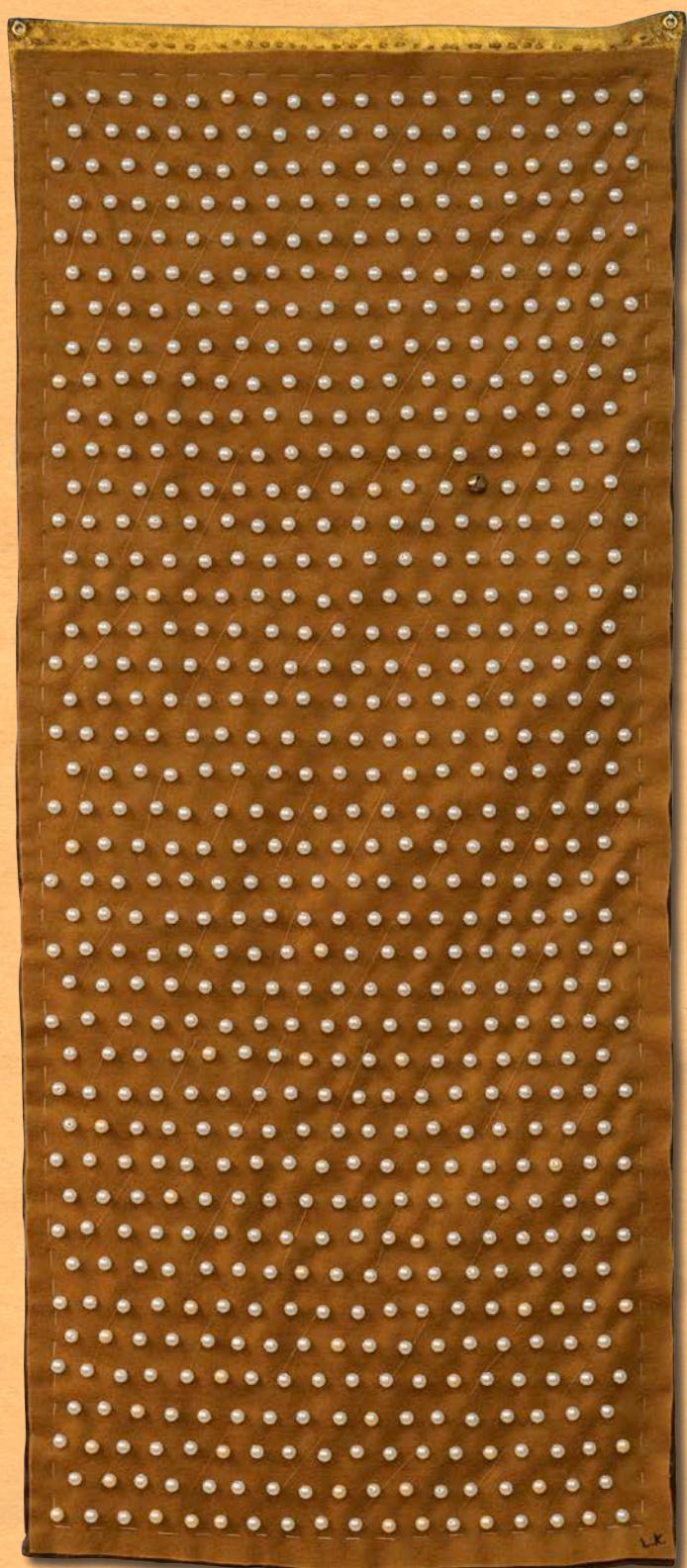


Secretaria da Cultura, Economia e Indústria Criativas do Estado de São Paulo apresenta

A[L]BERTO

Revista da SP Escola de Teatro

ISSN 2237-2938



#11

Inverno 2025

LAERTE KÉSSIMOS

É ator, produtor e artista visual multidisciplinar. Atua em diversas áreas, como desenho, artes têxteis, bordado, fotografia, pintura, criação de objetos, cinema e vídeo. Produziu os espetáculos *Unfaithful* e *Ser José Leonilson*; as performances *O Porto, exp.no 1* e *O Porto exp.no 2*; e a exposição *Como se desenha um coração*. Coordenou a produção da 1ª Mostra ME2P. Alguns trabalhos recentes no teatro como ator: *Ser José Leonilson*, de Leonardo Moreira, com direção de Aura Cunha; *O agora que demora*, de Christiane Jathay; *Unfaithful*, de Owen McCafferty, com direção de Lavínia Pannunzio; *1984*, com direção de Zé Henrique de Paula; *Refluxo*, de Angela Ribeiro, com direção de Eric Lenate.

A[L]BERTO

Revista da SP Escola de Teatro

ISSN 2237-2938

A[L]BERTO

Revista da SP Escola de Teatro

#11

Inverno 2025



Experimentos cênicos da
SP Escola de Teatro. Foto:
Divulgação/Clara Silva.



GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO

Governador

Tarcísio Gomes de Freitas

Vice-Governador

Felício Ramuth

Secretária de Estado da Cultura, Economia e Indústria Criativas

Marília Marton

Secretário Executivo

Marcelo Assis

Subsecretário

Daniel Scheiblich Rodrigues

Chefe de Gabinete

Vicenzo Carone

Diretora de Difusão, Formação e Leitura

Jenipher Queiroz de Souza

Diretora de Fomento à Cultura, Economia e Indústrias Criativas

Liana Crocco

Diretora de Preservação do Patrimônio Cultural

Mariana de Souza Rolim

ASSOCIAÇÃO DOS ARTISTAS AMIGOS DA PRAÇA (ADAAP)

Conselho Administrativo

Isildinha Baptista Nogueira

(Presidente)

Hubert Alquéres (Vice-Presidente)

Elen Londero

Eunice Prudente

Fábio Souza Santos

Helena Ignez

Luiz Galina

Maria Bonomi

Patricia Pillar

Conselho Fiscal

Wagner Brunini (Presidente)

Maurício Ribeiro Lopes

Rachel Rocha

Conselheiro Benemérito

Lauro César Muniz

SP ESCOLA DE TEATRO – CENTRO DE FORMAÇÃO DAS ARTES DO PALCO

Diretor-Executivo

Ivam Cabral

Assessor

Tato Consorti

Desenvolvimento Institucional

Elen Londero

Relações Internacionais e Parcerias

Marcio Aquiles

Coordenação Pedagógica

Beth Lopes

Coordenação de Áreas

Guilherme Bonfanti (Iluminação)

Hugo Possolo (Atuação)

J.C. Serroni (Cenografia e Figurino |

Técnicas de Palco)

Marici Salomão (Dramaturgia)

Raul Barretto (Humor)

Rodolfo García Vázquez (Direção)

Tâmara David (Sonoplastia)

Coordenação | Extensão Cultural

Gustavo Ferreira

Gerente Administrativa-Financeira

Leila Lopes

Coordenação | Produção

Maiara Cicutt

Biblioteca e Gestão Arquivística

Maurício Paroni

Monica Madureiro

Programa Oportunidades

João Martins

Ana Clara Mascarenhas

Comunicação

Guilherme Dearo

SELO LUCIAS

Coordenação editorial

Elen Londero

Ivam Cabral

Marcio Aquiles

A[L]BERTO REVISTA DA SP ESCOLA DE TEATRO

Coordenação Editorial

Alexandre Mate

Projeto Gráfico | Diagramação

Negrito Produção Editorial

Edição

Alexandre Mate

Marcio Aquiles

Preparação dos Textos (Português)

Ana Maria Fiorini

Preparação dos Textos (Espanhol)

Pedro Duque

Revisão

Ana Kei

Alexandre Mate

Guilherme Dearo

Marcio Aquiles

Jornalista Responsável

Marici Salomão (MTB 18061)

Capa

Laerte Késsimos

Fotos

Bob Sousa

Clara Silva

Endereço

UNIDADE BRÁS

Avenida Rangel Pestana, 2401

Brás, São Paulo/SP

CEP 03001-000

info@adaap.org.br

+55 (11) 3121-3200

UNIDADE ROOSEVELT

Praça Roosevelt, 210

Centro, São Paulo/SP

CEP 01303-020

+55 (11) 3775-8600

Impressão

Eskenazi Indústria Gráfica

Tiragem

1.000 exemplares

A SP Escola de Teatro – Centro de Formação das Artes do Palco, iniciativa da Secretaria da Cultura, Economia e Indústria Criativas do Estado de São Paulo, consolidou-se como uma das mais relevantes instituições dedicadas ao ensino e à reflexão sobre o teatro na América Latina. Seu projeto pedagógico, que alia excelência acadêmica, prática artística e compromisso social, tornou-se referência dentro e fora do país, sendo incorporado por universidades e companhias teatrais ao redor do mundo.

A revista *A[L]BERTO*, que nasceu com o compromisso de difundir esse pensamento crítico, cumpre aqui sua função mais profunda: reverberar histórias que não podem ser esquecidas, atualizar trajetórias e provocar novos sentidos. Além das homenagens, esta edição também abre espaço para análises sobre o teatro de grupo, o fazer independente, a crítica teatral e as conexões com outros territórios latino-americanos.

Esta edição é uma homenagem aos mestres e mestras que ajudaram a desenhar o teatro brasileiro em suas mais diversas formas. Nomes como Abujamra, Bibi Ferreira, Dercy Gonçalves, Nicette Bruno, Paulo Goulart e Ruth de Souza, entre outros, ocupam estas páginas como presenças ativas e inspirando aos que seguem criando.

Na Secretaria, acreditamos que fomentar publicações como esta é garantir que a cultura permaneça como um campo de ideias e de transformação ética e cultural.

MARILIA MARTON

Secretária da Cultura, Economia e Indústria Criativas do Estado de São Paulo

Há quinze anos atuo na direção executiva da SP Escola de Teatro. Coordenar a gestão do projeto exige muito trabalho e atenção à organização administrativa, financeira e pedagógica. Porém existem, também, momentos festivos. Duas vezes por ano, tenho o prazer de receber os estudantes ingressantes na cerimônia de boas-vindas, todos com aquela expressão de curiosidade e empolgação pelo o que está por vir, uma perspectiva de futuro a se descortinar. É uma característica quase onipresente nas novas gerações.

No dia a dia da Escola, contudo, percebemos, no contato com os alunos, que o olhar para o passado, para aqueles que vieram antes, passa muitas vezes despercebido. Se temos como missão reinventar metodologias e buscar novas referências que deem conta da complexidade contemporânea, não podemos jamais nos esquecer do trabalho fundador dos artistas que compõem os mais diversos cânones do teatro brasileiro. São eles o tema basilar dessa 11ª edição da revista *A[L]BERTO*, que inaugura, após a condução rigorosa de Silvana Garcia por anos, a coordenação editorial rotativa, com o pesquisador Alexandre Mate assumindo a tarefa neste volume.

Dessa feita, Aderbal Freire-Filho, Alberto Guzik, Antônio Abujamra, Bibi Ferreira, Dercy Gonçalves, Fauzi Arap, Fernando Peixoto, João das Neves, Maria Alice Vergueiro, Maria Della Costa, Marilena Ansaldi, Nicette Bruno, Paulo Goulart, Renata Pallottini e Ruth de Souza são os nomes contemplados na seção Ponto de Convergência, mote dessa edição nomeada como Rastilhos de Memórias Essenciais, com artigos idealizados para atender o interesse tanto de neófitos quanto de pesquisadores experientes no assunto. A crítica, a organização do sujeito histórico teatro de grupo e o movimento do teatro independente latino-americano complementam a edição nas seções Ensaio Geral e Primeira Fila.

A historiografia teatral, preservada por documentos e referências bibliográficas como esta, é fundamental tanto para resguardar o passado, para que possamos nos conhecer melhor, quanto para nos prover ferramentas para a criação de um futuro com as melhores oportunidades criativas e socioeconômicas.

IVAM CABRAL

Diretor-Executivo da SP Escola de Teatro

Escrevo porque não se pode esquecer de lembrar de vocês!

Alexandre Mate

Quando não escrevo, estou morta... Agora, falo de meu túmulo!

Clarice Lispector, entrevista a Julio Lerner, abril de 1977.¹

[...] arrisco dizer que quanto mais documentados são os artistas, mais validade histórica tem sua passagem pelo mundo, não porque foram mais importantes, mas porque todo arquivo é mediável e político. Escolhe-se o que vai ou não permanecer num certo discurso oficial da história.

Andréia Nhur, “O ato perpétuo de Marilena Ansaldi”.

Ao mesmo tempo que se pede licença para apresentar mais uma edição da revista *A[L]BERTO* e louvar o processo anterior, desenvolvido por Silvana Garcia, partimos da afirmação segundo a qual lembrar se caracteriza em ato de “trazimento” à tona e para perto, por distintos processos e caminhos, determinados estados de luta e luto no sentido de vencer e superar os esquecimentos. De fato, é preciso ter, permanentemente, presente que, mesmo quando se lembra de alguém (que pode ser pessoa de nossa esfera íntima), o lembrado jamais “vem sozinho ou isolado”: aquilo que se lembra vem sempre por meio de situações histórico-sociais características e distintas. Portanto, lembrar de alguém, de algo, se caracteriza sempre como um processo sócio-histórico-convivial.

Na epígrafe, Clarice Lispector manifesta o sentimento ou estado de quem se aparta daquilo que lhe é absolutamente essencial. Há múltiplas palavras,

¹. Entrevista cedida a Julio Lerner, *RTC – Rádio e Televisão Cultura*, abr. 1977. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nhnhthPmL7s>. Acesso em: 6 jun. 2025.

e em todos os idiomas, cujos sentidos podem se referir a coisas diversas, às vezes opostas. A palavra símbolo, por exemplo, do grego *symbolon* ou *symbolon*, colige dois vocábulos, *syn*, que se refere a junção, união, encontro, incorporação e, decorrente do verbo, *ballein*, cujo sentido corresponde a lançar, arremeter e, também, a lançadeira. Em algumas fontes, *bolleos* refere-se, também, a cometa, cujo sentido concerne a algo “visto em sua ausência”, ou seja, um cometa não pode ser visto, mas sim o que dele ficou, sua reverberação de luz. Portanto, a palavra símbolo, na condição de uma “lançadeira a reunir distintos sentidos em si”, concerne a uma espécie de senha histórico-cultural. Consegue apreender e “traduzir” alguns dos sentidos de um símbolo quem faz parte de um contexto definido.

Portanto, além de demandar conhecimento e chaves distintas de decifração/interpretação do saber/entendimento histórico-social, demanda um trânsito permanente de lembrança com a rememoração das lembranças. No surpreendente *Cem Anos de Solidão*, de Gabriel García Márquez, a comunidade da pequena Macondo, em determinado momento de sua trajetória, começa a esquecer/perder a capacidade de reconhecer “as coisas” pelos seus nomes. Escrever nelas (nas coisas) seu nome foi um primeiro passo estratégico de que se lançou mão, mas, na sequência, o reconhecimento das palavras, como escreveu Drummond no poema “O Lutador”, deixou de “esplender na curva da noite”. As pessoas passaram a desconhecer as letras e palavras por intermédio das quais se identificavam as coisas. Trata-se, na obra em questão, de uma comunidade a padecer de uma espécie de Alzheimer social. Metaforizando a situação, no sentido de articular o movimento do texto à publicação em questão, o cometa que se sabe não estar onde poderia ser percebido nem sequer rastros visíveis deixou: um eclipse social. Parafraseando Eugene O’Neill, no abissal *Longa Jornada Noite Adentro*, repetindo, com mudanças, uma frase de uma das personagens do texto: processo de tartamudeio na neblina².

O estudo das palavras, a partir de suas origens, pode se caracterizar em viagem surpreendente: a memória (como um imenso território/reservatório de vividos e guardados), cuja proteção, na Antiguidade clássica grega, cabia a uma das musas, de nome Mnemosine... Nas tradições africanas, ligadas ao candomblé e à macumba, Nanã aparece como guardiã da humanidade, posto que conhecedora de sua ancestralidade. Cada cultura tributa a distintas

2. Publicado em 1941, *Longa Jornada Noite Adentro* tem lindas e significativas montagens pelo mundo. Especificamente em São Paulo, podem ser destacadas as com Cacilda Becker, Cleyde Yáconise e Ana Lúcia Torre vivendo a protagonista Mari Tyrone. No texto original, a fala é dita por Jamie (o próprio Eugene, mas com o nome do irmão, porque se trata de um drama pessoal): “Não temos sequer o estofo de fumantes. Não temos feito outra coisa senão tartamudear na neblina”.

figuras a atribuição fundamental de preservação da espécie pelos exemplos e lutas.

A memória, em sua dialética, absolutamente intrínseca, colige o lembrar e o esquecer. Na história da humanidade, em determinado momento histórico (também praticado no Brasil), quando uma pessoa morria, fazia parte dos rituais do processo de culto à sua memória imprimir alguns “santinhos”, com imagem de quem se “despedia da vida”, com seu nome completo e período de existência: tratava-se, portanto, de uma espécie de documento para louvar o morto e preservar sua memória. Nesse rito, segundo fontes documentais, em alguns estados do Nordeste a foto do “santinho” era tirada do sujeito em seu caixão.

Entretanto, as nossas relações e saberes não são feitos pela impressão de santinhos. Faz parte da estratégia de permanência de sevícia de um povo colonizado eliminar os opositores e todos os seus traços de existência (portanto, impedimento da lembrança e rememoração pelos pósteros). Para conhecer é preciso acessar as mais distintas fontes de informação, tanto aquelas escritas ou outros meios e suportes, como aquelas que nos chegam pela oralidade.

Tenho ouvido, reiteradamente – e desde criança –, a afirmação segundo a qual seria melhor não citar nomes em nossas ponderações quanto às ações coletivas, porque sempre nos esquecemos de alguém. Embora isso seja verdade, defendo o princípio segundo o qual injustiça maior seria não citar ninguém. A história oficial (escrita pelos ditos vencedores) destaca os nomes de seus “heróis”, mas, feito um cometa apagado, impede o acesso a quem, em permanente processo de luta, se opôs às barbáries, também, do esquecimento.

Jeanne Marie Gagnebin, em *Lembrar Escrever Esquecer* (2006), lembra que o vocábulo *sēma* (que guarda alguma analogia a sinal e a símbolo) corresponde, também, a tûmulo. A palavra semáforo indica três estados/condições, sendo uma delas (a de cor vermelha) a de perigo e de impedimento de determinado processo de continuidade; então transgredir uma “senha reconhecida”, aceita e imposta, pode significar a morte ou um renascimento repleto de perseguições. Ao unir os sentidos conexos e adversos, lembrar pode ser um trabalho para vencer as dores do luto, um ato de renascer ou de ressignificação, individual e social. A montagem de *Why the Horse?*, com Maria Alice Vergueiro, aproximando a necessidade do lembrar com a morte próxima (antecipadora do luto), teatralizou de modo excepcionalmente comovente tal momento final³.

3. Neste número da *A[L]BERTO*, Silvia Fernandes apresenta considerações muito potentes sobre a antecipação da morte da atriz por intermédio do espetáculo citado.

Ainda por esse viés, Maurice Halbwachs, no livro *A Memória Coletiva* (2013), afirma que a “memória coletiva” concerne ao entretecimento de vivências sociais efetivamente experimentadas. Desse modo, o ato de recordar/lembrar não pode ser analisado se, no processo analítico, não se articular aquilo de que se lembra e se evoca aos contextos sociais mais próximos. Ou seja, os livros de história (em sua maioria) solicitam a repetição – em provas e testes – dos “grandes feitos”, mas as relações comunitárias se fazem pela junção das cronologias e dos afetos, dos traumas e das superações, dos arrependimentos aos rebatimentos... A relação com as avós e os avôs, no geral, traz a vida fluindo em outros e significativos tempos, de afetos, de sabores, de histórias que podem significativamente ser (re)contadas...

A memória coletiva é feita (vai sendo tecida) de conhecimentos mais próximos, imediatos a nos atravessar. Nessa perspectiva, a memória deixa de ter apenas uma dimensão individual, em razão de não ser absoluta ou exclusiva de um sujeito, mas decorrente de entrecruzamentos sociais, dos grupos de que se venha a fazer parte. Portanto, pela perspectiva de Halbwach, a história oficial e a consequente guarda dos acontecidos, a partir de um ponto de vista das classes ou grupos hegemônicos, corresponde a um imenso cemitério, onde tudo se encontra enterrado e “fixado” em lápides distintas; em contraposição a isso, a chamada memória coletiva, permanentemente revolvida, caracteriza-se em um constante processo de relembração e retomada.

Na condição de a história corresponder sempre a uma determinada “versão sobre”, cujo relato colige informações, capacidade de traduzibilidade, acesso a fontes documentais, sua materialização corresponde a um “determinado lugar de fala”. Qualquer documento (que demanda o esforço de lembrar e fazer ver a reverberação do que foi, mas que continua a brilhar ou foi opacizado) expressa uma parcialidade de algo que pode ser visto. Retomando Jeanne Marie Gagnebin, na obra citada anteriormente, o fruto de um processo de pesquisa, que transita com elementos de distintas naturezas, manifesta um trabalho contra a imposição do luto decorrente de tantos esquecimentos, permanentemente impostos. Nesse sentido, as inscrições funerárias encontram-se entre os primeiros rastros de signos escritos aproximando a inseparabilidade entre memória, escrita e morte.

Os nomes aqui destacados, com análises específicas, correspondem ao entrecruzamento de indicações que fiz e a sugestão de alguns deles pela equipe de coordenação editorial da *A[L]BERTO*. Na composição, buscou-se mesclar nomes e compor um conjunto significativo no panorama da linguagem teatral. Aprendi com grandes mestres e mestras (familiares e nas distintas relações sociais) que, do ponto de vista ético, a “escolha” não se deve alicerçar no gosto pessoal ou na troca de favores, mas, fundamentalmente,

no respeito e na coerência do sujeito a ser lembrado, posto que tal atitude significa também retirar tal sujeito do tûmulo do esquecimento.

Neste nûmero, foram selecionados nomes que formam um arquipélago significativo. Em todas as contribuições há distintos caminhos que “desenterram” para quem está a vir, em permanente e reiterado processo de barbárie, homens e mulheres, gente artista cujos feitos precisam ser trazidos à tona. A meu pedido, e sem a imposi     de um caminho distinto, a proposta fundamental seria tornar públicas as trajetórias de sujeitos tão essenciais ao desenvolvimento da linguagem teatral, em distintos campos do conhecimento e atua     artística. Os estilos de cada colaborador(a) foram mantidos e mesmo estimulados. Na conversa com cada um(a), t  m  b  m houve o estímulo para, quando possível, mesclar às informações apresentadas traços de alguma rela     mais pessoal. Portanto, nos textos há rigor – mas não aquele mais consoante aos escaninhos e procedimentos acad  micos – com alguma camada de afeto pelo sujeito, que se caracteriza no objeto da exposi    .

Traços de rela     pessoal imbricada    profissional, lembrados em distintas perspectivas, norteiam as narrativas aqui apresentadas, a evocar convivialidade (e recupera     de memórias vividas) e pesquisa em diferentes suportes documentais.

Profissionais dedicados a distintas áreas (interpreta    , docência, direção, crítica, dramaturgia) compõem o significativo conjunto desta edição. Por intermédio deste número da *A/L/JBERTO*, sujeitos da criação teatral fazem-se presentes e são lembrados na primeira parte deste número, Ponto de Convergência. Na segunda parte, denominada Ensaio Geral, são inseridas análises sobre o início do exercício da crítica no Brasil; os processos de gestão do sujeito histórico teatro de grupo; e uma análise do *teatro independiente*, por Máximo Gomez, da Universidade Nacional de Tucumán, na Argentina, que descreve um estágio e características apreendidas quanto às práticas do grupo peruano Yuyachkani. Na terceira parte, denominada Primeira Fila, um pequeno texto inédito de Fauzi Arap; um texto de Virginia Bauche, dramaturga respeitada no México, que envereda, alegoricamente, pela estrutura mais ficcional do *teatro independiente*, cujas dificuldades de existir assemelham-se àquelas do teatro de grupo brasileiro, conforme reflexão por Carla Bauche, t  m  b  m do México; Gustavo Ferreira apresenta características das Satyrionas e uma significativa rela     entre o evento e a materialidade, corporificando diferenciadamente o próprio território da praça Roosevelt.

