ao próprio ator e ao meu trabalho, é a coisa que mais me empolga.

ISAAC BERNAT – Retomando um pouco o fio da história, queria que você falasse das suas aventuras na época da ditadura. Você dirigiu *Gota d’água*, de Paulo Pontes e Chico Buarque...

... e toda noite, toda noite tinha dois policiais que vinham na porta do Teatro Tereza Raquel, como sempre, um bonzinho e um péssimo, e queriam que eu assinasse um boletim de ocorrência. E eu perguntava: – “Mas o que foi que ocorreu?” – “É que o senhor não tirou aquela ‘merda’ que a censura cortou.” Eu dizia: – “O senhor está enganado. Aquela que a censura cortou eu tirei, só que tem uma outra ‘merda’ mais adiante. Só se o senhor não leu.” – “Está me chamando de burro?” E, com o dedo em riste, ameaçava me levar, eu ameaçava chamar a embaixada italiana. Aí entrava o outro, que fazia papel de bonzinho: – “Não fique nervoso, ele é um pouco agitado.” E eu dizia: – “Tudo bem”, e mandava ele tomar o bonde lá

no... ou tomar no bonde... Mas, além da *Gota d'água*, tive a honra de dirigir *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, de Vianinha e Ferreira Gullar; *A saída, onde fica a saída?*, de Antonio Carlos Fontoura, Armando Costa e Ferreira Gullar e *Dura lex, sed lex*, de Vianinha. Esses autores, solicitados moralmente, conseguiram escrever textos de primeiríssima ordem e que foram de uma importância fundamental. Claro que houve também os especuladores que fingiam escrever textos de resistência. Acabada a ditadura, no entanto, restaram poucos autores que mantêm a agressividade, que contestam realmente: Fauzi Arap, Zé Celso, Plínio Marcos. Mas você não faz uma dramaturgia com três autores. Você precisa ter uma multidão, nos mais diversos estilos. Mas, no que diz respeito ao teatro com preocupações sociais, fico me perguntando se precisamos de uma ditadura para atacar o que deve ser atacado. Recentemente montei *Vermute*, uma peça do Aimar Labaki – que é um autor muito bom, que vai crescer a cada ano – que tem como tema o seguinte: de um lado, o sistema oficial de ensino, que não funciona, e de outro uma periferia agressiva que não aceita aquele sistema de educação. A escola é invadida, há assassinatos, mortes, tortura, agressões sexuais, enfim, a peça é de uma violência única que sustentei com o rap – que, quando é autêntico, é a única forma musical capaz de agredir e de denunciar. Os *Racionais* nos autorizaram a utilizar a música deles, projetávamos o tempo todo um vídeo que ocupava o palco inteiro, com policiais matando, agredindo e o resultado foi fantástico. Quem via o espetáculo, ficava totalmente perturbado, menos pelo espetáculo que pelo texto que nos colocava diante de situações insustentáveis.



FÁTIMA SAADI – Depois de tantos anos no Brasil, você não é mais um estrangeiro, mas certamente mantém sobre a nossa realidade, especialmente sobre a nossa realidade teatral, um olhar rico da experiência européia, italiana, em particular. Que constatações você gostaria de registrar?

Sinto que aqui o individualismo é muito grande. Além disto, o homem brasileiro é muito paciente e desinteressado, ligado apenas nos seus próprios problemas. Se conseguir resolvê-los com o famoso jeitinho, está tudo bem, mesmo no meio do maior desastre. O problema social, econômico do Brasil é gravíssimo e afeta necessariamente a inteligência. O Brasil não tem filósofos: o filósofo é um formador de idéias, um fomentador da compreensão de códigos de valores. E isso é curioso porque o Brasil tem escritores, poetas, músicos, artistas de altíssima qualidade. Mas se remontarmos ao início da história do Brasil, veremos que, daqui, Portugal só queria as riquezas. Até o início do século passado, era proibido imprimir fosse o que fosse no Brasil. Ora, não se cria um lastro cultural em vinte anos. É preciso muito tempo para isso. E quando eu insisto em que o teatro de um país é grande na medida dos autores que possui, eu compreendo que um autor não surge do nada, ele espelha a efervescência cultural que o cerca. Enquanto nos contentarmos com a cultura do feijão com arroz, dificilmente sairemos da indigência e do analfabetismo.

ISAAC BERNAT – Eu observo que houve uma banalização do trabalho do ator nesses últimos anos, que se esqueceu o compromisso do artista com o teatro e o compromisso da arte com a sociedade.

Na verdade, o que está sendo deturpado é o conceito de teatro. Não sei se alguém já assistiu na televisão a uma vergonha que se chama *Sai de baixo*. A Globo faz como se aquilo fosse teatro e os milhões de espectadores que ela tem acham que aquilo é teatro. Ainda ontem eu vi um trecho do programa: uma cretina com uma sainha curta, que só falta deixar à mostra os seios, de tão curta, e aí entra um ator importante e fica fazendo poses de manequim... É contra isso que se tem que combater. Mas de que forma? Não tendo medo de fazer espetáculos para cinqüenta pessoas, para vinte pessoas, para cinco pessoas, desde que os espetáculos tenham a dimensão indispensável para que o teatro exista.

*Sou um perseguido pelo teatro... eu não quero
trabalhar, eu tenho que trabalhar.*

Gianni Ratto



Da esquerda para direita: Valmor Chagas, Bráulio Pedroso, Cacilda Becker, Ciro del Nero, figurinista não identificado, Gianni Ratto e Giulio Medaglia.