A obra cumpre aquilo a que se propôs. Finalizo este texto citando (outra vez) Walter Benjamin em trecho de “Teses Sobre Filosofia da História”, que, em uma de suas passagens, afirma:

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. [...] O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a receberam. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. Pois o Messias não vem apenas como salvador, ele vem também como o vencedor do Anticristo. O dom de despertar no passado as centelhas de esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer. (Benjamin, 1985)

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond. “O Lutador”. In: *Carlos Drummond de Andrade. Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1973.
- BENJAMIN, Walter. “Teses Sobre Filosofia da História”. In: *Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Ática, 1985 (Col. Grandes Cientistas Sociais, 50).
- ENTREVISTA cedida a Julio Lerner. *RTC – Rádio e Televisão Cultura*, abr. 1977. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nhnthPmL7s>. Acesso em: 6 jun. 2025.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar Escrever Esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. 2ª ed. São Paulo: Centauro, 2013.

Ponto de Convergência – Rastilhos de Memórias Essenciais

- O Ceará em Aderbal Freire-Filho, Magela Lima, 19
- Alberto Guzik: a vida de um homem de teatro, Edécio
Mostaço, 27
- O inclassificável Abujamra: um sujeito que ressoa dos vãos da
história, Luiz Campos, 35
- Bibi Ferreira por meio de um relato apaixonado, José Cetra
Filho, 41
- Dercy Gonçalves, a avó de todos nós, Kiko Rieser, 47
- Fauzi Arap ou A arte é o truque do introvertido para caber num
mundo de extrovertidos: oração e fé criam o que acontece,
Nelson Baskerville, 55
- Fernando Peixoto: uma biografia constituída por embates, lutas
e generosidade em torno da arte e da política, Rosangela
Patriota, 63
- João das Neves, um autêntico filho do seu tempo, Roberta
Carbone, 71
- Maria Alice Vergueiro, uma performer brasileira, Sílvia
Fernandes, 79
- Maria Della Costa: a Cotovia moderna cantou em São Paulo,
Warde Marx, 87
- O ato perpétuo de Marilena Ansaldi, Andréia Nhur, 97
- Nicette Bruno e Paulo Goulart: o palco da minha infância,
Vanessa Goulartt, 107
- Renata Pallottini, mestra de todos nós, Luís Alberto de
Abreu, 113
- Cartas de duas atrizes a Ruth de Souza: das sementes que caíram
de suas mãos, Aysha Nascimento e Daniele Santana, 117

Ensaio Geral

O advento de uma crítica teatral propriamente dita no Brasil,
Rodrigo Morais Leite, 127

Hacia una teatralidad otra: por una política de lo menor en el
teatro de grupo, Máximo Gómez, 153

Do e para o território: estética, política e memória oral no teatro
de grupo, João Rodrigo V. Martins, 161

Primeira Fila

Camarim (Introdução de *A Iniciação do Ator*), Fauzi Arap, 175

El Teatro independiente, en México, un valiente sobreviviente,
Carla Bauche, 177

Así se vive desde adentro, el teatro independiente ¡Buscando el
aplausos!, Virginia Bauche, 183

Satyrianas: o corpo em festa como espaço de resistência e
transformação social, Gustavo Ferreira, 187

PONTO DE CONVERGÊNCIA – RASTILHOS DE MEMÓRIAS ESSENCIAIS



O Ceará em Aderbal Freire-Filho

Magela Lima

*Amanhã se der o carneiro, o carneiro
Vou-me embora daqui pro Rio de Janeiro
Amanhã se der o carneiro, o carneiro
Vou-me embora daqui pro Rio de Janeiro
Vou-me embora daqui pro Rio de Janeiro
As coisas vêm de lá
Eu mesmo vou buscar*

*E vou voltar em vídeo tapes
E revistas supercoloridas
Pra menina meio distraída
Repetir a minha voz
Que Deus salve todos nós
E Deus guarde todos vós*

EDNARDO, *Carneiro*¹.

A partir de janeiro de 1971, passa a ficar mais recorrente nos programas e cartazes do circuito teatral carioca o nome do cearense Aderbal Júnior. Ele desponta no cenário cultural do Rio de Janeiro, ainda como ator, em temporada do espetáculo *A Barca d'Ajuda* no Teatro Santa Rosa. Logo na sequência, chama a atenção no monólogo *O*

¹. Composição musical do cantor e compositor cearense Ednardo, inserida no álbum *O Romance do Pavão Misterioso* (1974).

Diário de um Louco, apresentado no interior de um ônibus em movimento, que saía da praça General Osório e circulava pela cidade. Naquele mesmo ano, foi destaque no Teatro Maison de France no audacioso projeto da Companhia Tereza Raquel, que trouxe ao Brasil o diretor francês Claude Régy para remontar, com elenco local, a peça *A Mãe*, do dramaturgo polonês Stanislaw Witkiewicz. Virado o ano, ele participou da montagem de *O Segredo do Velho Mundo*, no Teatro das Artes, e estreou, então como diretor, versão teatral do livro infantil *Flicts*, de Ziraldo, no Teatro Tereza Raquel.

Os bastidores dessas primeiras experiências revelam traços muito expressivos da sua condição de migrante. Aderbal Júnior vai se projetar na cena do Rio de Janeiro, inicialmente, cercado por semelhantes. *A Barca d'Ajuda*, por exemplo, montado originalmente em 1969 no Teatro de Santa Isabel, é da lavra do piauiense Benjamim Santos, à época radicado no Recife. O ônibus-palco de *O Diário de um Louco*, texto de Gogol adaptado por Rubem Rocha Filho, com direção do baiano Athenodoro Ribeiro, por sua vez, já havia percorrido as ruas de Salvador (Leão, 2009). Tendo em vista a limitação de público do espetáculo, Aderbal Júnior alterna as sessões com o ator Otoniel Serra, que substituiu Carlos Ribas ainda na Bahia. Em *A Mãe*, ele contracena com o conterrâneo José Wilker, cearense de Juazeiro do Norte, radicado no Rio de Janeiro desde que o Teatro de Cultura Popular do Recife foi sufocado pelo golpe civil-militar de 1964.

No teatro, a aventura do exílio não comporta o isolamento de um artista solitário e exige um trabalho em equipe, um conjunto de colaboradores “compatriotas”, um “cinturão” de parceiros que funcione como um território

NO TEATRO, A AVENTURA DO EXÍLIO
NÃO COMPORTA O ISOLAMENTO
DE UM ARTISTA SOLITÁRIO E EXIGE
UM TRABALHO EM EQUIPE, UM
CONJUNTO DE COLABORADORES
“COMPATRIOTAS”, UM “CINTURÃO”
DE PARCEIROS QUE FUNCIONE COMO
UM TERRITÓRIO DE ACOLHIMENTO,
UMA ILHA DE SEGURANÇA, UM
REFÚGIO EM “MICROCOMUNIDADES”
DE ORIGEM (BANU, 2021).

de acolhimento, uma ilha de segurança, um refúgio em “microcomunidades” de origem (Banu, 2021). Não demora, porém, e Aderbal Júnior está integrado à dinâmica teatral carioca. *O Segredo do Velho Mundo* e *Flicts*, apesar da presença do paulista Nelson Xavier nas produções, parceiro decisivo do chamado “teatro do Nordeste” (Lima, 2019), já aponta para um expandir de fronteiras. Em 1972, no Teatro Sennac, Aderbal assina a versão carioca de *O Cordão Umbilical*, peça de estreia de Mario Prata, montada em São Paulo dois anos antes com direção de José Rubens Siqueira. Em 1973, Aderbal Júnior dirige *Amanhã, Amélia, de Manhã*, peça de Leilah Assumpção com Suely Franco capitaneando o elenco, no Teatro Ginástico. Também naquele ano, chega ao Tea-

tro Ipanema com *Apareceu a Margarida*, dramaturgia inaugural de Roberto Athayde, com Marília Pêra no papel título, e festeja seu primeiro trabalho de grande repercussão.

O teatro de Aderbal Júnior ou Aderbal Freire-Filho², como vem a ser conhecido no decorrer da carreira, é, na verdade, bastante anterior à década de 1970 e não tem como primeiro palco a cidade do Rio de Janeiro. Nascido em Fortaleza de Nossa Senhora da Assunção, a capital dos cearenses, em 8 de maio de 1941, ele estreia ainda adolescente. Prestes a completar treze anos, em 1º de maio de 1954, integrou o elenco de *A Lenda do Mosteiro*, montagem com texto e direção de J. Narbal, que então comandava o Teatro de Arte e Cultura (Costa, 2017). Ator, diretor e dramaturgo muito destacado no panorama dos anos de 1950, José Narbal de Oliveira fundou, ao menos, seis diferentes grupos, sempre preocupado com a iniciação teatral, bastante alinhado às teses de Paschoal Carlos Magno, o criador do Teatro do Estudante do Brasil. Aderbal Júnior começou sua trajetória teatral na escola, no tradicional Colégio Cearense do Sagrado Coração. Em 1956, tem nova experiência teatral, então, como soldado romano na encenação de *Cristo no Calvário* (*O Mártir do Calvário*), do português Eduardo Garrido, com direção de Waldemar Garcia. As peças sacras sempre contavam com público certo e volumoso na Fortaleza, nas décadas de 1930, 1940 e 1950.

Figura central na introdução dos primeiros e conscientes rudimentos da essência e da técnica do moderno teatro no Ceará, Waldemar Garcia fundou, com estudantes da Faculdade de Direito, o grupo Teatro Universitário (Paiva, 1969). O conjunto estreou em fevereiro de 1949 com adaptação de *Vila Rica*, texto do também cearense Raimundo Magalhães Júnior, de quem montaram ainda *Yayá Boneca*. O magistrado e professor da então Universidade do Ceará, Aderbal Nunes Freire, pai de Aderbal Júnior, foi um dos grandes incentivadores da empreitada. Em 1950, o Teatro Universitário do Ceará levou aos palcos *O Demônio e a Rosa*, peça que projeta o dramaturgo Eduardo Campos, e *Espectros*, de Henrik Ibsen, diluindo-se posteriormente em outros esforços de renovação da atividade teatral em Fortaleza. Sem o Teatro Universitário, há de se ressaltar, não teria sido possível o surgimento



Aderbal Freire-Filho.
Foto de Bob Sousa.

2. Na crítica que publica do espetáculo *A Mãe*, na edição de 3 de setembro de 1971 do *Diário de Notícias*, Henrique Oscar já faz menção a Aderbal como Freire-Filho. A nova assinatura, entretanto, só vai substituir em definitivo a original na década de 1990.



Aderbal Freire-Filho.
Foto de Bob Sousa.

de conjuntos como o Teatro-Escola do Ceará, de 1951, o Teatro Experimental de Arte, de 1952, e a Comédia Cearense, de 1957.

Ao se iniciar no teatro, Aderbal Júnior conviveu com um cenário bastante dinâmico, considerando os limites da época. O Teatro-Escola do Ceará não só regularizou uma agenda de apresentações, garantindo amplo destaque à dramaturgia de Eduardo Campos, como agregou uma visibilidade sem precedentes ao teatro local. O Grupo representou o Ceará no I Festival Nortista de Teatro Amador, realizado em Natal (1955), com *Os Deserdados*. No ano seguinte, integrou a segunda edição da mostra, então realizada em Recife, apresentando o espetáculo *A Máscara e a Face*, vencedor dos prêmios de melhor atriz (Nadir Papi Saboya) e melhor cenografia (Flávio Phebo). Com a montagem de *Nós, as Testemunhas*, o Teatro-Escola voltou a Natal para participar do I Congresso Nacional de Teatro Amador (1958). Com a mesma peça, integrou o III Festival Nortista de Teatro Amador (1959), em

Maceió, e levou os prêmios de melhor atriz (Fernanda Quinderê) e melhor atriz coadjuvante (Nadir Papi Saboya), e o II Festival Nacional do Teatro do Estudante, realizado em Santos (Costa, 2017).

Fundado por Marcus Miranda, B. de Paiva, Hugo Bianchi, Maria José Gonçalves e Haroldo Serra, o Teatro Experimental de Arte foi o grupo com o qual Aderbal Júnior fez sua participação em *Cristo no Calvário*. O Coletivo, anterior àquela experiência, inicia suas ações em 1952 com uma versão do romance *O Morro dos Ventos Uivantes*, de Emily Brontë, que havia conquistado grande destaque com o Teatro Maria Della Costa na temporada de 1949. Por cinco anos, o Experimental de Arte manteve uma produção regular em Fortaleza, encenando peças de Pedro Bloch, Olegário Mariano, Lúcia Benedetti e Abílio Pereira de Almeida, dentre outros autores. Em fevereiro de 1954, meses antes das montagens cariocas de Paschoal Carlos Magno para o Teatro Duse como parte da programação do Festival do Autor Novo e de Bibi Ferreira para a Companhia Dramática Nacional (Molina, 2015), o Grupo foi responsável pela primeira adaptação de *Lampião*, dramaturgia da cearense Rachel de Queiroz. No elenco do espetáculo estava o ator Emiliano Queiroz, também cearense, em início de carreira (Letícia, 2006).

Com a Comédia Cearense, grupo formado por Haroldo Serra em 1957, após Marcus Miranda, B. de Paiva e Hugo Bianchi migrarem para o Rio de

Janeiro, Aderbal Júnior afirma seu lugar como um dos mais destacados atores da época. O conjunto demarcou seu espaço na história do teatro de Fortaleza ao decidir manter um programa permanente de espetáculos infantis e apostar em temporadas mais prolongadas para suas montagens. A partir do Comédia Cearense, em especial quando da volta de B. de Paiva de sua experiência no Teatro Duse, as peças deixam de ser apresentadas uma ou duas vezes apenas. *Canção Dentro do Pão*, de Raimundo Magalhães Júnior, com direção de Haroldo Serra, estreou em 1958 e fez dez apresentações consecutivas na primeira temporada. *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes, com encenação de B. de Paiva, montada em 1962, surpreendeu pelo recorde de 22 réctas seguidas.

Aderbal Júnior se associa à Comédia Cearense em quatro produções, em todas elas dirigidas por B. de Paiva: fez *Médico à Força*, de Molière (1962); *Eles não Usam Black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri; *O Beijo no Asfalto*, de Nelson Rodrigues (1963); e *Lady Godiva*, de Guilherme Figueiredo, no ano seguinte. Com o retorno de Marcus Miranda a Fortaleza, Aderbal Júnior envolveu-se na fundação do grupo Teatro Novo. O conjunto estreou, em julho de 1965, com a montagem de *Deu Freud Contra*, de Silveira Sampaio. A peça, já levada aos palcos pela Comédia Cearense em 1961, tinha Aderbal Júnior no elenco, direção de Marcus Miranda e ficou por dois meses em cartaz, com sessões de terça-feira a domingo. Com o Teatro Novo, Aderbal ainda integra outras duas produções: *Soninha Toda Pura*, texto do cearense Ilclemar Nunes (1969), e *Aquela Menina de Olhos Grandes*, dramaturgia de Rubem Rocha Filho (1970). Em seguida, Aderbal Júnior decide tentar, uma vez mais, a sorte no Rio de Janeiro.

Uma década antes, entre 1960 e 1962, ele já havia experimentado, “sem êxito”, uma temporada carioca. Enquanto em Fortaleza trabalhava como locutor na Rádio Dragão do Mar desde 1958, aventurou-se como técnico em prospecção de petróleo e vendedor de móveis de aço no Rio de Janeiro, sem, no entanto, ter contato com o teatro, embora fosse esse seu objetivo principal (Castro, 2014). Na volta ao Ceará, ingressa e conclui o curso de Direito na universidade onde o pai lecionava desde 1938. Nos oito anos que separaram as duas mudanças de Aderbal Júnior para o Rio de Janeiro, a frustrada e a definitiva, ele participou de sete diferentes processos de montagem, de modo que o teatro, em seu segundo encontro com o Rio de Janeiro, não representa uma idealização, um sonho de menino, mas sim uma realização. Aderbal Júnior fez em Fortaleza o mais significativo teatro que a cidade quis e conseguiu criar naquele período.

COM A COMÉDIA CEARENSE, GRUPO FORMADO POR HAROLDO SERRA EM 1957, APÓS MARCUS MIRANDA, B. DE PAIVA E HUGO BIANCHI MIGRAREM PARA O RIO DE JANEIRO, ADERBAL JÚNIOR AFIRMA SEU LUGAR COMO UM DOS MAIS DESTACADOS ATORES DA ÉPOCA. O CONJUNTO DEMARCOU SEU ESPAÇO NA HISTÓRIA DO TEATRO DE FORTALEZA AO DECIDIR MANTER UM PROGRAMA PERMANENTE DE ESPETÁCULOS INFANTIS E APOSTAR EM TEMPORADAS MAIS PROLONGADAS PARA SUAS MONTAGENS.

Para além de uma questão de público, de programas de financiamento, de condições estruturais, inclusive formativas, é preciso que se perceba que o próprio campo teatral delineou o Rio de Janeiro e, mais recentemente, São Paulo como os principais espaços para o desenvolvimento do que se convencionou definir como “teatro brasileiro” e autorizar uma prática efetivamente “profissional”. Para ficar apenas no horizonte do Ceará, o que ocorreu com Aderbal Júnior nos anos 1970 repete o que havia ocorrido com a atriz Maria Castro no início do século XX. Também nascida em Fortaleza, muito jovem ainda, aos 15 anos, ela se casou com o ator Joaquim Simões de Castro, então integrante da Companhia Francisco Santos, em turnê pela capital cearense. Em tese, esse seria o início de sua carreira. Mais cedo, entretanto, a menina Maria Castro já encantava plateias em Fortaleza, como destaque no Clube de Diversões Artísticas, que o dramaturgo e romancista Papi Júnior fundou em

1897. Maria Castro, assim como o Aderbal Júnior do Teatro de Arte e Cultura de J. Narbal, de algum modo se esgarçou a ponto de o tempo quase não conseguir fixar.

A HISTORIOGRAFIA, ASSIM,
TRABALHA PARA ENCONTRAR UM
PRESENTE QUE É O TÉRMINO DE UM
PERCURSO, MAIS OU MENOS LONGO,
NA TRAJETÓRIA CRONOLÓGICA
(CERTEAU, 2013). NASCE CEARENSE,
POIS, O TEATRO DE ADERBAL JÚNIOR:
COMEÇA EM 1954 E VAI AVANÇAR
POR DÉCADAS NO SÉCULO XXI.

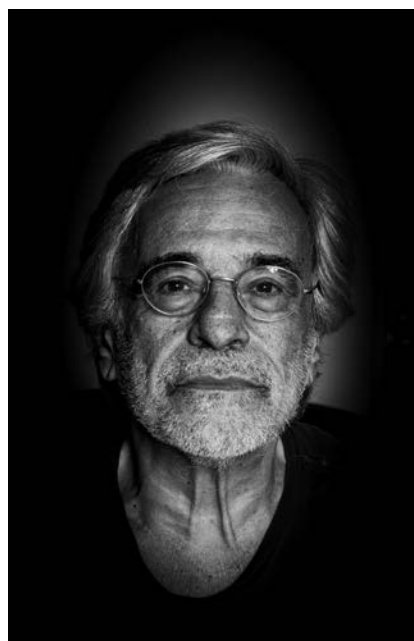
Esse primeiro teatro, ingênuo, amador, enquanto relato, foi, no entanto, a condição da sua historicização. É o que permite à atualidade “existir” no tempo e, finalmente, simbolizar-se a si mesma, estabelecendo uma relação necessária com um “começo” que não é nada ou que não tem outro papel senão o de ser um limite, demarcando um ponto zero. A historiografia, assim, trabalha para encontrar um presente que é o término de um percurso, mais ou menos longo,

na trajetória cronológica (Certeau, 2013). Nasce cearense, pois, o teatro de Aderbal Júnior: começa em 1954 e vai avançar por décadas no século XXI. Muito do que viveu e criou desde que deixou Fortaleza ganhou outra dimensão ao se avivar aquela cena inaugural. Quando, por exemplo, nos festejos da Semana Santa de 1980, Aderbal Júnior dirigiu, com texto de José Paulo Moreira da Fonseca, uma via sacra reunindo mais de sessenta atores e cem figurantes, que saiu da Cinelândia e chegou aos Arcos da Lapa, ele não estava vivendo seu primeiro contato com um teatro de provocação religiosa. Estava ali, sem dúvida, o garoto de 1956, no palco do Theatro José de Alencar, cercado pela turma do Teatro Experimental de Arte a ouvir as orientações rigorosas do mestre Waldemar Garcia.

“Waldemar Garcia me formou nos fundamentos da poética da cena incrívelmente. B. de Paiva me mostrou um sentido plástico e a grande dimensão do encenador, o que foi fascinante para mim. Eu considero até hoje esta a minha maior virtude, tirar do papel e criar uma cena nova, algo que eu me descobri com um talento insuspeitável, desde as minhas primeiras peças no

Rio”, costumava admitir Aderbal Júnior quando provocado³. Não existe, assim, um Aderbal Júnior do Ceará e outro do Rio de Janeiro ou do mundo. Eles são um só. O que há, na verdade, são duas culturas teatrais (Torres Neto, 2016) em fricção. De um lado, um conjunto de condicionamentos, de regras, de técnicas artísticas e estratégias comerciais com seus agentes, valores, temas, instituições, procedimentos criativos, processos de produção e comercialização mediados por instâncias de reconhecimento e legitimação. Do outro, uma tradição teatral organizada à margem da visibilidade.

O não retorno de Aderbal Júnior, contrariando o roteiro regular de outros nomes da cena teatral de Fortaleza nos anos de 1950 e 1960, sublinha um dos arquétipos mais expressivos do povo do Ceará. Sem intenção, talvez, ele acaba por atualizar a imagem de Moacir, filho de Iracema e Martim Soares Moreno, eternizados no entrelaçado de mito e história do romance de José de Alencar (Linhares, 2013, p. 16-20). Aderbal Júnior, entretanto, refez o caminho de volta por várias vezes, inclusive para dedicar-se ao teatro. É dele, por exemplo, a montagem *Viagem pela Província do Ceará*, espetáculo que marcou a reabertura do Theatro José de Alencar, depois da reforma de 1990. De grandes proporções, com duração de três horas, a produção reuniu quarenta atores no elenco, incluindo o próprio Aderbal Júnior e outros veteranos de sua geração, além de grupos musicais populares e eruditos – tal criação aparece “silenciada” na biografia do artista. Para fora, o Ceará e o teatro que fez no Ceará são incidentais na trajetória de Aderbal Júnior. Para dentro, a percepção é inversa. Há um tanto de Ceará no teatro que Aderbal Júnior cria pelo mundo. Já nas suas primeiras cenas, estão, por exemplo, um compromisso e respeito absolutos pelo texto – não à toa levou romances na íntegra aos palcos –, como também um fascínio por trabalhar em grupo, em bando, forjando coletivos mesmo diante de elencos independentes. Aderbal Júnior, um cearense, enfim.



Aderbal Freire-Filho.
Foto de Bob Sousa.

REFERÊNCIAS

BANU, Georges. “O Diretor de Teatro e o Desafio do Exílio”. In: *Teatro e sociedade: Novas Perspectivas da História Social do Teatro*. Trad. Norma Blum. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2021.

3. Entrevista publicada no jornal *Diário do Nordeste*, 22 set. 2003, p. 1 (Caderno 3).

- CASTRO, Wagner José Silva de. *Intelectuais, Professores e Artistas: Práticas Educativas, Arte Engajada e o Massafreira Livre (1955-1981)*. Tese de doutorado, Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2014.
- CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- COSTA, Marcelo Farias. *História do Teatro Cearense*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2017.
- LEÃO, Raimundo Matos de. *Transas na Cena em Transe: Teatro e Contracultura na Bahia*. Salvador: EDUFBA, 2009.
- LETÍCIA, Maria. *Emiliano Queiroz: Na Sobremesa da Vida*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.
- LIMA, Magela. *Os Nordestes e o Teatro Brasileiro*. Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2019.
- LINHARES, Paulo. *Cidade de Água e Sal: Por uma Antropologia do Litoral do Nordeste sem Cana e sem Açúcar*. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2013.
- MOLINA, Diego. *Teatro Duse: O Primeiro Teatro-laboratório do Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 2015.
- PAIVA, B. de. “O Teatro em Fortaleza”. *Revista Dionysos*, n. 17. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, jul. 1969.
- TORRES NETO, Walter Lima Torres. *Ensaio de Cultura Teatral*. Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2016.

MAGELA LIMA é jornalista, bacharel em Comunicação Social pela Universidade Federal do Ceará, mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia. Crítico e curador, é autor do livro *Os Nordestes e o Teatro Brasileiro* (2019) e consultor de programação do Festival Nordestino de Teatro de Guarimiranga.

Alberto Guzik: a vida de um homem de teatro

Edélcio Mostaço

Nosso primeiro encontro foi em uma sala de aula: eu era primeira-nista da ECA-USP, em 1969, e Alberto Guzik ministrava a disciplina Crítica Teatral I. Naquele momento inaugural, a escola oferecia apenas dois cursos, Direção Teatral e Crítica e Dramaturgia. Ao longo de um ano foram examinadas as principais teorias cênicas do século XX e Alberto se mostrou um mestre de primeira qualidade, próximo e acessível, verdadeiramente interessado no progresso de cada um.

Nascido em São Paulo em 1944, descendente de judeus asquenazes de nacionalidade russa, Alberto Guzik foi tragado pelo teatro aos cinco anos de idade pelas mãos de Júlio Gouvêa e Tatiana Belinky, criadores do Teatro Escola São Paulo, para encarnar Peter Pan, celeiro para muitos que, na sequência, se dedicaram à arte. Cursou Direito por imposição familiar e a Escola de Arte Dramática por vontade própria, entrando no Núcleo Dois do Teatro de Arena em 1967. Debutou como ator profissional na montagem de *O Processo*, uma adaptação de Kafka dirigida por Leonardo Lopes. Após a temporada rumou para Nova York para estudar e, principalmente, ver teatro – na Broadway, *of course*. Afinal de contas, ele fora um espectador assíduo do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), referência nacional em termos de companhia estável e com um invejável repertório embalado em produções esmeradas.

No ano seguinte às nossas aulas na ECA, estreitamos nossa amizade. Além de aluno, tornei-me seu amigo, frequentava seu apartamento e ele, diligentemente, me emprestava livros, guiava meu aprendizado, jantávamos após espetáculos assistidos e começamos a nos inteirar de intimidades um do outro. Lembro bem da noite em que fui apresentado ao musical *Porgy and*

Bess, cada canção explicada por ele com os deslocamentos de cena que ele piruetava em sua sala abarrotada de livros. Era um ator múltiplo, fazendo todos os papéis.

Nem tudo foram rosas em nossa convivência, pois Alberto possuía um humor instável. Sergio Zlotnic, seu sobrinho, ao desenhar seu perfil, não deixou de anotar: “inquieto; atrevido; plural; sem noção de seu tamanho, por isso, inseguro; possuidor de um alto poder de sedução, quase hipnótico [do qual eu me defendia]; desajeitado; objeto do meu amor e do meu ódio; o mais góí dos judeus, para cuja alma se rezou uma missa católica na Igreja da Consolação” (Zlotnic, 2010). Eu também testemunhei esses percalços...

EM 1984 [ALBERTO] PASSOU A COLABORAR COM O *CADERNO 2* DO JORNAL *O ESTADO DE S. PAULO* E A MANTER UM QUADRO SEMANAL DE COMENTÁRIOS SOBRE TEATRO NO *METRÓPOLIS*, PRESTIGIADO PROGRAMA SOBRE AS ARTES NA TV CULTURA (SP). ENTRE OUTRAS INICIATIVAS DE PESO, COORDENOU A EDIÇÃO DA REVISTA *DYONISOS*, EM 1985, EDITADA PELO SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO (SNT), DEDICADA AO TBC, E ESCREVEU TAMBÉM *PAULO AUTRAN – UM HOMEM NO PALCO*, CONJUNTO DE ENTREVISTAS COM O CONHECIDO ATOR QUE LHE RENDEU O PRÊMIO JABUTI DE MELHOR LIVRO-REPORTAGEM EM 1999.

Em 1971 ele começou a escrever para o *Shopping News*, um jornal de bairro que circulava na zona sul da cidade e amalhava muitos leitores. Foram seus primeiros passos na militância crítica, expandidos, a seguir, para outros veículos: *Última Hora* (1974 a 1978), *IstoÉ* (1978 a 1981), até fixar-se no *Jornal da Tarde* (1984 a 2001), no qual se firmou como um dos mais argutos analistas da cena paulistana do final do milênio. Em 1984 passou a colaborar com o *Caderno 2* do jornal *O Estado de S. Paulo* e a manter um quadro semanal de comentários sobre teatro no *Metrópolis*, prestigiado programa sobre as artes na TV Cultura (SP). Entre outras iniciativas de peso, coordenou a edição da revista *Dyonisos*, em 1985, editada pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT), dedicada ao TBC, e escreveu também *Paulo Autran – Um Homem no Palco*, conjunto de entrevistas com o conhecido ator que lhe rendeu o Prêmio Jabuti de Melhor Livro-Reportagem em 1999.

Eu fui o único estudante de minha turma a fazer os dois cursos da ECA, de modo que, no de Crítica, tive também o privilégio de ter Sábato Magaldi como professor exclusivo. Com Alberto e Sábato aprendi muito, especialmente a cultivar o olhar sensível para o que se passava nos palcos, além de ter a apreensão aguçada para o que era diferença e repetição, esses dois conceitos deleuzianos que ainda não circulavam entre nós, mas que a experiência de ambos sabia muito bem detectar. O que ajudava a apurar o critério de escolha, de investimento intelectual, de atenção dentro do cartel cênico da cidade.

Ao sair do *Shopping News*, Alberto me indicou para substituí-lo. Eu tinha recém-terminado a Escola, já tinha publicado alguns textos aqui e acolá em noticiosos, e fui empurrado para uma responsabilidade que não tinha certeza se iria cumprir, pois estava mais interessado em seguir como diretor



Alberto Guzik.
Foto de Bob Sousa.

teatral. Mas, como todo jovem, topei a empreitada desafiadora – e ela não me abandonou jamais.

Encontrávamo-nos com frequência, em estreias, eventos, jantares após espetáculos, mas, principalmente, nas reuniões de prêmios existentes naqueles tempos, como o Molière, o Governador do Estado, o Mambembe, onde um vivo debate entre os críticos da cidade selecionava o que de melhor havia subido aos palcos ao longo do ano.

“Nunca acreditei que o teatro ‘correto’ tenha de expressar tal ou qual ponto de vista [...] É bom que se tenha de tudo [no teatro], desde a farsa rasgada até o mais rigoroso teatro de pesquisa, do musical importado ao nacional, da dramaturgia brasileira à mundial, dos atores e diretores veteranos aos jovens estreantes” – esclareceu a mim Alberto Guzik sobre seu trabalho¹, sintetizando em poucas palavras todo um universo de convicções e posturas sobre o que entendia ser uma tarefa crítica orientada pelo pluralismo. Diretiva que guiava suas aulas e transbordava para seus textos, sempre generosos em captar e valorizar o trabalho artístico, mesmo quando os resultados estéticos não eram os mais eficientes.

Como decorrência de seu mestrado, Guzik publicou em 1982 o livro *TBC: Crônica de um Sonho*, um apanhado de todas as montagens efetivadas

1. “Alberto Guzik”, em *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/1735-alberto-guzik>. Acesso em: 11 abr. 2025.

pela Companhia à luz de um crivo crítico esmiuçado, atento aos detalhes, revelador de sua sagacidade analítica e em sintonia com as oscilações artísticas que a empreitada sofrera ao longo de seus dezesseis anos de existência. No prefácio à obra, registrou Sábato Magaldi: “Alberto utilizou os recursos mais fecundos da pesquisa universitária – exame atento das fontes, leitura dos textos encenados, levantamento e comparação de juízos, referência a dados numéricos, ampla bibliografia e sobretudo fina meditação sobre o conjunto do material, vazada em estilo fluente e agradável. Não há, quanto às companhias modernas do Brasil, estudo mais abrangente, filtrado por autorizada crítica pessoal, do que esta *Crônica de Um Sonho*” (Guzik, 1986).

Anos após eu sair da *Folha de S.Paulo*, fui substituído algumas semanas de-

“CONHECI ALBERTO, CRÍTICO. [...] SE CONSEGUI ALGUMA QUALIDADE AO EXERCER A FUNÇÃO FOI GRAÇAS À ORIENTAÇÃO DE UMAS POUCAS PESSOAS, ALBERTO GUZIK ENTRE ELAS. [...] ALBERTO NUNCA FOI CONHECIDO PELO BOM HUMOR OU CORDIALIDADE À PRIMEIRA VISTA. FUI UMA EXCEÇÃO. NOS ENTENDEMOS DE PRIMEIRA, NUM ENCONTRO DESSES INEVITÁVEIS PARA QUEM EXERCE A FUNÇÃO – JURADO DE PRÊMIO. NASCEU DALI UMA AMIZADE, CUJA PRIMEIRA ÉPOCA ESTÁ RETRATADA EM SEU ROMANCE *RISCO DE VIDA*.” (LABAKI, 2011).

pois por Aimar Labaki. Em um depoimento sobre Alberto, ele confessou alguns pormenores de sua convivência com ele: “Conheci Alberto, crítico. [...] Se consegui alguma qualidade ao exercer a função foi graças à orientação de umas poucas pessoas, Alberto Guzik entre elas. [...] Alberto nunca foi conhecido pelo bom humor ou cordialidade à primeira vista. Fui uma exceção. Nos entendemos de primeira, num encontro desses inevitáveis para quem exerce a função – jurado de prêmio. Nasceu dali uma amizade, cuja primeira época está retratada em seu romance *Risco de Vida*. (Para quem ainda não percebeu, no livro, sou, entre outros, o gordo que dirige o Fusca da namorada)” (Labaki, 2011).

Labaki indicou, nessa evocação, outra faceta do talento múltiplo de Alberto: sua autoria literária. Em *Risco de Vida*, lançado em 1995 e indicado ao prêmio Jabuti, Guzik abordou recortes da vida teatral da cidade, registrando uma sua fase particularmente difícil, assombrada pela epidemia de Aids que levou muitos de seus integrantes, ao entrecruzar episódios reais refundidos pela ficção. Seus melhores contos

foram publicados com o título de *O Que É Ser Rio, e Correr?* (2000). Para a coleção Aplauso, monografias dedicadas a artistas e personalidades marcantes do teatro paulista, ele escreveu os volumes *Cia. de Teatro Os Satyros – Um Palco Visceral* (2006), *Naum Alves de Souza: Imagem, Cena, Palavra* e *O Teatro de Alberto Guzik* (ambos em 2009). No prefácio de Sérgio Roveri a esse último volume, surgem alguns traços dessa produção: “Com estes quatro textos, que sintetizam parte da produção de Alberto Guzik, mas não a esgotam, percebe-se o olhar contemporâneo e atento deste autor sobre não apenas os personagens desta cidade que ele escolheu para viver e dissecar, mas sobre todos os elementos que parecem formatar sua personalidade tão plural – a

arquitetura, o lazer, as aglomerações, os delitos, os sotaques e as procedências” (Roveri, 2009, p. 16).

Outras incursões criativas vieram a seguir: como dramaturgo, em 1997, estreou *Um Deus Cruel*, com direção de Alexandre Stockler, sendo autor também do inédito *72 Horas* (1999). Em 2001, deu forma a *Errado*, a pedido de Renato Borghi, para a Mostra de Dramaturgia Contemporânea no Teatro Popular do Sesi (TPS), com direção de Sérgio Ferrara. Com o mesmo encenador, adaptou e fez a dramaturgia de *Mãe Coragem*, de Bertolt Brecht (2002), na qual brilhou Maria Alice Vergueiro, uma guerreira dos palcos.

O Festival de Teatro de Curitiba iniciou suas atividades em 1992 e, para preparar seu cardápio de espetáculos, convocou alguns dos mais ativos críticos do Rio de Janeiro e São Paulo. Após duas ou três edições, a cocuradoria acabou reduzindo-se ao número de três: João Cândido Galvão, Alberto e eu – três mosqueteiros que aportavam na capital do Paraná com dezenas de sugestões garimpadas entre o que de mais interessante havia na cena brasileira de cada ano.

Romancista, contista, dramaturgo, dramaturgista, curador – foram algumas das atividades que ocuparam Alberto Guzik ao longo dos anos de 1990, evidenciando que sua labuta como crítico estava no limite da exaustão e que ele, adernando para outras regiões da palavra, voltava-se a novos possíveis expressivos. É bastante compreensível. Acompanhar a temporada cênica de uma metrópole como São Paulo não é tarefa fácil, com a estreia, naqueles tempos, de uma média de seiscentas produções anuais, fora aquela importada de outras praças e países, festivais e eventos, obrigando praticamente a ida diária ao teatro – mesmo após árdua seleção de títulos e artistas que poderiam motivá-lo e ao público leitor.

Mas, para além dessa tarefa estafante, a mesma década assistiu à decadência da atividade crítica, ao encolhimento dos espaços reflexivos e à migração das artes para a categoria de *entretenimento*, uma alteração de mentalidade nos periódicos que escanteou o jornalismo cultural como produto descartável. A era Fernando Collor de Mello desmontou os órgãos governamentais de cultura, a falta de incentivos promoveu uma retração nas produções, blogues e colunas surgiram na internet, nem sempre pelas mãos de gente especializada, banalizando o pensamento e incrementando as opiniões movidas pelo comércio dos *influencers*.

Tudo isso pesou na decisão de Alberto Guzik de aceitar voltar aos palcos como ator, após um afastamento de mais de quarenta anos, pelas mãos de seu amigo dramaturgo Sérgio Roveri, na encenação de Ruy Cortez para *O*

ROMANCISTA, CONTISTA,
DRAMATURGO, DRAMATURGISTA,
CURADOR – FORAM ALGUMAS
DAS ATIVIDADES QUE OCUPARAM
ALBERTO GUZIK AO LONGO DOS
ANOS DE 1990, EVIDENCIANDO QUE
SUA LABUTA COMO CRÍTICO ESTAVA
NO LIMITE DA EXAUSTÃO E QUE
ELE, ADERNANDO PARA OUTRAS
REGIÕES DA PALAVRA, VOLTAVA-SE
A NOVOS POSSÍVEIS EXPRESSIVOS.



Alberto Guzik.
Foto de Bob Sousa.

Horário de Visita (2003). No ano seguinte juntou-se ao grupo Os Satyros, um ousado coletivo que abalava São Paulo, na encenação de *Kaspar ou a Triste História do Pequeno Rei do Infinito Arrancado de Sua Casca de Noz*, como o Narrador. Fundado em 1989 por Ivam Cabral e Rodolfo García Vázquez, o Grupo teve como uma de suas primeiras produções *Sades ou Noites com os Professores Imorais*, uma adaptação de escritos do Marquês de Sade, autor libertino do século XVIII.

Para a Enciclopédia Itaú Cultural, o jornalista Cristian Cancino, um ex-integrante de seus elencos, observou:

O grupo inicia sua trajetória com o maldito Marquês de Sade e não abandona os autores profanos, seguindo com Sappho, Lautréamont e Oscar Wilde – seus trabalhos iniciais quebravam a tradição do palco italiano/burguês e eram apresentados em lugares destinados a funções que não eram do teatro. Alia a essa estética de resistência – que no cinema faria seu paralelo com Pasolini – uma ampla pesquisa nos procedimentos do emblemático Vsévolod Meyerhold, desenvolvendo o que viria a chamar de Teatro

Veloz, um conjunto de técnicas de interpretação que visam resgatar o tempo ritualista e a “suspensão do tempo-vale-ouro capitalista” para o ator.²

Pelas suas inclinações, espírito intrépido, disposto a correr riscos e enfrentar desafios, Alberto Guzik não poderia estar mais bem acompanhado em sua volta aos tablados. Em maio do mesmo ano, ele dirige, para Os Satyros, *O Encontro das Águas*, de Sérgio Roveri. Dois meses depois, uma nova direção em parceria com Wilma de Souza: *A Voz do Povo é a Voz de Zé*, de Marcelino Freire, apresentada no Avenida Club. E, em setembro, outra vez como ator, divide o palco com o elenco de *Transex*, de Rodolfo García Vázquez.

Como um desdobramento dessa realização, o Grupo monta *A Vida na Praça Roosevelt* (2005), tomando como base um texto da alemã Dea Loher, diretora do Thalia Theater, de Hamburgo, que recolhera no local material para uma produção. Explorando vários lugares da praça, Rodolfo García Vázquez construiu um espetáculo múltiplo, convidando alguns moradores e frequentadores do local a se juntarem ao elenco, travestis e pequenos funcionários, fomentando o surgimento de uma comunidade que, posteriormente, se transformou em uma associação civil destinada a cuidar do logradouro, uma ação social motivada pela arte. Guzik ocupou na realização importante papel artístico e pedagógico. Em seu comentário para o jornal *O Estado de S. Paulo*, Mariangela Alves de Lima deixou anotado:

PELAS SUAS INCLINAÇÕES, ESPÍRITO
INTRÉPIDO, DISPOSTO A CORRER
RISCOS E ENFRENTAR DESAFIOS,
ALBERTO GUZIK NÃO PODERIA
ESTAR MAIS BEM ACOMPANHADO
EM SUA VOLTA AOS TABLADOS.

É uma representação do entorno dos Satyros. [...] Aqueles que perderam seu lugar no mundo do trabalho, pessoas segregadas em razão do comportamento sexual, bandidos e os desmoralizados mantenedores da lei são figuras que o conceito moderno de cidade exila sem afastar. Isola-se o indivíduo em meio à multidão. O movimento da peça é, por essa razão, duplo. Caracteriza o exílio social e econômico e a solidão extrema para, em seguida, representar as novas formas de agrupamento e auxílio mútuo construídas de modo original.³

Nos anos seguintes, Alberto prossegue como ator e enfrenta o solo *Monólogo da Velha Apresentadora*, de Marcelo Mirisola (2009), ocasião para desmon-

2. “Os Satyros” em *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupos/80416-os-satyros>. Acesso em: 15 abr. 2025.

3. “A Vida na Praça Roosevelt”, em *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/186970-a-vida-na-praca-roosevelt>. Acesso em: 13 abr. 2025.

tar muitos preconceitos sociais contra o etarismo e as criaturas *outsiders*. Aos 66 anos, Alberto Guzik nos deixou em 2010, vítima de falência múltipla de órgãos. Morando em Florianópolis naquela ocasião, não pude estar presente nas exéquias de meu amigo. Dois dias antes de partir, ele registrara em seu Twitter: “Sou um homem de teatro. E das letras. E das artes, quase todas”.

REFERÊNCIAS

- GUZIK, Alberto. *TBC: Crônica de um Sonho*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- LABAKI, Aimar. “Alberto, para os amigos”. *SP Escola de Teatro*, 2011. Disponível em: spescoladeteatro.org.br/noticia/alberto-para-os-amigos-por-aimar-labaki. Acesso em 8 abr. 2025.
- ROVERI, Sérgio. “Prefácio”. In: GUZIK, Alberto. *O Teatro de Alberto Guzik*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- ZLOTNIC, Sergio. “Tributo Gauche – A Alberto Guzik...”. *SP Escola de Teatro*, 2010. Disponível em: spescoladeteatro.org.br/noticia/tributo-gauche-a-alberto-guzik-por-sergio-zlotnic. Acesso em: 8 abr. 2025.

EDÉLCIO MOSTAÇO é professor titular da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc). Pesquisador do CNPq. Autor de vários estudos, entre os quais se destacam: *Sobre Performatividade* (2009); *Para uma História Cultural do Teatro* (2011); *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião* (2016); *Soma e Sub-tração* (2018); *Cena e Ficção em Aristóteles: Uma Leitura da Poética* (2020); além dos e-books *Incursões & Excursões* (2017) e *Grafos: Escritos Nômades Sobre a Cena* (2024).

O inclassificável Abujamra: um sujeito que ressoa dos vãos da história

Luiz Campos

Antônio Abujamra, sujeito que foi tão complexo quanto fascinante, não se enquadra em definições simplistas. Era amado e odiado com igual intensidade – principalmente pela categoria teatral –, e talvez essa dualidade tenha sido o combustível para uma trajetória artística que desafiava convenções. Para além do diretor e ator, Abujamra era um ser em constante movimento, um desbravador e destemido em suas práticas teatrais e pensamentos. Sua vida pessoal e realizações artísticas foram marcadas por uma inquietude que o levou a explorar múltiplas facetas.

Nascido em 13 de setembro de 1932, em Ourinhos, interior de São Paulo, Abujamra de pai sírio e mãe libanesa, era o caçula de uma família de dez irmãos. A família chegou ao Brasil na década de 1930 e se estabeleceu inicialmente em Oléo (SP), mudando-se, posteriormente, para Ourinhos e, por fim, para Sorocaba (SP). Filho de um caixeiro-viajante que sustentava a família com a venda de tecidos, foi através da irmã Zilda que teve o primeiro contato, ainda criança, com o teatro, ao assistir a um musical estadunidense com elenco totalmente negro, no extinto Teatro Santana, na cidade de São Paulo. A partir dessa experiência, segundo Abujamra, só queria ler e assistir teatro.

Pouco antes de completar dezoito anos, Abujamra embarcou em uma aventura que revela um pouco de seu espírito desbravador: depois de finalizar seus estudos na educação básica, mudou-se para Porto Alegre, para morar com o irmão Juca e sua cunhada, Emília Mousalle. Foi ela quem, por ser muito religiosa, sugeriu que Abujamra se tornasse padre. Ele chegou a ser seminarista, mas não seguiu adiante com a ideia da cunhada. Também

serviu o Exército e jogou futebol no time do Internacional de Porto Alegre, tudo no início da década de 1950.

Foi em Porto Alegre que Abujamra começou a se envolver mais profundamente com o universo artístico, principalmente com o teatro, a literatura e a poesia. Em 1954, formou-se (quem poderia imaginar!) técnico de contabilidade na Escola Técnica de Comércio Nossa Senhora do Rosário, embora nunca tenha atuado na área. Na sequência, 1955, matriculou-se no curso de Jornalismo dentro da Faculdade de Filosofia da PUC-RS. Na mesma época, engajou-se no movimento estudantil, tornando-se presidente do conselho da União Gaúcha dos Estudantes Secundaristas (Uges). Esse período, tendo em vista o conjunto de demandas, de ambas as atuações (estudantil e de militância), foi fundamental para sua formação, não apenas artística, mas também humana.

Em junho de 1953, com vinte anos de idade, Antônio Abujamra estreou como ator no espetáculo *A Verdade de Cada Um*, de Luigi Pirandello, dirigido por Luiz Tito, no Teatro do Estudante de Porto Alegre – surgido na década

EM JUNHO DE 1953, COM VINTE ANOS DE IDADE, ANTÔNIO ABUJAMRA ESTREOU COMO ATOR NO ESPETÁCULO *A VERDADE DE CADA UM*, DE LUIGI PIRANDELLO, DIRIGIDO POR LUIZ TITO, NO TEATRO DO ESTUDANTE DE PORTO ALEGRE – SURGIDO NA DÉCADA DE 1940, ERA PARTE DE UM MOVIMENTO TEATRAL ESTUDANTIL QUE GANHAVA FORÇA NO BRASIL, INSPIRADO POR INICIATIVAS COMO O TEATRO DO ESTUDANTE DO BRASIL (TEB), LIDERADO POR PASCHOAL CARLOS MAGNO DESDE 1938.

de 1940, era parte de um movimento teatral estudantil que ganhava força no Brasil, inspirado por iniciativas como o Teatro do Estudante do Brasil (TEB), liderado por Paschoal Carlos Magno desde 1938. *A Verdade de Cada Um* já havia sido encenada pelo grupo em 1951, mas foi com a entrada de Abujamra e outros artistas no elenco que a peça ganhou novo fôlego, inspirando o jovem Fernando Peixoto, então com dezesseis anos, a decidir-se pelo teatro. “Saí do espetáculo com uma decisão: fazer teatro”, relatou Peixoto anos depois.

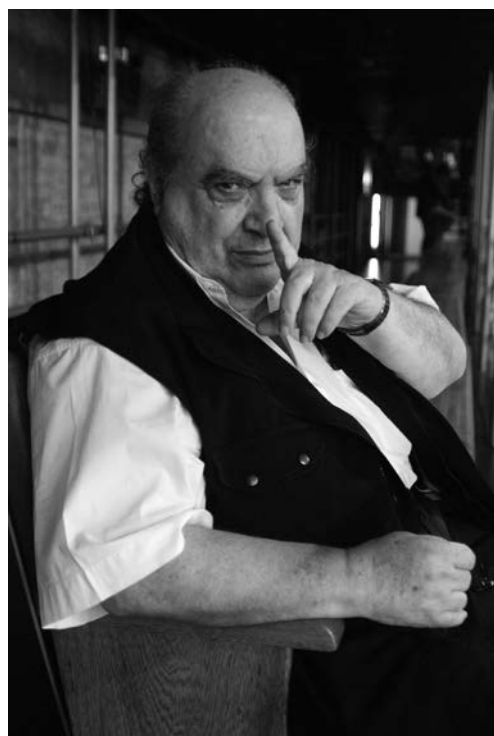
Em 1955, Abujamra já estava imerso totalmente no universo cultural de Porto Alegre. Escrevia notas teatrais para o jornal *O Clarim*, produzindo críticas, entrevistas e notícias sobre o cenário artístico da cidade. Também gostava de frequentar o clube de cinema, a biblioteca e o Instituto Cultural Brasileiro-Norte-Americano, espaços que ofereciam exposições, peças teatrais, leituras de poemas e outras atividades que alimentavam sua formação. Essa vivência cultural diversa certamente ajudou a ampliar o artista que viria a se tornar. Nesse mesmo ano, Abujamra estreou como diretor teatral com o espetáculo *O Marinheiro*, poema dramático de Fernando Pessoa.

Naquela década, Antônio Abujamra havia se firmado como uma figura central do departamento de cultura da União Estadual dos Estudantes do Rio Grande do Sul (UEE), sendo um dos responsáveis, no mesmo período e através do Teatro Universitário, por trazer o diretor italiano Ruggero Jacobbi,

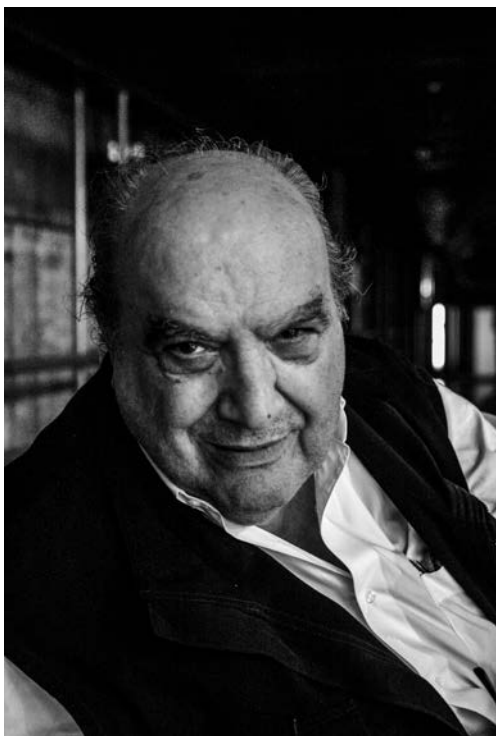
radicado em São Paulo, para um ciclo de palestras na cidade de Porto Alegre. Jacobbi, figura influente no teatro brasileiro e declaradamente de esquerda (na Itália, fora filiado ao Partido Comunista Italiano), estava profundamente preocupado com as questões sociais do país. O diretor italiano, além de trazer consigo novas teses e técnicas que inspiravam e conclamavam à participação na vida pública, notadamente do ponto de vista político-militante, teve papel fundante no amadurecimento dos artistas locais porto-alegrenses. Sua presença na cidade foi tão impactante que contribuiu para a fundação da Escola de Arte Dramática da Universidade do Rio Grande do Sul, em 1958. Essa fase em Porto Alegre foi fundamental para a formação do homem-artista Antônio Abujamra, tanto do ponto de vista técnico como também político e humano. Era o início de uma jornada que o levaria a se tornar um nome importante e controverso do teatro brasileiro.

Ainda em 1958, Abujamra participou do I Festival Nacional de Teatro dos Estudantes, em Recife, com a direção do texto *A Cantora Careca*, de Eugène Ionesco. Tal direção foi premiada no Festival e conferiu a Abujamra uma bolsa de estudos na Europa. Por meio dessa conquista, ampliou seus horizontes teatrais e se conectou com importantes diretores e correntes estéticas naquele momento, que o ajudaram a aprofundar e a potencializar sua visão crítica e inventiva sobre a cena teatral.

Com o apoio do poeta e, na época, diplomata João Cabral de Melo Neto, Abujamra estagiou ao lado de Jean Vilar no Théâtre National Populaire (TNP), em Paris. A convivência com Vilar lhe apresentou uma concepção de teatro como “serviço público essencial”, voltado à formação crítica do cidadão. Sua trajetória sofreu uma inflexão decisiva ao assistir à montagem de *Os Três Mosqueteiros*, dirigida por Roger Planchon, em Villeurbanne (localidade que ficava na periferia de Lyon). Imediatamente, trocou Paris por aquela cidade operária e periférica, onde Planchon desenvolvia um processo de criação teatral de intervenção social e política de esquerda. Influenciado também pelas práticas brechtianas e aconselhado pelo próprio Planchon, Abujamra realizou um estágio no Berliner Ensemble, acompanhando a montagem de *A Mãe*, de Brecht, em 1960, experiência que sedimentou ainda mais o conhecimento com o teatro brechtiano, tendo como principal ferramenta a crítica social em seu modo de encenação.



Antônio Abujamra.
Foto de Bob Sousa.



Antônio Abujamra.
Foto de Bob Sousa.

Ao retornar ao Brasil, estabeleceu-se em São Paulo e iniciou uma carreira ousada, dirigindo espetáculos como *Raízes*, da Companhia Cacilda Becker; *José, do Parto à Sepultura*, no Teatro Oficina; e *Antígona, América*, com Ruth Escobar. Sua ascensão foi rápida e marcada por uma intensa produção, sempre com um olhar crítico, provocativo e atento às questões sociais, políticas e existenciais. Abujamra consolidou-se como um diretor que recusava o lugar-comum e que buscava, em cada montagem, reinventar a cena e convocar o público à reflexão.

Entre suas contribuições mais relevantes, destacam-se a criação do Grupo Decisão (1963), que priorizava um teatro político e engajado à esquerda; a participação em ações do Teatro Popular Nacional (TPN), idealizado por Ruth Escobar, cujo projeto contava com o desenvolvimento de um teatro itinerante, que circulava pelas periferias urbanas e zonas rurais; participação na fundação do Teatro Livre, com Nicette Bruno e Paulo Goulart (em 1967), iniciativa que buscava au-

tonomia e meios artísticos para continuar fazendo teatro diante do regime ditatorial no qual o Brasil fora mergulhado como decorrência do golpe civil-militar de 1964; parceria com Antônio Fagundes na Companhia Estável de Repertório (1975), na qual dirigiu espetáculos de sucesso comercial; a administração do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) (1979), durante um período de transição cultural; e, por fim, a criação do coletivo Os Fodidos Privilegiados (1991), no Rio de Janeiro, grupo que marcou o retorno de Abujamra à cena carioca.

Apesar de sua atuação preponderante no teatro, Abujamra tornou-se amplamente conhecido do público midiático por sua atuação com a personagem Ravengar, na novela *Que Rei Sou Eu?*, da TV Globo, sucesso que lhe rendeu grande popularidade. Mais tarde, apresentou o programa *Provocações*, na TV Cultura, no qual entrevistava figuras públicas, com perguntas agudas e reflexões filosóficas e poéticas. Ele mesmo reconhecia a dualidade entre sua fama televisiva e sua influência no teatro, comentando por diversas vezes e com humor característico e um tanto ácido: “Ontem, depois que terminou o espetáculo, as pessoas estavam aplaudindo demais, me deu uma vontade de falar: ‘De joelhos! De pé eu não quero mais!’, mas não tive coragem”¹. Essa

1. Entrevista ao *Jornal de Hoje*, 9 nov. 2008.

ambivalência constitui um dos traços mais marcantes da sua personalidade, que migrava e constituía o conjunto de relações que estabelecia.

Concluir um texto sobre Antônio Abujamra é tarefa desafiadora, justamente porque ele próprio parecia recusar encerramentos, definições fixas ou narrativas redentoras. Figura irreverente e indomável, Abujamra permaneceu, até o fim, fiel ao gesto de inquietar, inquietantemente. Sua trajetória artística, marcada por ousadias, deslocamentos e transgressões, revela um criador profundamente comprometido com a potência provocadora da arte. Mais do que encenar espetáculos, ele criava experiências que buscavam deslocar o espectador de um lugar confortável, seja no palco, na televisão ou na vida pública. Foi um artista que não apenas rompeu com convenções, mas também desafiou as formas hegemônicas de se pensar o teatro, o sucesso, a fama e o fracasso.

Embora frequentemente fizesse a apologia dos seus fracassos, rindo de si mesmo e se colocando à margem dos panteões do “sucesso”, sua postura era, na verdade, profundamente subversiva. Para Abujamra, sucesso e fracasso não eram categorias opostas, mas imposturas semelhantes – rótulos ilusórios que pouco dizem sobre a verdadeira experiência artística. Ao rejeitar a lógica produtivista que associava valor à visibilidade, ao lucro ou à aclamação imediata, afirmava uma visão estética e filosófica singular: o fracasso não como derrota – e como ressoava ser –, mas como potência criadora, como espaço de liberdade e de reinvenção. Nesse gesto, ele desmontava a moral do mérito (a dita e duvidosíssima meritocracia) e afirmava a dignidade do processo, da dúvida, da falha. Assim, não como artista à frente de seu tempo, Antônio Abujamra foi um homem que escolheu permanecer fora das distintas e tendenciosas conclamações da moda surgidas de tempos em tempos, e colocar-se num lugar em que o teatro ainda poderia ser encontro, embate, poesia e provocação.

FIGURA IRREVERENTE E INDOMÁVEL, ABUJAMRA PERMANECU, ATÉ O FIM, FIEL AO GESTO DE INQUIETAR, INQUIETANTEMENTE. SUA TRAJETÓRIA ARTÍSTICA, MARCADA POR OUSADIAS, DESLOCAMENTOS E TRANSGRESSÕES, REVELA UM CRIADOR PROFUNDAMENTE COMPROMETIDO COM A POTÊNCIA PROVOCADORA DA ARTE. MAIS DO QUE ENCENAR ESPETÁCULOS, ELE CRIAVA EXPERIÊNCIAS QUE BUSCAVAM DESLOCAR O ESPECTADOR DE UM LUGAR CONFORTÁVEL, SEJA NO PALCO, NA TELEVISÃO OU NA VIDA PÚBLICA.

LUIZ CAMPOS é ator, diretor, educador e pesquisador teatral com trajetória principal nos movimentos de teatro de grupo. Doutor pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, desenvolveu uma tese sobre Antônio Abujamra. Atualmente, dá continuidade à pesquisa em um segundo doutorado em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes da Unesp, com outro recorte da obra de Abujamra. Com mais de quarenta espetáculos no currículo, atua como docente, publicou livros e integra a Cia. Los Puercos de São Paulo.

Bibi Ferreira por meio de um relato apaixonado

José Cetra Filho

PRÓLOGO

Três das maiores atrizes brasileiras iniciaram suas carreiras de maneira muito parecida: as três eram filhas de artistas de teatro e, ainda bebês, foram para os palcos, de onde só saíram ao partir deste insensato mundo. Foi assim com Dulcina de Moraes (1908-1996), com Marília Pêra (1943-2015) e com Bibi Ferreira (1922-2019).

BIBI – VIDA, MINHA VIDA

Com o pomposo nome de Abigail Izquierdo Ferreira, uma menina foi registrada em um cartório do Rio de Janeiro no dia 1º de junho de 1922, sendo sua mãe a bailarina espanhola Aída Izquierdo (1903-1985) e seu pai o ator Procópio Ferreira (1898-1979). Provavelmente por obra do pai, aquele bebê engraçadinho recebeu o apelido de Bibi.

Reza a lenda que o pai e a mãe atuavam na peça *Manhãs de Sol*, de Oduvaldo Vianna, e em determinada cena havia a necessidade de uma boneca. Certo dia a boneca sumiu. Cadê a boneca? Sem achá-la, buscaram o bebê que estava dormindo no camarim e o colocaram em cena. Nascia assim a estrela Bibi Ferreira, com menos de um mês de vida! De uma maneira ou de outra, nunca mais saiu do palco.

Com os pais separados, Bibi se alfabetizou em espanhol com a mãe e em português com o pai, tornando-se uma cidadã bilíngue precoce. Na infância,

vivendo com a mãe, morou algum tempo na Espanha, apresentando-se na Companhia Velasco de Revistas. Com o sucesso de seus números de zarzuela¹, ficou conhecida como “La Niña de Velasco”.

Quando voltou ao Brasil, entrou para o Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro por alguns anos e, a seguir, participou de espetáculos com seu pai Procópio. Assim, colhia na prática os frutos para se tornar uma grande artista dotada de invejável cultura.

Com apenas dezenove anos, participa, como protagonista, de *Mirandolina*, de Carlo Goldoni, e no ano seguinte cria sua companhia de teatro, a Companhia de Comédias Bibi Ferreira. Nessa época compartilha a cena

COM APENAS DEZENOVE ANOS,
PARTICIPA, COMO PROTAGONISTA,
DE MIRANDOLINA, DE CARLO
GOLDONI, E NO ANO SEGUINTE
CRIA SUA COMPANHIA DE
TEATRO, A COMPANHIA DE
COMÉDIAS BIBI FERREIRA.

com a já famosa Henriette Morineau (1908-1990) e com alguns jovens que iniciavam suas carreiras: Cacilda Becker (1921-1969), Maria Della Costa (1926-2015) e Sérgio Cardoso (1925-1972), todos na faixa dos vinte anos de idade. Companhias tão talentosas iriam completar a sua formação artística e cultural. A partir daí, Bibi mantém-se muito ativa em sua Companhia, ora como atriz, ora como diretora. Cumpre temporadas em várias cidades brasileiras e também em Portugal, sempre colhendo aplausos e muito sucesso. Em

Portugal, participou principalmente de montagens ligadas ao gênero teatro de revista, mostrando sua versatilidade como vedete.

Escola de Maridos, A Moreninha, Pedacinho de Gente, O Noviço são alguns de seus espetáculos na década de 1940. Em *O Noviço* (1948), de Martins Pena, interpretava um homem que se vestia de padre com o objetivo de conquistar uma mulher. Bibi considerava esse trabalho um dos mais desafiadores de sua longa carreira. Na década de 1950, emplaca mais êxitos com *A Herdeira, Senhora dos Afogados, A Ceia dos Cardeais, A Raposa e as Uvas, O Avaro, Bodas de Sangue, Deus lhe Pague* (provavelmente dirigindo o pai), conciliando sempre espetáculos de comprovado valor artístico com aqueles de natureza mais comercial, necessários para o sustento.

Em *A Ceia dos Cardeais* (1953), peça do dramaturgo português Julio Dantas (1876-1962) escrita em 1902, Bibi dirigiu, segundo o material documental disponível, com muito talento, o já consagrado Sérgio Cardoso (cardeal francês) e os veteranos Jaime Costa (1897-1967) (cardeal português) e João

1. Segundo as fontes documentais disponíveis, zarzuela, no século XVII, era o nome de um palácio em Madri. Ali, naquele espaço, e no sentido de entreter a aristocracia madrilena, um gênero teatral, reconfigurado a partir de certas tradições cômico-musicais-populares, era desenvolvido, juntando cenas dialogadas, cantos, danças e outros tipos de intervenção (sobretudo ligadas às raízes folclóricas ibéricas), assemelhadas às revistas, que, na França, no mesmo período, eram chamadas de *vaudeville* [N. do E.].

Villaret (1913-1961) (ator português que interpretava o cardeal espanhol). A diretora fez de um texto árido, em que os três cardeais conversam em versos, um espetáculo que agradou ao público e fez muito sucesso.

No mesmo ano, volta a dirigir Sérgio Cardoso em *A Raposa e as Uvas*, outro grande sucesso dessa dupla de monstros sagrados do teatro brasileiro. Para completar, outra direção notável de Bibi, nessa década, foi *Senhora dos Afogados*, de Nelson Rodrigues, que estreou no Theatro Municipal do Rio de Janeiro em junho de 1954, com Nathalia Timberg como Dona Eduarda e Sonia Oiticica como Moema.

É nesse período que este espectador, ainda um garoto de pouco mais de dez anos, toma conhecimento de Bibi Ferreira, por meio da televisão. Era comum que os espetáculos retirados de cartaz em um domingo fossem apresentados ao vivo na segunda-feira seguinte no *Grande Teatro Tupi*, da emissora paulistana. Por falta de televisão em casa, íamos na casa de um tio que possuía uma TV de 14 polegadas, em branco e preto, em torno da qual mais de dez pessoas se reuniam apertadas para assistir aos teleteatros!

Numa dessas vezes foi apresentada *A Herdeira*, baseada no livro de Henry James, na qual Bibi dirigia e atuava. Não entendi muito bem a história, mas fiquei impressionado com aquela atriz, figura pequena (em estatura), com os cabelos penteados para trás, roupa escura e olhos ligeiramente puxados, que me pareceram ser de origem oriental. Em conversas posteriores com minha mãe, fui tomando conhecimento da importância artística daquela atriz. Foram necessárias mais duas décadas para que eu a visse em um palco.

ERA COMUM QUE OS ESPETÁCULOS
RETIRADOS DE CARTAZ EM UM
DOMINGO FOSSEM APRESENTADOS
AO VIVO NA SEGUNDA-FEIRA
SEGUINTE NO *GRANDE TEATRO
TUPI*, DA EMISSORA PAULISTANA.

Musicais estadunidenses começam a ser montados no Brasil na década de 1960, e Bibi protagoniza dois dos mais famosos: *My Fair Lady* (1964), como Elisa Doolittle, e *Alô, Dolly* (1965), como Dolly. Ambos os espetáculos fizeram muito sucesso, cumprindo longas temporadas tanto no Rio de Janeiro como em São Paulo.

Ainda iniciante como espectador, e talvez influenciado pela patrulha ideológica reinante na época no meio universitário, considerava-se esse tipo de espetáculo alienado e pequeno burguês. Em razão disso, não assisti a nenhuma das duas montagens, porém vi vários programas que Bibi apresentava na televisão, com desenvoltura e simpatia contagiantes. Um deles era *Brasil 61*, produzido pela extinta TV Excelsior (chamado de “Canal 9”). Bibi entrevistava, interpretava e cantava com desenvoltura e espontaneidade pouco comuns à época, demonstrando sem empáfia seu alto nível cultural.

A década de 1970 foi muito importante para Bibi, tanto profissional como pessoalmente. Dirigiu *Brasileiro*, *Profissão Esperança*, musical essencialmente

brasileiro, sobre a amizade do compositor Antônio Maria com a cantora e compositora Dolores Duran. O texto/roteiro era de autoria do então companheiro de Bibi, Paulo Pontes, e foi interpretado inicialmente por Ítalo Rossi e Maria Bethânia em um show intimista. Posteriormente, a montagem foi realizada com Paulo Gracindo e Clara Nunes, no icônico e enorme Caneção do Rio de Janeiro, onde permaneceu em cartaz por muitos meses. Esse espetáculo, com intérpretes diferentes, voltou aos palcos em várias ocasiões.

Como Dulcinéia, Bibi brilha ao lado de Paulo Autran no musical *O Homem de la Mancha* (1972), com direção de Flávio Rangel. Não há como esquecer do grande momento em que ela interpreta a música *O Sonho Impossível*, a partir de inspirada versão de Chico Buarque. Sem desmerecer o ator que interpretava Sancho Pança em São Paulo, o espetáculo no Rio de Janeiro deve ter tido um brilho especial com Grande Otelo no papel.

Em 1976, Bibi se entrega de corpo e alma à interpretação de uma personagem visceral: a Joana de *Gota d'Água*, escrita por Paulo Pontes e Chico Buarque, recriação da tragédia *Medeia* de Eurípedes para a realidade brasileira, na década de 1970. Por estar fora do país, não tive a oportunidade de assistir ao espetáculo, dirigido por Gianni Ratto, fato que considero uma lacuna muito grande na minha trajetória de espectador, mas, baseado em tudo que se registrou a respeito (reportagens, gravações dos solos de Bibi e vídeos), ousa afirmar que esse foi um dos grandes momentos não só de Bibi, mas de todo o teatro brasileiro.

Há vários solilóquios seus no espetáculo, todos de forte intensidade dramática; quase ao final explode toda a revolta de Joana, com a traição de Jasão na cena em que ela prepara o veneno que dará aos filhos. Quem vir ou ouvir a gravação dessa cena por Bibi terá uma ideia da potência do texto e do que foi sua visceral interpretação:

Tudo está na natureza encadeado e em movimento – cuspe, veneno, tristeza, carne, moinho, lamento, ódio, dor, cebola e coentro, gordura, sangue, frieza, isso tudo está no centro de uma mesma e estranha mesa.

Misture cada elemento – uma pitada de dor, uma colher de fomento, uma gota de terror.

O suco dos sentimentos, raiva, medo ou desamor, produz novos condimentos, lágrima, pus e suor.

Mas inverta o segmento, intensifique a mistura, temperódio, lagrimento, sangalho com tristeza, carnento, venemoinho, remexa tudo por dentro, passe tudo no moinho, moa a carne, sangue e coentro, chore e envenene a gordura.

Você terá um unguento, uma baba, grossa e escura, essência do meu tormento e molho de uma fritura de paladar violento que, engolindo a criatura, repara o meu sofrimento com a morte, lenta e segura.

Por mais de dois anos, Bibi circulou com esse espetáculo pelo Brasil, a colher aplausos calorosos. Nesse mesmo ano, sofre uma perda irreparável: a morte precoce de Paulo Pontes aos 36 anos, com quem era casada desde 1968. A década termina com vários trabalhos dirigidos pela incansável profissional.

O espetáculo mais importante de Bibi na década de 1980 é *Piaf, a Vida de Uma Estrela da Canção* (1983), por meio da qual ela volta a ser dirigida por Flávio Rangel. A pequenina cantora francesa Edith Piaf ressurgiu no palco de forma impactante na composição de Bibi que não só interpreta, mas canta todos os sucessos de Piaf. Assim como em *Gota d'Água*, por sua atuação ganhou todos os prêmios que então se conferiam aos artistas: APCA, Molière, Shell, Associação dos Produtores de Teatro (APTR), Governador do Estado.

Em 1981, promoveu a volta de Dulcina de Moraes aos palcos, depois de uma ausência de vinte anos, dirigindo-a na peça *O Melhor dos Pecados*. Ainda na década de 1980, mostra sua versatilidade como encenadora, dirigindo desde as travestis Eloina e Rogéria em *Gay Fantasy* (1981), que cumpriu longa temporada no icônico Teatro Alaska do Rio de Janeiro, até grandes nomes do teatro, como Juca de Oliveira, em *Meno Male* (1987), e Paulo Gracindo, Carlos Zara e Eva Wilma, em *O Preço* (1989). Só uma profissional com talento e pulso firme para dirigir artistas de igual potência e espírito tão diversos.

Nas décadas seguintes, dedicou-se mais à direção e à participação em espetáculos nos quais se contavam e cantavam, reunindo aspectos, casos e fatos, tanto de sua vida, como de Piaf, de Amália Rodrigues e de Frank Sinatra, sempre mostrando grande versatilidade e energia surpreendentes para sua idade. Dirigiu Edwin Luisi em *Tango, Bolero e Cha, Cha, Cha* (2000); Antonio Fagundes em *Sete Minutos* (2002); Nathalia Timberg e Milton Gonçalves em *Conduzindo Miss Daysi*; e Betty Faria em *A Atriz* (2015), espetáculo que talvez tenha sido sua última direção. Em suas últimas apresentações, quando a atriz já estava com noventa anos, apresentava-se com grande orquestra, cujo maestro, atuando como uma espécie de ponto ao vivo, passava-lhe a sequência do roteiro.

Tive o privilégio de assistir a um desses espetáculos (*Bibi – Histórias e Canções*) no dia em que Bibi completava 92 anos (1º de junho de 2014), no

O RECONHECIMENTO DO PÚBLICO
ESTÁ COMPROVADO PELA GRANDE
AFLUÊNCIA A TODOS OS SEUS
ESPETÁCULOS, E AQUELE DA
CRÍTICA É NOTÓRIO NAS DEZENAS
DE PRÊMIOS RECEBIDOS E NOS
ELOGIOS PRESENTES NA CENTENA DE
REPORTAGENS ESCRITAS SOBRE ELA.

Teatro Shopping Frei Caneca, com direito a bolo, velinhas e pique-pique com participação do público. Foi a última vez que a vi.

O reconhecimento do público está comprovado pela grande afluência a todos os seus espetáculos, e aquele da crítica é notório nas dezenas de prêmios recebidos e nos elogios presentes na centena de reportagens escritas sobre ela. Há um prêmio e teatros em São Paulo e no Rio de Janeiro que levam o nome de Bibi Ferreira. Infelizmente, o repertório apresentado no teatro paulistano não faz jus a seu nome.

Bibi foi também tema de samba-enredo no carnaval carioca de 2003 pela Escola de Samba Unidos de Viradouro, de Niterói: *A Viradouro Canta e Conta Bibi – Uma Homenagem ao Teatro Brasileiro*. Bibi esteve presente e fez parte da abertura do desfile. Foi biografada no musical *Bibi – Uma Vida em Musical* (2018), escrito por Artur Xexéu e Luanna Guimarães, dirigido por Tadeu Aguiar. Amanda Acosta era a ótima intérprete de Bibi. Ao que consta, Bibi chegou a assistir ao espetáculo e se emocionou ao se ver ali retratada.

Apesar de muito querida pela classe artística, era uma pessoa reservada, pouco presente em badalações de estreia e encontros sociais. Inversamente proporcional à sua estatura, foi uma profissional de teatro de rara grandeza, deixando um legado e um exemplo para aqueles que se dedicam à profissão.

Depois de tantas trocas de emoções dadas e recebidas, o coração de Bibi resolveu descansar no dia 13 de fevereiro de 2019, em seu apartamento no bairro do Flamengo, no Rio de Janeiro. Seu corpo foi velado no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, e, posteriormente, cremado, conforme seu desejo.

O vento levou suas cinzas, e elas flutuam no ar junto com aquelas de Cacilda, Glauce, Dulcina, Marília, Yara e Cleyde, entre outras. São cinzas com certeza iluminadas e, quem sabe, se olharmos com atenção para o infinito em uma noite sem lua, possamos vê-las brilhando e dançando como pirilampos celestes. Feliz o teatro brasileiro que teve a alegria e a glória de ter como atrizes mulheres tão luminosas.

EPÍLOGO

“Não consigo lembrar de mim fora do teatro”, disse Bibi em uma entrevista. Nem nós, Bibi, nem nós. Obrigado.

JOSÉ CETRA FILHO é um espectador apaixonado: mestre em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes da Unesp; pesquisador teatral, integra a Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA). Edita o blogue www.palcopaulistano.blogspot.com e, dentre suas publicações, destaca-se *O Palco Paulistano de Golpe a Golpe* (1964-2016).

Dercy Gonçalves, a avó de todos nós

Kiko Rieser

Dercy Gonçalves, com seu temperamento excêntrico e tintas fortes tanto em gestual como em prosódia, é uma figura/persona que atravessou gerações. Falecida em 2008, aos 101 anos, é até hoje lembrada e, de alguma forma, cultuada. Prova disso é o expressivo número de vídeos seus disponíveis no TikTok, rede social frequentada majoritariamente pela chamada “geração Z”, alguns deles contabilizando meio milhão de curtidas. Segundo estudo da Cuponation, a principal faixa etária dos usuários brasileiros da rede está compreendida entre dezesseis e 24 anos. A TIC Kids Online Brasil verificou que o TikTok é a rede mais usada por crianças e adolescentes entre nove e dezessete anos no país. Ou seja, jovens que nem sequer chegaram a ver Dercy viva hoje curtem e compartilham conteúdos sobre ela. Os chamados “cortes” que se popularizaram na internet, que nada mais são do que edições curtas de vídeos que trazem algo impactante, ainda que fora de contexto, têm em Dercy um prato cheio para a criação de conteúdo.

A nacionalização definitiva de Dercy se deu quando ela passou a apresentar programas de televisão e se notabilizou pelo despudor em falar sobre temas tabu e se expressar de modo autêntico, o que incluía o uso de alguns palavrões. Vendo esse notório contraponto a uma caretice que grassava (e ainda grassa) por estas bandas, endossada então pela censura da ditadura civil-militar, muita gente começou a simpatizar com aquela senhora, muitas vezes sem nem mesmo saber que se tratava de uma atriz de longa trajetória nos palcos e telas. Dercy entendia de público e da arte de fazer rir. Colocava em seus programas (bem como em todo o seu trabalho) aspectos da vida real,

com o belo e o feio, a riqueza e a pobreza, o melhor e o pior do ser humano. Tinha carisma e fácil comunicabilidade. E, assim, consolidou-se como ícone.

Havia, e isso é fato, uma profunda transgressão no seu comportamento, completamente imprevisto para uma senhora. Transgredir sempre se caracterizou, se não como objetivo, certamente como “natural” para ela, que, desde criança, na pacata cidade de Santa Maria Madalena (no estado do Rio de Janeiro), chamava atenção e preconceitos para si por seu modo

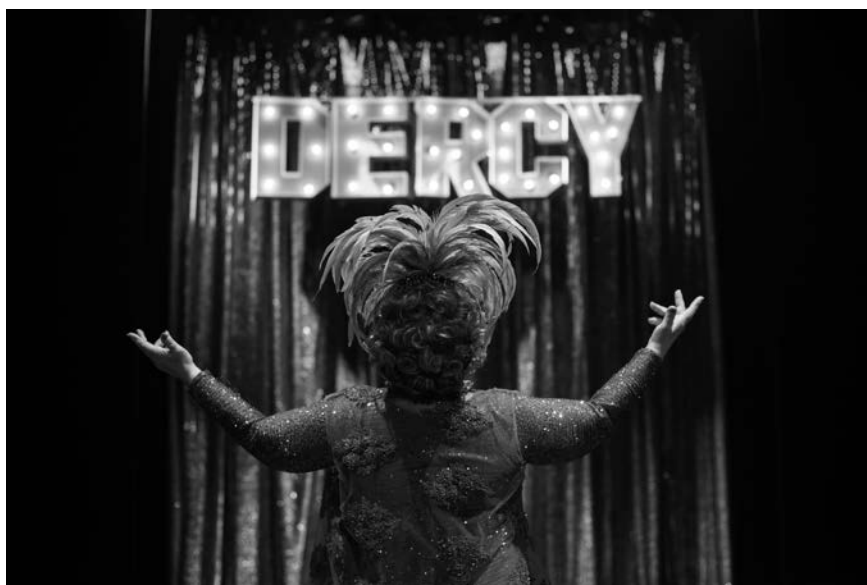
espontâneo de se comportar, sobretudo no quesito visual.

DERCY, AINDA NA PRÉ-
ADOLESCÊNCIA, SEGUNDO O QUE
AFIRMAVA, USAVA VESTIDOS
COLORIDOS E MAQUIAGEM
CARREGADA, IMITANDO ATRIZES DO
CINEMA MUDO HOLLYWOODIANO,
COMO THEDA BARA E POLA NEGRI.
CRESCER VÍTIMA DE MALEDICÊNCIAS
CRUÉIS, QUE CHEGAVAM AO PONTO
DE CHAMAR AQUELA MENINA DE
PUTA AOS DOZE ANOS, E DE UM
ISOLAMENTO ATROZ, QUE LHE
IMPINGIA UMA PROFUNDA SOLIDÃO.

Derdy, ainda na pré-adolescência, segundo o que afirmava, usava vestidos coloridos e maquiagem carregada, imitando atrizes do cinema mudo hollywoodiano, como Theda Bara e Pola Negri. Cresceu vítima de maledicências cruéis, que chegavam ao ponto de chamar aquela menina de puta aos doze anos, e de um isolamento atroz, que lhe impingia uma profunda solidão. Décadas (muitas e muitas delas) depois, ainda era essa mesma transgressão que ela punha em prática em rede nacional, mandando “tomar no cu” quem lhe desse na telha e se dirigindo ao presidente da República com um simplório “ô, cara”. A ditadura acabou, mas a transgressão de Dercy não diminuiu. Perdeu seu aspecto institucional, por não mais enfrentar a censura oficial, mas, em contrapartida, se acentuou com o avançar da idade. Os palavrões não

estavam mais na boca de uma senhora de sessenta ou setenta anos, e sim de uma octogenária, de uma nonagenária, e, por fim, de uma centenária. Era algo impactante e provavelmente inédito.

Eu mesmo faço parte da última geração que acompanhou Dercy em vida. Eu a vi em entrevistas e em seus próprios programas desde minha infância e até meus vinte anos, quando ela nos deixou. Não sabia num primeiro momento nada além da faceta óbvia: a transgressão e o deboche. E isso me fascinava o suficiente para dizer que queria que ela fosse minha avó, o que causou uma celeuma com minha outra avó, ou melhor, com minha verdadeira avó, que se sentiu preterida quando ficou a par desse meu desejo infantil. Para mim, no entanto, era algo bastante simples: como eu tinha apenas uma avó, havia outro posto vago, que (hipoteticamente, é claro) poderia ser ocupado por Dercy. Eu queria somar, não subtrair. E, evidentemente, não estava sozinho nesse deslumbramento. A autenticidade e o carisma de Dercy faziam com que ela fosse uma comunicadora capaz de impactar todo tipo de público, abarcando todas as classes sociais e faixas etárias. Era raro alguém não gostar dela, e a essas poucas pessoas poderíamos aplicar o célebre verso de Caetano Veloso: “meu som te cega, careta, quem é você?”.



A atriz Grace Gianoukas em cena da peça *Nasci pra ser Dercy*. Foto de Bob Sousa.

Ainda assim, como a cultura de massa absorve e pasteuriza tudo para a sobrevivência de sua própria hegemonia, a transgressão de Dercy, quanto mais aceita e institucionalizada pelas grandes emissoras, menos transgressora ficou, e, ao fim e ao cabo, creio que seja possível dizer que venceu no senso comum a pecha de “a velha louca que só fala palavrão”. A palavra “louca” aqui, é claro, não é precisamente pejorativa. É algo que se aproxima da porra-louquice legada pela contracultura e de expressões que vingaram depois desse movimento, como “*mucho loco*” e afins. No entanto, trata-se de algo certamente redutor, que circunscreve Dercy ao seu vocabulário menos ortodoxo e a uma espontaneidade desprovida de método ou de racionalidade. E isso certamente não contempla nem de longe quem foi Dercy Gonçalves.

Se quando viva já era reduzida a um rótulo esvaziado de real sentido, isso só se agravou nestes últimos dezessete anos. A ausência física da atriz e o incremento das redes sociais, com seu intrínseco poder sintético de edição, simplificaram ainda mais uma vida de 101 anos, resumindo-a a algumas falas icônicas. E mesmo muitas pessoas que ainda se lembravam de Dercy com alguma nitidez acabaram afetadas pela memória social que se construiu sobre ela. Aqui falo de memória social no sentido que Gilles Deleuze lhe conferiu. Isto é, considerando que, sobretudo quando coletiva, a memória não é estável, mas justamente o oposto: é mutável, sendo condicionada pela instabilidade dos laços afetivos e pelas constantes mudanças sociopolíticas. Contrapondo-se à visão arqueológica da memória, que a considera como um depósito de informações a serem recuperadas, Deleuze a coloca em perspec-



A atriz Grace Gianoukas em cena da peça *Nasci pra ser Dercy*. Foto de Bob Sousa.

tiva cartográfica, na qual ela é entendida como um espaço dinâmico de criação e produção. A memória social, portanto, não é apenas o que foi, mas também o que se torna, e por isso o senso comum sobre Dercy Gonçalves acabou por definitivamente exotificar a atriz, ignorando seu legado e seu estofo histórico.

É importante frisar que a academia e, no geral, a produção intelectual brasileira, tem grande parcela de responsabilidade por esse apagamento histórico. Inclusive, vale citar aqui, para além do interesse anedótico, minha experiência no curso de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, que, ao menos à época, isto é, duas décadas atrás (e temo que assim seja até hoje), transcorria ao longo de quatro anos com carga horária integral sem praticamente citar o teatro de revista e passando totalmente ao largo do nome de Dercy Gonçalves. Foi após uma aula de história mundial do teatro, conversando com o professor da disciplina – que não por acaso é Alexandre Mate, o coordenador editorial desta edição da *A[L]BERTO* – e comentando

sobre meu fascínio infantil por Dercy, que recebi um “conselho” que acabaria sendo preponderante em minha carreira: “pesquise sobre ela, pois ela é muito mais do que dizem”. A própria Dercy dizia, com o habitual deboche e também com algum ressentimento que não fazia muita questão de esconder, que os críticos e intelectuais em geral nunca deram a devida importância ao seu trabalho, e só começaram a fazê-lo quando ela já era um ícone nacional, na reta final da vida, pois achavam que ela logo poderia falecer e ficaria chato ter falado mal dela. Chistes à parte, ela não deixava de ter razão em seu diagnóstico. Embora tenha finalmente sido agraciada com um sem-número de prêmios, foi e segue sendo até hoje praticamente ignorada pela produção teórica e pelo ensino teatral, dentro e fora da academia¹.

Dercy, no entanto, reinventou o teatro brasileiro – e é preciso dizer isso sem meias palavras. A mesma transgressão intuitiva, cujos procedimentos foram sendo apreendidos por intermédio de oralidades de tradições do passado, que ela engendrou em toda a sua vida, também foi aplicada em seu trabalho. Dercy começou como cantora, de início em espetáculos de varieda-

1. Há, entretanto, exceções à quase regra. Neyde Veneziano orientou Virgínia Maria de Souza Maisano Namur, que desenvolveu a excepcional tese de doutorado *Dercy Gonçalves – O Corpo Torto do Teatro Brasileiro*, defendida no Instituto de Artes da Unicamp (Campinas, 2009). [N. do E.]

des e depois no teatro de revista. E foi na revista que, por um mero acaso, acabou se tornando atriz. Durvalina Duarte caiu doente de uma hora para outra, e os produtores, precisando de alguém para substituí-la no espetáculo *Minha Terra* e não vendo outras atrizes disponíveis, acabaram convocando aquela jovem cantora que trabalhava no coro. Ela relutou, mas acabou sendo obrigada a “apagar o incêndio”. Entrou em cena contrariada com a simplória missão de atender um telefonema e anunciar a dupla principal: Jararaca e Ratinho. Sem saber o que fazer, fez o que sabia: agiu por impulso e movida pela sua genuína necessidade de se comunicar. Começou a improvisar, foi alongando uma cena que era apenas de transição, deixou os produtores desesperados querendo tirá-la de cena, inventou uma cusparada que saía pelo vão dos dentes da frente e voava longe e, por fim, fez o público cair na gargalhada. O resultado foi rápido: na noite seguinte seu nome estava na porta do teatro e ela passou a ter números próprios.

Esse talento nato para improvisar, que no teatro de revista era muito bem-vindo, não era aceito fora dele, nas comédias, para onde Dercy teve de migrar quando a revista entrou em extinção, depois de um penoso período de declínio decorrente de um conjunto objetivo de fatores. Quando estreou sua primeira comédia, *Uma Certa Viúva*, de Somerset Maughan, ela foi fortemente aconselhada a deixar o improviso de lado e seguir rigorosamente o texto do célebre autor, traduzido e adaptado pelo respeitadíssimo Miroel Silveira. Foi, claro, em vão. Dercy mais uma vez fez da única forma que sabia e improvisou o quanto pôde. O resultado imediato, expresso nas risadas do público, não deixava margem para questionar o sucesso da empreitada. Ela nunca seguia o texto – e, verdade seja dita, nem a direção –, o que era bastante controverso. Chegou até a mudar a estrutura narrativa de algumas peças, como *A Dama das Camélias*, que teve um final completamente diferente porque Dercy não queria morrer em cena. Alterava palavras que fossem de difícil compreensão, trocando-as por sinônimos mais acessíveis, sempre buscando se comunicar com todo tipo de público. Com sua perene iconoclastia, desconstruía, enfim, um teatro que nunca deu margem para isso.

Junto com o improviso, veio primeiro a quebra da chamada quarta parede (isto é, a divisão imaginária entre palco e plateia), o que incluía interações diretas e provocativas com o público – sobretudo as pessoas que chegavam



A atriz Grace Gianoukas em cena da peça *Nasci pra ser Dercy*. Foto de Bob Sousa.



A atriz Grace Gianoukas em cena da peça *Nasci pra ser Dercy*. Foto de Bob Sousa.

atrasadas e entravam com o espetáculo já começado –, e logo na sequência o que se tornou sua marca registrada: o palavrão. Ele veio no meio de um improviso, como sempre de forma natural e intuitiva. Vendo a reação do público, Dercy passou a investir nesse caminho, que também era algo até então impensável nos palcos. Mesmo no teatro de revista, que trabalhava com insinuações sexuais, usavam-se muitas ideias de duplo sentido, mas nunca algo explicitamente considerado de baixo calão. Para Dercy, não havia razão para essa barreira. Baixo calão para ela eram a miséria e a hipocrisia. Os palcos deveriam espelhar as ruas e a maneira como o povo brasileiro falava, e sabemos bem que palavrão é moeda corrente no vocabulário do país. Somos efusivos e usamos todo tipo de palavrão para exclamar, para xingar, para comemorar e até para comunicar espanto. Para ela, inclusive, era preciso dominar a arte de falar palavrão, dizendo-o como quem pontua uma frase, sem soar grosseiro, e sempre para divertir, nunca para ofender.

No entanto, a provável maior contribuição de Dercy ao teatro brasileiro foi o estilo de interpretação. Até mesmo o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), que à época era a maior referência que havia em nosso teatro, ainda trazia e copiava a escola europeia. E, com isso, o estilo de interpretação dos atores brasileiros, incluindo os comicos, era empertigado, à moda inglesa. O corpo reproduzia uma postura impecável, porém rígida e uniforme, enquanto a dicção era empolada e a voz, empostada (ou “embostada”, como diria Lucy Freitas, sobrinha de Dercy, a única da família que seguiu a carreira de atriz). Dercy, por sua vez, chegou com sua ginga, trazendo malemolência e definitivamente instaurando uma brasilidade que se constituía na fisicalidade flexível, na prosódia mansa e melodiosa, nas nuances de sagacidade, no jogo vivo da contracena. A percepção da diferença de estilo era notável, e logo toda uma geração começou a ser influenciada e formada por essa escola informal. Fernanda Montenegro, Paulo Autran, Tônia Carrero e tantos outros beberam dessa fonte e nunca esconderam isso. E o cinema brasileiro, que começava a andar com as próprias pernas, também se imbuíu disso tudo, e teve em Dercy uma de suas maiores atrizes, protagonizando dezenas de filmes. É claro que ela não estava sozinha. Oscarito e Grande Otelo, por exemplo, também trouxeram expressiva contribuição para esse estilo de representar. De todo modo, é certo dizer que, sem eles todos, não faríamos o teatro que

fazemos hoje. Dercy derrubou portas – muitas delas – simplesmente porque precisava passar e acabou sendo inegavelmente corresponsável por criar o teatro moderno estritamente brasileiro, com nosso DNA e nossa cara.

Não foi, ademais, apenas o teatro que ela revolucionou. Dercy também foi figura importantíssima para a emancipação feminina, que hoje receberia o nome de feminismo. Assumia não gostar de sexo e não se obrigava a se submeter a desejos masculinos, foi uma das primeiras atrizes a ter sua própria companhia de teatro (batizada com seu próprio nome, empregando dezenas de pessoas e formando talentos, como um jovem iniciante chamado Marco Nanini), aturou intrepidamente uma salva de vaia por atravessar o centro de São Paulo usando calças, teve sua filha de forma assumidamente independente numa época em que isso era impensável, se desquitou, colocou homens para correr quando a desrespeitavam de qualquer maneira e chegou até mesmo a enfrentar, diante de uma plateia cheia, um censor federal que queria controlar a quantidade de palavrões ditos em cena. Nessa ocasião, chegou a pedir para o público restituir o valor do ingresso na bilheteria, pois o espetáculo estava cancelado. O resultado foi uma grande insurgência popular, que terminou por afugentar o censor e manter a continuidade da sessão. Dercy, pouco depois, foi chamada a prestar esclarecimentos na delegacia, mas novamente não se amedrontou e peitou o delegado, dizendo que seguiria fazendo seu teatro como o público queria. Foi censurada na televisão por diversas vezes, mas em todas elas se reinventou e seguiu de cabeça erguida. Nunca pôs sua dignidade à venda e sempre fez aquilo em que acreditava.

Dercy pavimentou o caminho das mulheres em busca da liberdade – ainda que haja muito a percorrer nesse sentido – e também o de todos nós que trabalhamos por e para o teatro. Ainda que não saibamos, somos todos enormemente influenciados por Dercy. Somos seus filhos, netos, bisnetos, somos a continuidade dessa árvore genealógica que ela plantou nos palcos brasileiros. Que saibamos regá-la e, ponto fundamental, que tenhamos a humildade de reconhecer de onde ela veio. Viva Dercy!

DE TODO MODO, É CERTO DIZER QUE, SEM ELES TODOS, NÃO FARIAMOS O TEATRO QUE FAZEMOS HOJE. DERCY DERRUBOU PORTAS – MUITAS DELAS – SIMPLEMENTE PORQUE PRECISAVA PASSAR E ACABOU SENDO INEGLAVELMENTE CORRESPONSÁVEL POR CRIAR O TEATRO MODERNO ESTRITAMENTE BRASILEIRO, COM NOSSO DNA E NOSSA CARA.

KIKO RIESER é dramaturgo, diretor e produtor teatral. Escreveu e dirigiu o espetáculo *Nasci pra Ser Dercy*, que lhe rendeu o Prêmio Bibi Ferreira de melhor dramaturgia e segue há dois anos e meio, ininterruptamente, em cartaz por todo o país. É também autor e diretor de, entre outros espetáculos, *A Vida Útil de Todas as Coisas* e *Hilda e Caio*. Atualmente, dirige *Closer*, de Patrick Marber.

Fauzi Arap ou A arte é o truque do introvertido para caber num mundo de extrovertidos: oração e fé criam o que acontece

Nelson Baskerville

“Velho pai, velho artífice, mantenha-me hoje e sempre em boa forma, amém.”

James Joyce, *Retrato do Artista Quando Jovem*.

Dos anjos que habitaram as órbitas de Fauzi Arap, possivelmente eu tenha sido o mais dissonante. Talvez eu tenha sido aquele expulso do reino, o mais leal e, portanto, o mais combativo. Lúcifer, o anjo mais fiel do Senhor, cometeu o erro mais imperdoável aos olhos do mestre: “non serviam” – não servirei, ele não queria mais servir, e por isso foi largado à própria sorte. Dos quase trinta anos em que convivemos, passamos vinte rompidos, em duas etapas de dez anos cada. Quem leu até aqui pode pensar que eu o odiava. Na verdade: amo-o como mestre e pai.

O COMEÇO

Em 1984, recém-formado pela Escola de Arte Dramática (EAD-USP), perdi meu pai de forma inesperada, um ataque cardíaco fulminante aos 54 anos de idade que me deixou sem chão. Tive muita sorte de trabalhar profissionalmente logo no primeiro ano da escola, de modo que, em 1985, já havia participado da montagem de dois espetáculos infantis de José Eduardo Vendramini, dois de Vladimir Capella e um icônico de Luis Armando Queiroz e Mauricio Abud: *Nossa Senhora das Flores*, de Jean Genet. Então, fiz teste para

Fogo na Terra, musical “caipira” de Benedito Ruy Barbosa com direção de Mário Masetti. Nesse momento, conheci Fauzi Arap por meio de Gabriela Rabello, esposa de Gésio Amadeu, ator da peça. Fauzi dizia que havia no mundo uma espécie de comunicação extrarracional por meio da qual acabávamos nos encontrando com pessoas semelhantes, que nos complementava e nos trazia exatamente o que precisávamos naquele momento. Anos mais tarde, fui ler em Schopenhauer e no *Poder do Mito*, de Joseph Campbell,

FAUZI DIZIA QUE HAVIA NO MUNDO
UMA ESPÉCIE DE COMUNICAÇÃO
EXTRARRACIONAL POR MEIO
DA QUAL ACABÁVAMOS NOS
ENCONTRANDO COM PESSOAS
SEMELHANTES, QUE NOS
COMPLEMENTAVA E NOS TRAZIA
EXATAMENTE O QUE PRECISÁVAMOS
NAQUELE MOMENTO.

sobre a aparente gratuidade do destino, que depois de um certo tempo de vida podíamos olhar para trás e enxergar a vida como um roteiro perfeitamente engendrado como que por um roteirista. Fauzi tinha exatamente esse pensamento.

Na peça de Benedito Ruy Barbosa, eu fazia a personagem Julio, filho mais novo de um agricultor em luta pela posse de suas terras. Muitos anos antes, Fauzi Arap havia feito exatamente a mesma personagem, em uma peça do próprio Benedito, *Fogo Frio*, no teatro de Arena. Fauzi falou comigo, perguntou meu signo, ascendente e minha hora de nascimento. Não era uma aleatoriedade: além de grande escritor, dramaturgo e diretor teatral, era um grande astrólogo e usava a astrologia como forma de escolher seus elencos e amigos – nunca superficialmente, estar do lado dele era ininterruptamente uma experiência iniciática muito profunda. Ele percebia as máscaras das pessoas e quando elas estariam longe de suas essências. Começava pelo palco, mas era impossível aquele impacto não se projetar na sua vida pessoal e nas relações com o mundo. Fauzi me convidou para um teste para integrar o elenco de *Uma Lição Longe Demais*¹, de Zeno Wilde, ao lado de Gabriela Rabello (vencedora de um prêmio Molière por *Bella Ciao*, de Luís Alberto de Abreu) e Eric Novinski. Porém, após ler o texto, fui no dia do teste comunicar que não o faria (eu era jovem e petulante) por achar que a peça era maniqueísta, com os menores “infratores”.

Fauzi, Zeno e Gabriela discordaram veementemente. Mas, ao citar frases que embasavam minha teoria, Fauzi percebeu que eu tinha lido uma versão anterior ao trabalho de adaptação que eles haviam feito e repreendeu Zeno pela ação, o que me custou um certo ódio do autor em relação a mim, que durou toda a extensa temporada da peça. Depois de esclarecido o episódio,

1. *Uma Lição Longe Demais* conta a história de uma professora (Gabriela Rabello) sequestrada por Gilberto (Nelson Baskerville), ex-aluno, expulso da escola por comportamento violento, que conta com a ajuda de Porquinho (Eric Novinski), um delinquente, para a execução do crime, na esperança de movê-la da expulsão, já que a formação seria a única forma de Gilberto fugir de um destino criminoso.

fiquei no elenco e começamos os ensaios que duraram seis meses, com oito horas por dia, seis dias por semana. Fauzi percebeu minha fragilidade, tanto artística quanto pessoal. Mesmo formado pela EAD e com alguns espetáculos na bagagem, me sentia totalmente cru diante de Fauzi, porque parecia que ele tinha o poder de ouvir meu subtexto (ou a ausência dele), e nada do que eu fazia parecia suficiente para ele. Foi assim com Gabriela também, em menor grau. Somente Eric parecia estar mais “à vontade” em cena.

Saíamos para jantar, e esses encontros não pareciam “lazer”, mas uma continuação do trabalho. Fauzi sempre pagava os jantares para Eric e para mim, e fazia longas leituras de nossos mapas astrais. Um dia ele me perguntou se eu sabia de algum acontecimento marcante na minha vida até os três anos de idade. Isso me perturbou muito. Ele havia lido em meu mapa. Minha mãe morreu no meu parto, respondi. E ele, a partir disso, conhecia todas as minhas fraquezas e minha forma de agir. Como é que eu poderia trabalhar com alguém que sabia mais de mim do que mim mesmo? Como já disse, meu pai tinha acabado de morrer precocemente e eu me sentia sozinho num mundo estranho. Fauzi parecia um anjo revelador de uma essência que eu não conhecia. Ele tinha a missão de tornar crível e orgânico um garoto santista de classe média que estudou em bons colégios como um marginal da periferia. Hoje isso seria impensável, não tínhamos nenhum letramento racial naquela época. Mas a forma como ele nos conduziu e os exercícios

que propunha iam pouco a pouco nos despiando de todas as máscaras sociais. Fazíamos a peça inteira sem texto, só com o pensamento, trocávamos os papéis, repetíamos as falas uns dos outros, fazíamos só com os subtextos.

Uma coisa muito curiosa aconteceu durante um ensaio no Teatro Zero, do Nery Gomide: ao terminar o dia, trocamos de roupas e, na saída do teatro, Eric e eu fomos abordados por uma viatura da polícia civil que freou bruscamente ao nos ver parados esperando Fauzi e Gabi. Nos revistaram violentamente, deram tapas no Eric. Gabriela Rabello lançou-se sobre os policiais e, quando o delegado pediu sua identificação, ela questionou a autoridade do homem, dizendo que seu distintivo poderia ser falso. Ela foi presa imediatamente, colocada de forma violenta no camburão e encaminhada para a delegacia. Tudo foi resolvido. O que nos chamou a atenção, porém, foi que os policiais nos abordaram com a certeza de que éramos bandidos. O trabalho de Fauzi havia nos “imantado”, nossos corpos estavam reproduzindo, mesmo com “roupas normais”, a atmosfera da peça. A peça estreou no Teatro Zero Hora, com capacidade para cinquenta pessoas, e recebeu as melhores críticas. Além dessa temporada,

FAUZI PARECIA UM ANJO REVELADOR DE UMA ESSÊNCIA QUE EU NÃO CONHECIA. ELE TINHA A MISSÃO DE TORNAR CRÍVEL E ORGÂNICO UM GAROTO SANTISTA DE CLASSE MÉDIA QUE ESTUDOU EM BONS COLÉGIOS COMO UM MARGINAL DA PERIFERIA. HOJE ISSO SERIA IMPENSÁVEL, NÃO TÍNHAMOS NENHUM LETRAMENTO RACIAL NAQUELA ÉPOCA.

ainda fizemos outras no Teatro de Arena Eugenio Kusnet e no Centro Cultural São Paulo, com casas lotadas. Fomos premiados com todos os prêmios possíveis e, na premiação da APETESP, criada e votada pela própria classe artística, ganhamos os prêmios de melhor autor, melhor atriz, melhor diretor, ator revelação (Eric Novinsk) e melhor espetáculo. Eu concorria como ator e perdi para Antonio Fagundes. Fauzi Arap me deu seu prêmio por eu ter sido o único não premiado na noite. Guardo esse prêmio com muito carinho.

Depois desse grande sucesso, Fauzi me convidou para substituir o ator Pedro, em *Rua 10*, de Nery Gomide², em cujo elenco, dentre outros, estava o Zé Carlos Machado. Sucesso de público. Nessa época, Fauzi e eu estávamos

muito próximos, nos víamos praticamente todos os dias.

Em 1987 fui seu assistente em uma montagem de *Dois Perdidos numa Noite Suja*, de Plínio Marcos, com o grande ator Adilson Barros e D'Artagnan Jr. Alguns desentendimentos aconteceram nesse processo: diante de uma desarmonia entre produção (dos atores), elenco e equipe técnica com Fauzi, ele cobrava lealdade, e via como deslealdade minha qualquer tentativa de conversa com os “opositores”. Eles recorriam a mim numa tentativa de interlocução e, ao “passar os recados” para o Fauzi, ele acabava atribuindo a mim, o mensageiro, uma traição. Isso foi acontecendo constantemente e tinha relação com a leitura astrológica que Fauzi fazia: que eu seria o mais leal assistente até certo ponto, porque depois de um certo tempo minha tendência seria a de desafiar, trair “patrões” (termo usado nos livros astrológicos). Anos mais tarde entendi a designação ao ler *Retrato*

do Artista quando Jovem, de James Joyce. No texto, a personagem Stephen Dedalus dizia que “era esquivo a toda ordem política ou social. Que seu destino era adquirir a própria sabedoria separado dos outros ou adquirir a sabedoria dos outros vagando pelas armadilhas do mundo”. Sim, sempre fui rebelde e me sentia muito engessado diante da grande sabedoria do mestre e, ao mesmo tempo, consciente de todo ensinamento que estava adquirindo.

Em 1987, integrei o elenco da primeira ocupação do Teatro de Arena sob a direção de Fauzi. Tínhamos aulas de dramaturgia com Chico de Assis e de corpo com Klaus Vianna, além da convivência com atores mais experientes e brilhantes, como Humberto Magnani, Claudia Melo, João Carlos Couto, Noe-

ALGUNS DESENTENDIMENTOS
ACONTECERAM NESSE PROCESSO:
DIANTE DE UMA DESARMONIA ENTRE
PRODUÇÃO (DOS ATORES), ELENCO
E EQUIPE TÉCNICA COM FAUZI, ELE
COBRAVA LEALDADE, E VIA COMO
DESLEALDADE MINHA QUALQUER
TENTATIVA DE CONVERSA COM OS
“OPOSITORES”. ELES RECORRIAM
A MIM NUMA TENTATIVA DE
INTERLOCUÇÃO E, AO “PASSAR
OS RECADOS” PARA O FAUZI, ELE
ACABAVA ATRIBUINDO A MIM, O
MENSAGEIRO, UMA TRAIÇÃO.

2. *Rua 10* narra uma história pessoal do autor, que foi preso durante a ditadura por porte de droga (pequena quantidade) e dividiu o cárcere com presos comuns e políticos. A peça cumpriu temporada no antigo Teatro Lua Nova, no Bixiga, entre 1985 e 1986.

mi Marinho, entre tantos. Prepararíamos peças inéditas de Fauzi: *As Margens da Ipiranga* e *Risco e Paixão*. Na primeira fase, fizemos leituras dramáticas das duas peças e abrimos para o público. As peças estavam praticamente prontas, fazíamos sem o texto, mas Fauzi me acusava de ser “leniente” em cena, dizia que eu mudava intenções propositalmente para desafiá-lo. Em uma reunião entre as duas leituras, diante de toda a equipe, quando tentei dizer que eu estava perdido e confuso com suas orientações e tentando fazer o melhor que podia, ele voltou a me acusar de deslealdade. Foi a gota d’água para mim: deixei o projeto. Olhando sob a perspectiva do hoje, talvez ele tivesse razão, não pela deslealdade, mas pela leniência. Eu era imaturo e com uma cultura limitada. Me movia por intuição e tinha dificuldade de entender as orientações. Não me sentia bem com as discussões acaloradas que Fauzi tinha com Humberto e Claudia Melo, nunca consegui viver em ambientes hostis. Ele ainda tentou me demover da ideia, mas eu já estava me sentindo humilhado o suficiente para não só deixar de trabalhar com ele, mas também deixar o teatro. Fui para Londres em 1988 e não queria nunca mais atuar.

Em Londres, fui trabalhador braçal, fiz faxina, pintura de casas, lavava louça em um restaurante e fui pizzaiolo; realmente não queria mais voltar ao teatro, mas retornei ao Brasil com quase nenhum dinheiro e imediatamente fui convidado para uma turnê de *Solness, o Construtor*, de Ibsen, peça do Grupo Tapa, dirigida por Eduardo Tolentino, com Paulo Autran, Karen Rodrigues, Denise Weinberg, Xandó Batista e Chris Couto no elenco. Nessa turnê percebi que minha vida não fazia o menor sentido sem o teatro, e o fato de não me adaptar ao sistema de Fauzi Arap não significava que eu precisasse largar tudo. Emendei alguns espetáculos com o TAPA: *Senhor de Porqueiral*, de Molière; *A Megera Domada*, de Shakespeare; em seguida *Ela Odeia Mel* e *Notícias Silenciosas*, de Hamilton Vaz Pereira, no Rio de Janeiro.

Em 1991, comecei a dar aulas no Teatro-Escola Célia Helena, e percebi a enorme influência que Fauzi tinha sobre mim. O que pude apreender com ele, as informações estavam introjetadas em mim, e foi com esse material que me tornei professor, porém pude notar também que a forma impaciente com que o mestre lidava com seus atores nunca poderia ser aplicada àqueles estudantes adolescentes, em plena passagem de estágio de vida, e confesso que tive alguns delírios autoritários e impaciências que tornavam o ambiente de criação chato e maçante. Aos poucos, fui adotando a delicadeza como forma de trabalho.

NA PRIMEIRA FASE, FIZEMOS LEITURAS DRAMÁTICAS DAS DUAS PEÇAS E ABRIMOS PARA O PÚBLICO. AS PEÇAS ESTAVAM PRATICAMENTE PRONTAS, FAZÍAMOS SEM O TEXTO, MAS FAUZI ME ACUSAVA DE SER “LENIENTE” EM CENA, DIZIA QUE EU MUDAVA INTENÇÕES PROPOSITAMENTE PARA DESAFIÁ-LO.

Fauzi, também aos poucos, foi assistindo aos meus trabalhos de direção no Célia Helena e fomos, assim, retomando o contato. Mais uma vez fui privilegiado por ter o mestre me orientando nas direções, e nesse processo pude compreender muitas coisas que não entendia como ator. Ele me ensinou, por exemplo, a desenhar “emocionalmente” o palco, estabelecendo zonas de acordo com as “temperaturas das cenas”. Isso magnetizava o espaço cênico, dando ao encenador uma ferramenta capital para marcar a peça. Outra lição dizia respeito ao trabalho do ator quando ele comparava o corpo do artista com fotogramas de cinema, que o público inconscientemente percebia quando o intérprete “pulava” quadros, quando a emoção não estivesse completamente entendida.

O BODE

Em 2004 Fauzi sugeriu que eu dirigisse Nani de Oliveira em seu texto chamado *O Bode*. A peça falava sobre uma assessora/amante de um parlamentar envolvido em corrupção, chamada a depor em uma comissão de investigação. A peça entraria no projeto de fomento do grupo Folias d’Arte, à época encabeçado por Marco Antonio Rodrigues. Iniciamos o trabalho de análise do texto no espaço do Folias, Fauzi, Nani, Thais Medeiros (que seria minha assistente de direção) e eu. A experiência foi, mais uma vez, enriquecedora, porém fui constatando que Fauzi tinha o espetáculo inteiro na sua cabeça e, depois de um mês de trabalho, como ele não sinalizava a passagem da direção para mim, o indaguei sobre a continuidade do processo. Disse que,

EM 2004 FAUZI SUGERIU QUE EU DIRIGISSE NANI DE OLIVEIRA EM SEU TEXTO CHAMADO *O BODE*. A PEÇA FALAVA SOBRE UMA ASSESSORA/AMANTE DE UM PARLAMENTAR ENVOLVIDO EM CORRUPÇÃO, CHAMADA A DEPOR EM UMA COMISSÃO DE INVESTIGAÇÃO.

mesmo não sendo o combinado, eu poderia continuar como assistente dele, mas se eu fosse mesmo assinar o projeto, precisaria tomá-lo para mim, e, para isso, ele precisaria se ausentar dos ensaios. Ele concordou e combinamos que eu o chamaria quando precisasse.

Depois de dois meses, levantamos aproximadamente metade da peça, e chamei Fauzi para assistir ao trabalho feito até então. Fauzi estava nervoso, Nani estava nervosa, e eu, muito nervoso. Era respeito demais envolvido. Mas depois de menos de cinco minutos de ensaio, Fauzi o interrompeu, dizendo que estava tudo errado. Pedi para que ele assistisse até o final e depois conversáramos. Quando terminamos, Fauzi não comentou sobre o trabalho, mas sim sobre minha nova traição. Eu teria propositalmente evitado que ele viesse antes para “eu poder fazer o que quisesse com sua peça”. Tentei convencê-lo que aquilo não fazia sentido, já que ele havia “confiado”

a peça a mim, e era minha prerrogativa encená-la com a minha visão e experiência, e eu não havia mudado uma vírgula do texto dele. Ele poderia até não gostar ou concordar com o meu trabalho, mas nunca dizer que eu estaria “cooptando” sua peça. Minhas argumentações foram em vão, e Fauzi decidiu tirar a peça de mim. Foi um golpe. Passei alguns meses tentando me refazer e apenas fui alcançar alguma compreensão do ocorrido muito tempo depois. Dessa vez, só voltei a falar com Fauzi perto da sua morte.

FAUZI E O ÉPICO

Eu tinha passado alguns anos me aprofundando no teatro épico, no Célia Helena. Sob a coordenação de Marco Antonio Rodrigues e orientação de Alexandre Mate, promovemos uma verdadeira jornada épica, trazendo, para estudantes e professores, pensadores como Iná Camargo Costa, Maria Silvia Betti, entre outros. Essa jornada mudou completamente minha forma de ver e fazer teatro, foi uma revolução em mim, que se aproximava mais do teatro que eu vinha experimentando com estudantes do que daquele que eu vivia com Fauzi. Logo, esse rompimento foi, dentro de mim, do épico com o drama burguês. Eu havia incluído no *Bode*, do Fauzi, elementos épicos, como o uso de microfones e “fantasmas” representados por ternos que flutuavam pelo palco, fazendo uma alusão aos fantasmas do orçamento, e isso foi insuportável para o mestre que tinha seu teatro calcado na performance do intérprete, com pouquíssimos elementos cênicos. Minha visão da peça poderia até ser de mau gosto (não era), mas apenas reforçava a ideia de um país que sofria e que sofre até hoje com a corrupção. Meu teatro já estava impregnado com um excesso de elementos e uma visão polifônica de encenação, em que todos os elementos confluem para o núcleo central.

ESSA JORNADA MUDOU COMPLETAMENTE MINHA FORMA DE VER E FAZER TEATRO, FOI UMA REVOLUÇÃO EM MIM, QUE SE APROXIMAVA MAIS DO TEATRO QUE EU VINHA EXPERIMENTANDO COM ESTUDANTES DO QUE DAQUELE QUE EU VIVIA COM FAUZI. LOGO, ESSE ROMPIMENTO FOI, DENTRO DE MIM, DO ÉPICO COM O DRAMA BURGUEZ.

Fauzi havia deixado em mim a ideia do sagrado no trabalho do artista, e, se tivéssemos mais tempo, com certeza desfrutaríamos de nossas diferenças, pois ainda o considero o maior diretor que esse país já viu. Ele é ainda hoje minha maior referência e é citado praticamente em cada frase que pronuncio a todos que trabalham comigo. Sua ideia de que, para chegar ao ator, é preciso não vestir uma máscara, mas despir-se de todas as máscaras para chegar, enfim, ao ator, me ajuda e ajuda diariamente em meu trabalho com atores. Fauzi também me iniciou em uma espiritualidade disruptiva com os dogmas que me deixavam perdido quando, em sua peça *O Mundo É Um Moinho*, uma personagem diz:

Oração e fé criam o que acontece. Por oração compreende-se tudo o que se fala e por fé até mesmo a ausência de qualquer tipo de crença. Essa é a mágica que praticamos todos os dias em doses tão homeopáticas que nem nos damos conta de que estamos praticando.

A ÚLTIMA CONVERSA

Soube que Fauzi Arap estava com câncer e, como não nos falávamos, liguei para André Garolli para saber notícias dele. Alguns dias depois, Fauzi me ligou, dizendo que André tinha mandado o recado para Claudia Mello, que transmitiu minha preocupação, e por isso ele estava me ligando. Ele não quis falar do seu estado de saúde, mas a primeira coisa que disse foi que me perdoava, e pediu que eu o perdoasse. Que acompanhava pela imprensa o sucesso de *Luis Antonio-Gabriela* e todos os trabalhos que eu vinha fazendo depois disso. Que sentia muito orgulho de mim. Chorei e respondi que aquele gesto era muito importante para mim, que ele ainda era minha grande referência e continuaria sendo para o resto da minha vida. Pedi para ir visitá-lo, mas ele recusou. “Velho pai, velho artífice.”

NELSON BASKERVILLE nasceu em Santos, em 1961. É ator, diretor e autor teatral, além de artista plástico. Formado pela Escola de Arte Dramática da USP e com licenciatura em teatro pela Uni-Ítalo, trabalhou como ator e assistente de direção de Fauzi Arap durante os anos 1980. Trabalhou no grupo TAPA e foi professor do Teatro Escola Célia-Helena durante vinte anos. Em 2011 recebeu o Prêmio Shell de melhor diretor por *Luis Antonio-Gabriela*. Também foi contemplado com os prêmios APCA, Governador do Estado e CPT, além de indicações em diversas categorias.

Fernando Peixoto: uma biografia constituída por embates, lutas e generosidade em torno da arte e da política

Rosângela Patriota

Quando o homem imprescindível franze a testa

Dois impérios estremeçam

Quando o homem imprescindível morre

O mundo se olha feito uma mãe que não tem leite para o filho.

Se o homem imprescindível voltasse uma semana após a sua morte

Não arranjaría, em todo império, sequer uma vaga de porteiro

Bertolt Brecht, *À Notícia do Adoecimento de um Poderoso Estadista*.

A cena teatral da cidade de São Paulo é parte integrante da minha formação artística e intelectual, além de contribuir para a constituição de um olhar sensível para o mundo. Acredito que foram esses estímulos, ao longo do tempo, que impulsionaram a minha trajetória como pesquisadora na área teatral, inicialmente sobre Oduvaldo Vianna Filho e a peça *Rasga Coração*.

Nesse itinerário investigativo, meu caminho acabou por se cruzar com o de Fernando Amaral dos Guimarães Peixoto, ou melhor, Fernando Peixoto. Isso aconteceu em fins da década de 1980. Conversei com Fernando primeiramente por telefone e, posteriormente, nos encontramos nos corredores do curso de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP.

Para pessoas da minha geração, ele era uma lenda que, a meu juízo, quase sempre, confundia quem dele se aproximava. Muitas vezes ele as intimidava, fosse pelo seu semblante grave, fosse pelo seu jeito meio sério de ser. No

entanto, essas impressões, no decorrer do tempo, dissipavam-se, porque o convívio mais constante revelava que, por detrás daquele rosto circunspecto, existia um olhar maroto, atento e profundamente divertido em relação às coisas e às pessoas.

Passados esses temores iniciais, comecei a construir com Fernando Peixoto um diálogo intelectual em relação à minha investigação sobre Vianinha, bem como reflexões e trocas bibliográficas em torno do binômio arte e política, especialmente sob a ótica do Teatro de Arena e do Teatro Oficina. À medida que a reflexão tomava forma, meu interlocutor viu-se estimulado pelos resultados apresentados e, mesmo antes da defesa da tese, ele se ofereceu para publicá-la na coleção Teatro, da Editora Hucitec, por ele dirigida.

Sem dúvida, eu já me sentia uma doutora, mesmo sem ter sido submetida às arguições da banca examinadora, porque havia recebido o aval de ninguém menos que Fernando Peixoto. Isso ocorreu em 1995. O tempo seguiu seu curso entre os preparativos para a publicação do livro (*Vianinha – Um Dramaturgo no Coração de Seu Tempo*) e a elaboração de um novo projeto de pesquisa, que se voltaria às experiências estéticas e políticas do Teatro de Arena e do Teatro Oficina.

No desenvolvimento da nova proposta, iniciei uma verticalização nos estudos sobre as duas companhias. Até então, o meu contato artístico e intelectual com Fernando se devia aos espetáculos por ele dirigidos, que eu assistira, por sua dedicada organização e edição dos textos teóricos de Vianinha, no livro *Vianinha: Teatro, Televisão, Política* (Brasiliense, 1983), por sua coluna no jornal *Movimento* e por alguns dos inúmeros livros de sua autoria.

Porém, o mergulho aprofundado sobre uma documentação, para mim, até então, inédita, começou a direcionar meu olhar e meu interesse para outros aspectos em relação a Peixoto. De início, constatei que quase todos os estudos que versavam sobre o Teatro de Arena e sobre o Teatro Oficina possuíam citações diretas (entrevistas e/ou depoimentos) ou referências indiretas (livros, crônicas, críticas) a Fernando Peixoto.

Atenta a essa evidência, continuei meu percurso investigativo fascinada por aqueles artistas/pensadores e pela força com que suas obras e suas ideias ressoaram, com muito vigor, para além de seu próprio tempo. Foi nessas circunstâncias que comecei a me deter, com mais afinco, sobre a figura de Peixoto e, em uma das muitas conversas que tivemos, disse a ele: “Fernando, é curioso, você é nota de rodapé da maioria dos trabalhos sobre teatro no Brasil, das últimas décadas. Entretanto, não existe nada sobre você?”. Ele me olhou, por cima dos óculos, e deu de ombros, mas com um leve sorriso. Fez-se um pequeno silêncio e imediatamente dei a seguinte resposta: “Vou fazer uma pesquisa sobre você!”.

E foi assim! Da minha constatação investigativa e da satisfação contida na expressão em seu rosto nasceu o projeto de pesquisa *O Brasil da Resistência Democrática: o espaço cênico, político e intelectual de Fernando Peixoto (1970-1981)*. Essa empreitada rendeu inúmeras reflexões e ainda irá gerar mais um livro. Todavia, neste momento, o que me interessa é rememorar com você, estimado leitor, o percurso de trabalho. Inicialmente, houve minuciosas consultas aos acervos do Museu Lasar Segall, do Centro Cultural São Paulo, da Funarte, entre outros.

No entanto, o grande enriquecimento foi proporcionado pelas investigações realizadas no apartamento de Fernando Peixoto, junto ao seu acervo pessoal. Essa foi uma das experiências mais fascinantes que, como pesquisadora, tive oportunidade de viver. Peixoto esteve plenamente disponível. Colocou à minha disposição seu material – programas de espetáculos, textos dramáticos com suas marcações de cena, fotografias de ensaios, de cenas, de estudos de mesa, material crítico. Some-se a isso o cuidado em me presentear com livros que, porventura, eu não possuísse, e as inúmeras entrevistas que me foram concedidas.

É preciso reiterar: uma reflexão sobre a sua contribuição à cultura no Brasil fez com que Peixoto dedicasse a ela especial atenção, mas – tem de ser destacado – Fernando recebia todas as pessoas que o procuravam no sentido de obterem material para pesquisas, entrevistas dele próprio e/ou contatos com profissionais da área. Não bastando isso, ele acolhia com atenção aqueles que lhe apresentavam seus textos originais com vistas à publicação na *Coleção Teatro*, da Editora Hucitec, que foi dirigida por ele com zelo intelectual e delicadeza para com os autores.

Fernando foi um dos homens mais generosos do meio teatral brasileiro. Prova disso são os inúmeros agradecimentos que ele recebeu por parte dos pesquisadores. Em meio a tudo isso, mergulhei nas realizações de Fernando Peixoto e, graças a esse esforço de pesquisa, ao lado do artista, veio à baila a sua atuação como crítico teatral, jornalista, tradutor e militante do Partido Comunista Brasileiro (PCB).

Nesse sentido, passei a conhecer melhor sua trajetória. Começando pelo jovem gaúcho, fascinado por cinema e que, quase ao acaso, passou a integrar um grupo de teatro amador em Porto Alegre. Ao mesmo tempo, por iniciativa de alguns amigos, passou a escrever em jornais e tornou-se jornalista. Junto com outros companheiros, ansiou por criar as bases para um teatro profissional em sua cidade natal, assim como participou ativamente para que a Universidade do Rio Grande do Sul contratasse o diretor italiano Ruggero

NO ENTANTO, O GRANDE ENRIQUECIMENTO FOI PROPORCIONADO PELAS INVESTIGAÇÕES REALIZADAS NO APARTAMENTO DE FERNANDO PEIXOTO, JUNTO AO SEU ACERVO PESSOAL. ESSA FOI UMA DAS EXPERIÊNCIAS MAIS FASCINANTES QUE, COMO PESQUISADORA, TIVE OPORTUNIDADE DE VIVER.

Jacobbi para dirigir o curso de teatro, em uma experiência que durou dois anos, pois Jacobbi teve de retornar à Itália.

Fernando deixou o curso juntamente com o diretor italiano e passou a integrar o Teatro de Equipe, uma cooperativa que possuía uma pequena sede própria. Embora os esforços fossem enormes, era impossível sobreviver do teatro profissional. Por esse motivo, os espetáculos ficaram restritos aos finais de semana.

A vida continuou a correr acelerada, até que, em 1962, com as passagens pagas pelo jornal, Fernando Peixoto veio para São Paulo para assistir a espetáculos e escrever sobre eles. Na ocasião, concedeu uma longa entrevista ao crítico Sábato Magaldi sobre o teatro gaúcho.

Dentre as montagens selecionadas por Peixoto estava *Quatro por Quatro* (Kataiev), em cartaz no Teatro Oficina. Após o fim da apresentação, os integrantes do Grupo, que haviam lido a entrevista, o convidaram para integrar-se ao coletivo. Aliás, o convite foi feito após Fernando ter recusado a proposta de Augusto Boal para substituir Gianfrancesco Guarnieri em cena.

Frente às novas oportunidades, Fernando tirou uma licença não remunerada no jornal e, junto com Ítala Nandi (sua esposa na época), em 1963, instalou-se em São Paulo. Aí se iniciou a sua grande jornada na capital paulistana.

É importante que se diga: na década de 1960, Fernando Peixoto foi um dos protagonistas do Teatro Oficina, do qual se tornou sócio. Trabalhou como ator em espetáculos memoráveis como *Pequenos Burgueses*, *Andorra*, *O Rei da Vela*, *Galileu Galilei*. Foi assistente de direção em *Galileu Galilei* e participou da tradução de textos teatrais. A sua presença nesses espetáculos, embora frequentemente ignorada, trouxe contribuições inegáveis, como integrante ativo nas escolhas e nos processos criativos.

Acima de tudo – a meu juízo –, Fernando Peixoto (ainda na década de 1960, no âmbito do Oficina) trouxe duas contribuições essenciais que não foram devidamente analisadas. A primeira delas foi a sua estreia como diretor. O texto escolhido foi *Poder Negro* (*The Dutchman*), de Le Roi Jones, protagonizada por Ítala Nandi e Antônio Pitanga. Apesar de pertinente e oportuno, não deixou de ser uma ousadia colocar na ribalta um tema tão candente perante os debates entre resistência democrática *versus* luta armada, nacionalismo *versus* internacionalismo. Tudo isso em um ambiente permeado pelo impacto causado pelo denominado tropicalismo. No programa do espetáculo, junto a textos de Carmichael, Malcolm X, Martin Luther King, James Baldwin e da poesia de Patrice Lumumba, estão inúmeras fotos alusivas

FERNANDO DEIXOU O CURSO
JUNTAMENTE COM O DIRETOR
ITALIANO E PASSOU A INTEGRAR
O TEATRO DE EQUIPE, UMA
COOPERATIVA QUE POSSUÍA UMA
PEQUENA SEDE PRÓPRIA. EMBORA
OS ESFORÇOS FOSSEM ENORMES,
ERA IMPOSSÍVEL SOBREVIVER DO
TEATRO PROFISSIONAL. POR ESSE
MOTIVO, OS ESPETÁCULOS FICARAM
RESTRITOS AOS FINAIS DE SEMANA.

à repressão policial a cidadãos negros e um contundente texto do próprio Fernando, no qual, entre outras coisas, afirma:

PONTO DE CONVERGÊNCIA

Como Franz Fanon, escritor negro que melhor analisou a situação trágica dos povos do terceiro mundo, Jones é um poeta da violência. Sua aspiração, seu projeto mais íntimo, talvez seja o de seu personagem: *Eu talvez venha a ser o grande poeta do futuro! tudo o que é preciso é dar um golpe de faca!* E mais adiante: *Matar!... Isso deixaria todos nós curados! A doença de Jones é a dos negros norte-americanos. A luta pela liberdade.* (Peixoto, 1989, p. 117)

Fernando Peixoto, no trecho acima, fez menção a Franz Fanon. Isso é algo muito importante e merece ser analisado. Nos anos 1960, Fanon ficou conhecido no Brasil, entre outras coisas, graças ao forte impacto de sua obra *Os Condenados da Terra* (*Les Damnés de la Terre*, publicada em 1961). É uma obra capital sobre a descolonização e seus efeitos devastadores na *psique* e na sociedade dos povos colonizados.

Assim, Fernando Peixoto não se recusou ao debate sobre ângulos distintos, haja vista a ousadia presente na encenação citada. Como muita gente sabe, Peixoto foi um grande defensor da resistência democrática, das lutas pelas brechas e extremamente crítico de ações extremadas. No entanto, ele não era sectário. Pelo contrário. Mostrava-se aberto ao debate e à reflexão, o que, aliás, é comprovado pela encenação de *Poder Negro*.

Porém, essa não é a única contribuição de Peixoto que merece uma atenção mais verticalizada e crítica. A segunda é decorrente de sua experiência norte-americana. Após uma viagem aos Estados Unidos e contatos importantes com grupos como Bread and Puppet Theater, Fernando encenou *Dom Juan* (Molière), em adaptação assinada por ele e por Guarnieri, em uma perspectiva dessacralizadora:

Decidi encenar *Dom Juan* quando encenei o último disco dos *Rolling Stones*. A peça já estava na minha cabeça há muito tempo, mas o mito permanecia abstrato. A voz de Mick Jagger iluminou o texto com uma verdade nova. *Dom Juan* me interessa como símbolo do protesto, do desafio apaixonado e vigoroso, da contestação, força poderosa da juventude do mundo inteiro. *Dom Juan* é um rebelde solitário e desesperado, um anarquista cruel e sem crença, um homem que se coloca contra tudo e contra todos, que investe com coragem contra todos os valores que sufocam e reprimem, numa incontida e indomável ânsia de liberação. Sua inquietação e sua rebeldia são individualistas, mas isso não o torna menos forte, nem diminui a exemplar violência de sua provocação. (Peixoto, 1989, p. 134)

Os dois exemplos apresentados acima evidenciam a perspectiva arguta que Fernando possuía em relação às demandas e às inquietações de seu tempo. Sob esse prisma, os questionamentos em relação às premissas da sociedade ocidental em absoluto lhe soavam estranhos ou exóticos.

Todavia, suas premissas políticas e opções artístico-culturais o fizeram, em 1970, se desligar do Teatro Oficina e trilhar outros percursos. Assim, na década que se iniciava, Fernando consolidou-se, em função de expressivas encenações, como um diretor de referência, em nível artístico e político, para as lutas em favor da liberdade de expressão e pelo retorno ao Estado de Direito.

Assim, mesmo que informalmente, passou a criar com um grupo de artistas que professavam princípios semelhantes. Realizou trabalhos com Celso Frateschi, Denise Del Vecchio, Edson Santana, Dulce Muniz, vinculados ao Núcleo 2 do Teatro de Arena. Junto a Maurício e Beatriz Segall, atuou no

Theatro São Pedro. Dirigiu Othon Bastos e Martha Overbeck em montagens memoráveis, entre elas *Um Grito Parado no Ar*, que percorreu o país e suscitou discussões muito profícuas sobre o teatro, o Brasil, o artista e a premissa de que a resistência se elaborava nas escolhas e nas práticas do cotidiano.

Nesse processo, deu materialidade cênica, sob um olhar crítico, a acontecimentos históricos por meio de peças como *Frei Caneca*, *A Semana* e *Calabar*. Nesta última, junto com o elenco e com os produtores, enfrentou, pela primeira vez, a censura econômica, além, óbvio, da política. Essas ilustrações fornecem apenas pequenas dimensões da magnitude do trabalho de Peixoto que, além do fazer teatral propriamente dito, continuou a atuar como jornalista, escritor, crítico, assim como dirigiu espetáculos musicais, entre eles o

show do 1º de Maio no Riocentro, marco de um intenso debate público em virtude da bomba que explodiu no colo de um oficial do Exército.

Nas décadas posteriores, tornou-se figura bissexta na cena teatral. Uma vez eu lhe perguntei o motivo, e ele, com toda a firmeza que o caracterizava, falou: “Com o processo da redemocratização os convites escassearam e o que era oferecido não me interessava nem como diretor, nem como cidadão”. Nesse período desenvolveu suas atividades como funcionário da Funarte, continuou a escrever, a dirigir a coleção Teatro e a frequentar festivais de teatro universitário, dos quais fora um grande entusiasta e ativista.

Fernando possuía profunda consciência das mudanças históricas e culturais que estava vivendo. Acompanhava a cena cultural de vários lugares e, em particular, da capital paulistana. Sempre que procurado, recebia jovens

ASSIM, MESMO QUE
INFORMALMENTE, PASSOU
A CRIAR COM UM GRUPO DE
ARTISTAS QUE PROFESSAVAM
PRINCÍPIOS SEMELHANTES.
REALIZOU TRABALHOS COM
CELSON FRATESCHI, DENISE DEL
VECCHIO, EDSON SANTANA, DULCE
MUNIZ, VINCULADOS AO NÚCLEO
2 DO TEATRO DE ARENA. JUNTO
A MAURÍCIO E BEATRIZ SEGALL,
ATUOU NO THEATRO SÃO PEDRO.

artistas, discutia projetos e se colocava à disposição de todos que se interessassem pelo seu vasto repertório e por sua larga experiência.

Não podemos esquecer que, pela Editora Paz e Terra, dirigiu a coleção O Teatro de Bertolt Brecht. Tornou-se um dos maiores conhecedores do dramaturgo alemão no Brasil. Carlos Miranda, ao proferir algumas palavras sobre Fernando, fez a seguinte avaliação:

Sua visão é, necessariamente, a de alguém que tem a seu favor não apenas o talento e a inteligência crítica que todos lhe reconhecem, mas sobretudo a experiência de quem vivenciou muitas etapas de nossa evolução teatral, particularmente a que transcorreu durante a década de [19]60, quando aqui se praticou uma dramaturgia sob pressão ou, como já se disse, uma “dramaturgia de resistência”. [...] Sua concepção do espetáculo teatral reflete, como se sabe, um visceral engajamento no processo histórico, na crença de que o ser humano por estar integrado nesse processo, sofre inevitáveis e fundas mudanças em sua maneira de ver o mundo, de interpretar uma sociedade que, acima de tudo, ele pretende corrigir e aperfeiçoar a fim de que a vida se torne mais justa e mais humana. (Peixoto, 1988, p. 3.)

Fernando Peixoto foi um homem e um profissional discreto. Nunca procurou ser maior que seus personagens e seus atores. Pelo contrário. O seu compromisso era com a obra a ser realizada. Para que esse intento fosse atingido, o indivíduo colocava-se a serviço do conjunto. A essas qualidades soma-se o fato de ter sido um artista e intelectual de muitas facetas, todas elas exercidas com imenso talento. Uma vez, em meio a nossas várias conversas, perguntei: “Como você percebe que chegou a um estágio satisfatório em suas direções teatrais?”. E a sua resposta, simples e direta: “Quando eu, como diretor, desapareço em cena. Quando a narrativa e os intérpretes ocupam, efetivamente, o espaço”. Esse era Fernando Peixoto!

Portanto, não é à toa que praticamente em quase todas as pesquisas que versam sobre o teatro das décadas de 1960 e de 1970 há citações diretas de textos escritos por Fernando Peixoto, declarações dele ou, ainda, referências indiretas, por meio de seus livros, crônicas e críticas.

Em dezembro de 2011, quando ele foi internado, eu e Flávio Aderaldo, editor da Hucitec, seu incansável amigo, acreditávamos que ele iria se recuperar. Íamos todos os dias à UTI do Hospital São Luís, na avenida Santo Amaro, especialmente entre o Natal e o Ano-Novo. No dia 31 de dezembro fui vê-lo e, naquele dia, ele

FERNANDO PEIXOTO FOI UM HOMEM
E UM PROFISSIONAL DISCRETO.
NUNCA PROCUROU SER MAIOR
QUE SEUS PERSONAGENS E SEUS
ATORES. PELO CONTRÁRIO. O SEU
COMPROMISSO ERA COM A OBRA
A SER REALIZADA. PARA QUE
ESSE INTENTO FOSSE ATINGIDO,
O INDIVÍDUO COLOCAVA-SE A
SERVIÇO DO CONJUNTO.

recebeu vários amigos. Mostrou-se feliz e confiante. No dia 7 de janeiro de 2012, ele estava bem-disposto, sentado e conversando. Eu disse a ele: “Vou para Uberlândia e na volta vamos comprar um *notebook* para você e iremos juntos trabalhar no seu livro”. Palavras que não se cumpriram!

Na semana seguinte, após várias paradas cardíacas, Fernando Peixoto nos deixou! Foi-se o artista e o intelectual, cuja grande marca ao longo da vida foram o rigor e o respeito às ideias. Deixou um vazio e uma saudade imensa entre seus amigos, leitores e admiradores.

De minha parte, ficou uma tristeza muito grande e uma incapacidade de voltar a mexer no seu material e cumprir o meu compromisso com ele, a escrita do livro. Os anos se passaram, e, mesmo amenizada, a saudade nunca passou.

No entanto, com o passar do tempo, fui capaz de voltar a mexer na sua documentação para concluir o meu débito com ele: mesmo com fragilidades e limites, o livro *Fernando Peixoto – O Encenador da Resistência Democrática* virá a público com a expectativa de que Peixoto seja lido, estudado e investigado pelas novas gerações. Viva Fernando Peixoto!

REFERÊNCIAS

PEIXOTO, Fernando. *Ciclo de Palestras Sobre o Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Fundacen, 1988.

_____. *Teatro em Pedacos*. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1989.

ROSANGELA PATRIOTA é professora do Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Bolsista produtividade do CNPq. Professora titular aposentada da Universidade Federal de Uberlândia. Editora da *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*. Autora de livros, artigos e capítulos, dentre os quais se destacam: *Vianinha – Um Dramaturgo no Coração de Seu Tempo* (Hucitec, 1999); *A Crítica de um Teatro Crítico* (Perspectiva, 2007), *Teatro Brasileiro: Ideias de uma História* (em coautoria com Jacó Guinsburg; Perspectiva, 2012). *Antonio Fagundes no Palco da História: Um Ator* (Perspectiva, 2018).

João das Neves, um autêntico filho do seu tempo

Roberta Carbone

Eu coloco no que faço tudo o que sou, tudo o que imagino a respeito da possibilidade de transformar o mundo, de transformar as pessoas. Acredito na possibilidade da arte transformar. Se não fosse assim, eu não faria arte, faria outra coisa.

João das Neves (*Ciclo de palestras sobre o teatro brasileiro*).

Em 2018, o teatro perdia um de seus mais proeminentes representantes: João das Neves. Desde meados da década de 1950 até a data de seu falecimento, Neves desenvolveu ininterruptamente trabalhos de significativa relevância não só para o teatro, mas para as artes em geral. Ao longo de sua trajetória, foi ator de teatro e cinema, participou da fundação dos grupos Opinião (RJ), Poronga (AC) e dos Dez (MG), escreveu uma série de peças voltadas tanto ao público adulto como infantil, dirigiu espetáculos que marcaram a história do teatro brasileiro, foi produtor de shows de grandes nomes da música popular, como Baden Powell, Chico Buarque, Milton Nascimento, e atuou em diversos estados, como Rio de Janeiro, Acre e Minas Gerais. Um artista multifacetado, cujo legado é um dos mais importantes para a cultura nacional.

NA TRILHA DA HISTÓRIA

A formação profissional de João das Neves ocorreu na Fundação Brasileira de Teatro (FBT), criada por Dulcina de Moraes em 1955, enquanto sua militância política forja-se dentro do Partido Comunista Brasileiro (PCB).

Seu primeiro grupo teatral foi Os Duendes, que, em 1961, passa a ocupar o Teatro Arthur Azevedo, localizado em Campo Grande, região periférica do Rio de Janeiro. Para um filho da classe média, nascido e criado na zona sul carioca, essa mudança de contexto foi decisiva para o processo prático de politização como autor e diretor.

Paralelamente ao trabalho de Os Duendes, João das Neves atua como crítico de teatro do jornal *Novos Rumos*, publicação do PCB dirigida por Mário Alves e Orlando Bonfim, que teve sua primeira edição em 1959. Ainda que não sejam em grande número, as críticas de Neves mostram-se muito signifi-

cativas enquanto análises da produção teatral do período, na medida em que tendem a discutir os espetáculos para além das expectativas estéticas de saber especializado. Considerando as experimentações artísticas em seu caráter de agentes do contexto histórico, ele contribui para a constituição de um fazer teatral épico-dialético no Brasil, fortalecendo o debate sobre a produção cultural da década de 1960.

A PARTIR DE 1963, JOÃO DAS NEVES ADERE AO PROJETO DO CENTRO POPULAR DE CULTURA DA UNIÃO NACIONAL DOS ESTUDANTES, OFICIALMENTE EM ATIVIDADE DESDE ABRIL DE 1961. EM DECORRÊNCIA DE SUA EXPERIÊNCIA EM OS DUENDES, COM UM TEATRO VOLTADO AOS INTERESSES POPULARES, ELE TORNA-SE O DIRETOR DO DEPARTAMENTO DE TEATRO DE RUA DO CPC.

A partir de 1963, João das Neves adere ao projeto do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, oficialmente em atividade desde abril de 1961. Em decorrência de sua experiência em Os Duendes, com um teatro voltado aos interesses populares, ele torna-se o Diretor do Departamento de Teatro de Rua do CPC. Uma das frentes

de luta cepecista foi transformar a produção em arte na sociedade capitalista. Para seus integrantes, o fazer teatral era entendido como instrumento de intervenção política, e a premissa de seu Departamento de Teatro de Rua de ir ao encontro do “povo” – interlocutor identificado às classes populares – os conduziu à busca por outras respostas cênicas para os temas em questão, como a exploração do trabalho e o imperialismo estadunidense.

Com a inflexão militar de 1964, são forçadamente interrompidas as atividades do CPC da UNE, e João das Neves soma-se ao coletivo de artistas que intenta dar continuidade às ações teatrais e militantes do pré-golpe. No movimento de oposição cultural às transformações políticas, ele torna-se um dos idealizadores do Opinião¹. O grupo carioca foi responsável pela criação do *Show Opinião*, que teve a participação dos compositores populares João

1. O grupo era composto pelas seguintes pessoas: Armando Costa, Denoy de Oliveira, Ferreira Gullar, João das Neves, Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes, Pichin Plá e Tereza Aragão, todos oriundos do CPC do Rio, com exceção de Paulo Pontes, que integrava o núcleo cepecista da Paraíba.

do Vale e Zé Kéti e estreou em dezembro de 1964, representando a primeira resposta artística à nova conjuntura política do país.

Mesmo depois da saída de seus principais integrantes² e do endurecimento do regime militar em 1968, com a decretação do Ato Institucional nº 5, que significou a revogação de todas as liberdades constitucionais, Neves assume a continuidade dos trabalhos do Opinião. Várias passam a ser suas frentes de engajamento, e ele torna-se o principal responsável pela manutenção do grupo por mais de quinze anos. Enquanto produtor, João das Neves cria um plano alternativo à indústria cultural, abrindo espaço, literalmente, para artistas que não couberam nos moldes do mercado das artes ou negaram-se a se adequar à forma mercadoria.

João das Neves foi também o proponente de um debate político e cultural de grande relevância para o entendimento da luta contra a censura e as perseguições do regime militar. Durante a década de 1970, e com o forçado desmantelamento da categoria teatral, seus projetos têm como objetivo a rearticulação dos trabalhadores da cultura. Ao mesmo tempo, João das Neves mantém uma ativa programação musical no Opinião, privilegiando apresentações de cantores e compositores populares, em shows que contaram com sua roteirização e direção.

O DRAMATURGO-ENCENADOR

O Último Carro (1964-1976), talvez a peça mais conhecida de João das Neves e que ganhou o Prêmio Especial de Montagem do Serviço Nacional de Teatro em 1967, é encenada pelo próprio autor no Opinião, em 1976. A peça é dividida em dois atos e ambientada entre a plataforma e o interior de um trem em precárias condições. Cada cena que compõe o primeiro ato apresenta seus passageiros, “[...] habituais usuários pertencentes às mais variadas categorias dos setores populares” (Henrique, 2006, p. 33). Já o segundo ato é marcado por um acontecimento que atinge todas as personagens e passa a reorganizar a narrativa: o descontrole do trem.

Essa, sem dúvida, foi uma montagem histórica, que fez conhecer o crítico, dramaturgo e produtor cultural enquanto um ousado encenador. Como comenta Sábato Magaldi (2003, p. 60): “Sob a direção do autor, o cenógrafo

2. Em 1967, Oduvaldo Vianna Filho desliga-se do Opinião e funda o Teatro do Autor Brasileiro, para o qual migraram também Armando Costa e Paulo Pontes. O grupo ainda segue com os demais até 1969, quando Denoy de Oliveira e Ferreira Gullar são presos pelas forças militares. A partir desse momento, João das Neves assume sozinho a continuidade dos trabalhos do Opinião.

Germano Blum construiu um espaço em que o trem do subúrbio carioca se espraiava num retângulo que envolvia a plateia, e alguns espectadores postavam-se em bancos que pareciam fazer parte dos vagões”. A disposição do cenário, portanto, posicionava os espectadores enquanto passageiros do trem, misturados aos mais de quarenta atores em cena. Corroborando a ousadia da encenação, outra parceria, com o compositor argentino Rufo Herrera, resultou em uma trilha sonora de impacto, que explorava recursos corais e efeitos dos mais variados.

Dessa fase, outra peça de João das Neves merece destaque: *Mural Mulher* (1979), cuja temporada praticamente encerra as atividades do Opinião, um ano antes do espaço definitivamente fechar as portas em função da venda do imóvel, em 1980. Anunciando o que viria a ser o “teatro documentário” do autor, “o texto foi resultado de entrevistas, orientadas por João das Neves, realizadas pelas atrizes que trabalhavam no Opinião” (Marques, 2016, p. 164). No que se refere ao tratamento desse material, o dramaturgo ainda explica que: “Algumas dessas entrevistas foram aproveitadas em bruto, outras, apenas em parte. Depoimentos completos e até poemas, que depois foram musicados, que procuramos construir a respeito da situação da mulher na sociedade atual” (Garcia, [1982?], s.p.).

A concepção da peça resulta em uma visão panorâmica sobre o tema, e o expediente formal utilizado pelo dramaturgo é o da colagem, que permite a

POR MEIO DESSE PROCESSO DE
ARTICULAÇÃO DRAMATÚRGICA,
JOÃO DAS NEVES SUBMETE O
DEBATE SOBRE SEXUALIDADE E
GÊNERO ÀS RELAÇÕES DE CLASSE,
DE INSPIRAÇÃO MATERIALISTA,
SEM PERDER DE VISTA QUESTÕES
RELACIONADAS ESPECIFICAMENTE
À DIVISÃO DO TRABALHO E
SUAS CONSEQUÊNCIAS PARA
AS MULHERES, EXPOSTAS A
SITUAÇÕES MAIS AVILTANTES
QUE SEUS COMPANHEIROS.

justaposição de situações cênicas mediadas por um determinado assunto. Por meio desse processo de articulação dramática, João das Neves submete o debate sobre sexualidade e gênero às relações de classe, de inspiração materialista, sem perder de vista questões relacionadas especificamente à divisão do trabalho e suas consequências para as mulheres, expostas a situações mais aviltantes que seus companheiros.

Outro aspecto interessante de *Mural Mulher* se refere a seu modo de produção, que enseja a retomada de um dos traços do trabalho teatral do pré-1964: o retorno dos artistas às ruas. Aludindo, portanto, às práticas do Centro Popular de Cultura, o processo de criação de *Mural Mulher* recupera uma forma de atuação já antes experimentada por João das Neves. De modo original, nesse novo contexto, a realização das entrevistas permite, no caso, às atrizes saírem do espaço teatral e se colocarem em conexão direta com o “povo”, reestabelecendo o que havia sido forçadamente interrompido.

Alguns anos após o encerramento das atividades do Opinião, João das Neves é convidado pela Universidade Federal do Acre e pela Fundação Cultural de Rio Branco a ministrar uma oficina teatral, a qual dá origem à formação do Grupo Poronga. O elenco, agregado na oficina, teve a participação de “ex-seringueiros, uma lavadeira, um chofer de caminhão, atores amadores e até um grupo de cinco indígenas Kaxinawá³ que aderiu aos ensaios” (Neves, *apud* Mesquita, 1999, p. 23). Essa experiência deu origem a dois de seus documentários teatrais, *Caderno de Acontecimentos* (1987) e *Tributo a Chico Mendes* (1989), cujas temáticas exploram os conflitos entre os “povos da floresta” – indígenas e seringueiros – e os latifundiários voltados, principalmente, à exploração pecuária.

Tributo a Chico Mendes foi escrita a pedido do Conselho Nacional de Seringueiros. Seguindo a trilha aberta por *Mural Mulher*, seu material de criação foi coligido de jornais, rádios e entrevistas realizadas com os envolvidos no conflito. Também de acordo com o expediente formal da colagem, além de os relatos dos seringueiros serem apresentados como tais, falas de Chico Mendes também ligam os quadros. Esse processo de trabalho ainda o levou à escrita de *Yuruiá: O Rio do Nosso Corpo* (1990), inédita e ainda não publicada – como, aliás, a maior parte de sua dramaturgia –, que veio a compor o que ficou conhecida como Trilogia Acreana. A peça nasceu da estreita convivência de João das Neves com certas comunidades indígenas da nação Kaxinawá, viabilizada por uma bolsa Vitae de Artes⁴.

Na década de 1990, João das Neves transfere-se para Lagoa Santa, em Minas Gerais, e, de acordo com o interesse pela cultura popular que o acompanha desde o início, aproxima-se das manifestações afro-brasileiras. É nesse contexto que ele escreve *A Santinha e os Congadeiros* (2000), da qual participaram integrantes das Guardas de Congado de Oliveira e Lagoa Santa, bem como irmandades a elas ligadas. A peça conta a história do “encontro” dos

TRIBUTO A CHICO MENDES FOI
ESCRITA A PEDIDO DO CONSELHO
NACIONAL DE SERINGUEIROS.
SEGUINDO A TRILHA ABERTA POR
MURAL MULHER, SEU MATERIAL DE
CRIAÇÃO FOI COLIGIDO DE JORNAIS,
RÁDIOS E ENTREVISTAS REALIZADAS
COM OS ENVOLVIDOS NO CONFLITO.

3. Os Kaxinawá, também conhecidos como Caxinaua ou Caxinawá, habitam as regiões de floresta tropical no leste do Peru e no estado brasileiro do Acre. Eles se autodenominam Huni Kuin, que significa “homem verdadeiro”, sendo Kaxinawá o nome atribuído a eles pelos brancos.

4. A Vitae – Apoio à Cultura, Educação e Promoção Social foi uma associação civil sem fins lucrativos, que apoiava projetos nas áreas de cultura, educação e promoção social. Criado em 1987, o programa Bolsa Vitae de Artes objetivava a realização de projetos pessoais de criação artística e de pesquisa histórica e/ou estética nessas áreas. Depois de extinto o programa de bolsas, em 2004, a Fundação Vitae concluiu suas atividades em 2006.

negros escravizados com Nossa Senhora do Rosário, considerado uma espécie de mito fundador da congada. Muito ligado também às questões sociopolíticas regionais, ele ainda dirige *Maria Lira* (2007), escrita em parceria com Luciano Silveira e encenada pela Companhia de Teatro Ícaros do Vale. A peça celebra a vida e a obra da artesã do Vale do Jequitinhonha Maria Lira, e evidencia o trabalho das mulheres responsáveis pelo sustento de suas famílias.

Outra fase da produção de João das Neves é marcada por novo conjunto de obras, conhecido como Trilogia Negra. Em 2006, ele dirige a peça *Besouro Cordão de Ouro*, de Paulo César Pinheiro, sobre o mestre capoeirista que viveu no início do século XX, e integra palco e plateia em grande roda de capoeira. Também de Paulo César Pinheiro, em 2011, Neves ainda encena *Galanga, Chico Rei*, que figura uma importante personagem da cultura afro-brasileira

OUTRA FASE DA PRODUÇÃO DE JOÃO DAS NEVES É MARCADA POR NOVO CONJUNTO DE OBRAS, CONHECIDO COMO TRILOGIA NEGRA. EM 2006, ELE DIRIGE A PEÇA *BESOURO CORDÃO DE OURO*, DE PAULO CÉSAR PINHEIRO, SOBRE O MESTRE CAPOEIRISTA QUE VIVEU NO INÍCIO DO SÉCULO XX, E INTEGRA PALCO E PLATEIA EM GRANDE RODA DE CAPOEIRA. TAMBÉM DE PAULO CÉSAR PINHEIRO, EM 2011, NEVES AINDA ENCENA *GALANGA, CHICO REI*, QUE FIGURA UMA IMPORTANTE PERSONAGEM DA CULTURA AFRO-BRASILEIRA E APOIA-SE NA TRADIÇÃO DA CONGADA PARA A CONSTRUÇÃO DE SUA ESTRUTURA CÊNICO-MUSICAL.

e apoia-se na tradição da congada para a construção de sua estrutura cênico-musical. Já *Zumbi*, baseada em *Arena Conta Zumbi*, de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, estreou em 2018 sob a direção de João das Neves e contou com um elenco composto somente de atores negros.

Com a maioria dos integrantes da Trilogia Negra, João das Neves participa da criação do Grupo dos Dez, em 2008, reunidos com o desejo de pesquisar o teatro musical brasileiro. O primeiro espetáculo do coletivo mineiro, com direção de Neves, foi baseado na obra do romancista mineiro Agripa Vasconcelos: *Saga do País das Geraís*. Em *Madame Satã*, terceiro espetáculo do Grupo, João das Neves divide a direção com Rodrigo Jerônimo, que também assina a dramaturgia. Em 2017, o espetáculo venceu o Prêmio Leda Maria Martins, na categoria de Melhor Espetáculo de Longa Duração, e recebeu diversas outras indicações.

Seu último trabalho em teatro, que marcou a volta de João das Neves aos palcos depois de 25 anos, estreou em 2016 no Sesc Palladium, em Belo Horizonte. Além de ator do espetáculo, Neves adaptou para o teatro o primeiro romance pícaro da história, *Lazarillo de Tormes*, e fez a direção cênica da peça. Produção emblemática, ela dá mostras do artista completo que foi Neves. Refirmando ainda sua predileção pela escrita e o gosto pela experimentação de diferentes gêneros literários, no ano de seu falecimento, 2018, ele publica um livro de poemas intitulado *Diálogos com Emily Dickinson*, produzido e editado de forma independente.

A apresentação acima procurou expor uma visão panorâmica do percurso cultural de João das Neves, embora seja impossível dar conta da dimensão do

que realizou esse excepcional artista na brevidade de um artigo. Um autêntico filho de seu tempo, Neves participou dos principais conflitos sociopolíticos nacionais e, com as forças que lhe eram próprias, sustentou concretamente a “possibilidade da arte transformar”. Historiar essa coerente trajetória é, sem dúvida, um convite à revisitação da memória do teatro brasileiro.

REFERÊNCIAS

- CARBONE, Roberta. *O Trabalho Crítico de João das Neves no Jornal Novos Rumos em 1960: Perspectivas Sobre a Construção de um Fazer Épico-dialético no Brasil. Dos Duendes ao CPC*. Dissertação de mestrado em Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- _____. *O Trabalho Teatral de João das Neves no Grupo Opinião*. Tese de doutorado em Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.
- GARCIA, Maria Cecília. *Mural Mulher, Retrato da Sociedade Brasileira*. São Paulo, [1982?]. Disponível em: <http://nyrcelevin.com.br/mulher-mulher/>. Acesso em 25 mar. 2025.
- HENRIQUE, Marília Gomes. *O Realismo-encantatório de João das Neves*. Dissertação de mestrado em Artes, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.
- MAGALDI, Sábato. *Depois do Espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MARQUES, Maria do P. S. C. *Teatro de João das Neves: Opinião na Amazônia*. Uberlândia, MG: UDFU, 2016.
- MESQUITA, Claudia. “Teatro Documentário de João das Neves”. *Revista Vintém – Teatro e Cultura Brasileira – Companhia do Latão*. São Paulo: Hedra, 1999, p. 22-24.
- NEVES, João. *Ciclo de Palestras sobre o Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Minc/Inacen, 1987.

ROBERTA CARBONE é atriz, professora e pesquisadora de teatro, graduada pelo Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP). Mestre e doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da USP sob a orientação da professora Maria Sílvia Betti. Sua pesquisa de mestrado resultou na dissertação *O Trabalho Crítico de João das Neves no Jornal Novos Rumos em 1960: Perspectivas Sobre a Construção de um Fazer Teatral Épico-dialético no Brasil*. Sua tese de doutorado tem como título *O Trabalho Teatral de João das Neves no Grupo Opinião*.

Maria Alice Vergueiro, uma performer brasileira

Sílvia Fernandes

Considero Maria Alice Vergueiro a maior *performer* do teatro brasileiro. Antes que a performance fosse objeto dos estudos teatrais no país, ela foi pioneira das mais radicais práticas performativas. É possível incluí-la, por seu trabalho libertário e sem fronteiras, nas muitas teorizações da performatividade que frequentaram as artes cênicas, especialmente a partir da arte da performance, nos anos 1970, para chegar à performance cultural e antropológica da atualidade, de que ela se aproxima em sua última criação, *Why the Horse?*, em que ritualiza a própria morte. A partir dessa opção, faço um recorte de sua trajetória priorizando as passagens em que a performatividade é mais evidente.

É interessante pensar como Maria Alice Monteiro de Campos Vergueiro (1935-2020), filha da quinta geração da aristocracia paulista do café, pentaneta de um senador do Império, conseguiu saltar para fora dos limites do feminino impostos por sua classe social. Ainda muito jovem, casou-se com um promotor público, teve dois filhos, foi professora da Escola de Comunicações e Artes e do Colégio de Aplicação (ambos da USP), talvez para potencializar o “saldo para o salto” e a radicalidade da ruptura, quando deixou família e carreira acadêmica para dedicar-se ao teatro.

A cisão parece ter fortalecido a prática performativa que escolheu. No palco, a elegância da postura quatrocentona, a distinção da dicção perfeita, semelhante à dos atores do Teatro Brasileiro de Comédia (como foi a de seu tio, Carlos Vergueiro), a ativez do olhar que lançava do alto de seus quase 1,80 metro, contrastavam com o outro lado, chamado por muitos de *underground*. Era a Maria Alice dos porões do Oficina. Em ação antropofágica,

sua persona performativa deglutia a corporeidade herdada por meio do riso obsceno, do humor escrachado, da libido solta, dos palavrões entremeados às falas, do despudor na exibição dos seios ou das cenas de sodomia que simulava com seus parceiros.

Uma das imagens mais sugestivas dessa disjunção é oferecida pela própria Maria Alice na interpretação da personagem Dona Cesarina, substituindo Etty Fraser na temporada carioca de *O Rei da Vela*. Como se sabe, a peça de Oswald de Andrade estreara em 1967 em encenação inovadora de José Celso Martinez Corrêa, que resgatava a teatralidade popular brasileira praticada nos teatros de revista e no circo, além de se apropriar de procedimentos do teatro épico distantes das práticas brechtianas mais ortodoxas. Como lembra

COMO LEMBRA ZÉ CELSO, NA
MONTAGEM A FIGURA DE CESARINA
ERA INSPIRADA EM DONA
LEONOR MENDES DE BARROS,
SENHORA TRADICIONAL CASADA
COM O GOVERNADOR PAULISTA
ADEMAR DE BARROS. MARIA
ALICE COMPUNHA DONA LEONOR
DA CINTURA PARA CIMA, E NA
PARTE DE BAIXO ENCARNAVA UMA
ATRIZ DE TEATRO DE REVISTA.

Mendes de Barros, senhora tradicional casada com o governador paulista Ademar de Barros. Maria Alice compunha dona Leonor da cintura para cima, e na parte de baixo encarnava uma atriz de teatro de revista. Identificava na personagem a continuidade das sinhás de sua família, mulheres preconceituosas que faziam parte do inconsciente coletivo de sucessivas gerações. “Então, quando eu fiz a Cesarina, [...] vi que estava exorcizando a minha família. Aquelas mulheres que são omissas, que são vagabundas, não fazem nada [...]. Então entrei nessa de ser pioneira de uma outra dinastia”¹.

As transgressões dessa outra dinastia são inúmeras. Uma delas foi performada no espetáculo universitário *Cabaré da Rainha Louca* (1973), em que a professora de licenciatura em Artes Cênicas da USP contracenava com o estudante Cacá Rosset, que a sodomizava. Enquanto os dois simulavam sexo anal, Maria Alice gritava: “Tudo pelo teatro brasileiro! Viva Cacilda Becker!”. Uma comissão de sindicância foi aberta para apurar a atuação indecente da docente, que iniciou ali sua trajetória de ruptura com a tradição teatral, comportamental e burguesa, adotando a ética contra-hegemônica que sempre a caracterizou.

Não apenas por isso, foi inovadora a passagem de Maria Alice Vergueiro pela Escola de Comunicações e Artes nos anos 1970, no antigo Departamento de Cinema, Teatro, Rádio e Televisão. Na disciplina “Teatro Aplicado à Educação”, a docente foi responsável por introduzir as então inovadoras práticas de ensino da pesquisadora estadunidense Viola Spolin. Mas seu maior feito foi estimular oficinas com os estudantes em criações semelhantes aos atuais

1. Maria Alice Vergueiro em fala incluída no programa *Persona*, da TV Cultura, que homenageou a atriz em edição de 6 de junho de 2023, três anos após sua morte.

processos colaborativos, em que se engajava totalmente. Hoje é possível perceber que a universidade não estava preparada para experiências pedagógicas tão avançadas, que antecipavam perspectivas contemporâneas no ensino das artes cênicas².

Maria Alice continuou seu percurso de transgressões no Teatro Oficina de Zé Celso, quando participou de uma das performances mais radicais do teatro brasileiro, *Gracias Señor* (1972). No auge da repressão da ditadura militar representado pelo governo Médici, após a promulgação do Ato Institucional nº 5 (13 de dezembro de 1968), que restringiu as liberdades democráticas, endureceu a censura teatral e intensificou a perseguição política, o Oficina vivia um processo de radicalização estética e vital, em que discutia o próprio sentido de fazer teatro e a possibilidade de um teatro sem teatro capaz de instaurar uma assembleia que reunisse atores e espectadores.

Recém-saído das experiências cênicas e lisérgicas da contracultura com o coletivo estadunidense Living Theatre e o Grupo Lobos, da Argentina, o Oficina acabara de concluir uma viagem de dez meses pelo Brasil denominada “Saldo para o Salto”, que consistiu na remontagem de trechos de antigos espetáculos e em novos experimentos feitos em algumas capitais, incluindo Brasília, e em vilarejos do interior do Brasil. A intenção era aprofundar as experiências do Te-Ato, na verdade ações performativas desencadeadas pelos atores e destinadas a confrontar os espectadores e levá-los a agir fora do teatro. Maria Alice participa da radicalidade do experimento que resulta em *Gracias Señor*, em que vivencia a condição limítrofe característica da performance, ao expor sua identidade em ação real, sem mediações. De caráter pioneiro, o acontecimento cênico do Oficina era um jogo de forças entre as estruturas simbólicas da teatralidade e os fluxos gestuais, vocais e libidinais da performatividade, recusando códigos rígidos como a definição de personagens e a interpretação de textos, na ten-



Maria Alice Vergueiro.
Foto de Bob Sousa.

2. Luiz Fernando Ramos faz esse comentário em obituário que escreveu por ocasião da morte de Maria Alice Vergueiro, publicado no *Jornal da USP* em 10 de junho de 2020. Sobre o desligamento da universidade, em 1974, correm muitas versões. A mais comum menciona o escândalo que a professora causou em plena ditadura militar pelo caráter inusitado da contracena com o estudante. Em entrevistas, Maria comenta a suposta expulsão, afirmando que conseguiu manter-se no quadro de docentes porque os estudantes a defenderam. Saiu da universidade espontaneamente, por considerar a atuação na academia extremamente limitadora.

tativa de aproximar o teatro da vida, com inspiração evidente na poética da crueldade de Antonin Artaud³. Comentando essa espécie de ritual laico de que participou, Maria Alice lembra que “Zé Celso começou a experimentar isso: deixar que o ator fosse ele mesmo. Nós começávamos o espetáculo com nossa carteira de identidade. Eu dizia: Maria Alice Vergueiro, professora da ECA. E todo o tempo eu era essa figura, esse protótipo”⁴.

Sem dúvida o caráter performativo e comunitário de *Gracias Señor* é semelhante ao de Maria Alice Vergueiro. Não por acaso, nos seus mais de cinquenta anos de carreira, ela participou dos mais importantes coletivos brasileiros, como o Teatro de Arena, em que estreou profissionalmente na montagem de *A Mandrágora* (1962), de Maquiavel, dirigida por Augusto Boal. O Oficina, o Teatro do Ornitórrinco, a Cia. de Ópera Seca (*Electra com Creta*, 1986), a Sutil Companhia de Teatro (*Temporada de Gripe*, 2003) e, no período final, o Pândega, com quem encenou seu velório cinco anos antes de morrer, foram outros grupos que criou ou integrou.

Um dos mais radicais foi o Teatro do Ornitórrinco, que fundou com Luiz Roberto Galizia e o ex-aluno Cacá Rosset. A estreia aconteceu em 1977 com o antológico espetáculo *Os Mais Fortes*, reunião de três peças curtas de August

Strindberg apresentada no porão do teatro Oficina. Naquele momento, José Celso Martinez Corrêa estava no exílio, e seu irmão, Luiz Antônio, administrava o teatro. A encenação foi um marco na retomada do teatro experimental no país após o golpe militar de 1964 e um dos pontos altos da trajetória de Maria Alice.

Os Mais Fortes era um projeto de Galizia, que traduzira três textos do dramaturgo sueco, *A Mais Forte*, *O Pária* e *Simun*, montados em três semanas no apartamento de Rosset, com discussões teóricas sobre as obras do autor, além de estudos sociológicos e antropológicos que incluíam o darwinismo. O interesse do Grupo era escrever uma drama-

turgia própria a partir das ideias que afloravam no confronto entre as peças, especialmente a concepção de luta psíquica, evidente no duelo monológico de *A Mais Forte*. Maria Alice apresentava ao espectador a Senhora X, uma atriz de Copenhague representante do sistema, casada com um diretor, que

NAQUELE MOMENTO, JOSÉ CELSO
MARTINEZ CORRÊA ESTAVA
NO EXÍLIO, E SEU IRMÃO, LUIZ
ANTÔNIO, ADMINISTRAVA O
TEATRO. A ENCENAÇÃO FOI
UM MARCO NA RETOMADA DO
TEATRO EXPERIMENTAL NO PAÍS
APÓS O GOLPE MILITAR DE 1964
E UM DOS PONTOS ALTOS DA
TRAJETÓRIA DE MARIA ALICE.

3. Ver as distinções entre teatralidade e performatividade que Josette Féral faz em diversos estudos, como “Por Uma Poética da Performatividade: O Teatro Performativo”, em *Além dos Limites. Teoria e Prática do Teatro* (São Paulo: Perspectiva, 2015, p.113-131).

4. Maria Alice Vergueiro em entrevista a Antônio Abujamra no programa *Provocações*, da TV Cultura, em 2006.

se entregava à análise retrospectiva da vida diante da amante do marido, a Senhorita Y, feita por Galizia⁵.

Usando máscara, peruca feminina, terno e sapatos masculinos, o ator/diretor exibia o que se tornaria uma das marcas mais características do Ornitorrinco, a ascendência do ator sobre a personagem. De fato, o espectador tinha o privilégio de assistir Maria Alice e Galizia mostrando em cena personalidades marcantes em performances deliberadamente idiossincráticas, sem grandes preocupações com a interpretação das personagens. A oscilação entre o corpo fenomenal e o corpo semiótico dos dois atores, o espaço real da cena e o espaço ficcional da peça de Strindberg já era evidente no trabalho⁶.

Como observa Galizia em artigo publicado anos depois, o objetivo do grupo era recuperar a “cabeça” do projeto teatral e assumir a liderança das decisões artísticas, em postura que associa à ideia de performance.

É por isso que o performer é ator, diretor, roteirista, cenógrafo. Não por opção estética, mas por desconfiança. O que se almeja é o direito de poder pensar artisticamente mais uma vez. De poder expressar a arte, o germe vital de nossas aspirações mais profundas e misteriosas, sem vendê-lo ao sistema ainda filhote. O artista deve querer usar sua profissão para expressar, sem pressões, conteúdos próprios. (Galizia, 1984, p. 19)

É o diagnóstico preciso da trajetória artística de Maria Alice Vergueiro. Cujo próximo passo é uma incursão pelo universo de Bertolt Brecht, que marcaria definitivamente suas opções futuras. *Teatro do Ornitorrinco Canta Brecht e Weill*, um show de cabaré estreado em 1977, funciona como ensaio de leitura do autor alemão, aprofundado no trabalho de vários anos sobre a dupla Bertolt Brecht e Kurt Weill, que resulta nas três versões de *Mahagonny Songspiel* apresentadas de 1982 a 1984. Maria Alice participou das duas últimas, em que foi intérprete primorosa das canções dos dois autores, auxiliada pela musicalidade da voz potente⁷.

5. Da investigação sobre o darwinismo surgiu o nome Ornitorrinco, emprestado de um animal fadado à extinção, híbrido de mamífero e ave, de visão aguçada e hábitos noturnos, considerado uma analogia feliz para o teatro. No livro sobre o Ornitorrinco publicado em 2009, Maria Alice comenta o texto final de *Os Mais Fortes*, a peça *Simun*, em que Guimard, representante dos franceses invasores do Marrocos, é levado à destruição por Youssef e Biskra, sacerdotisa berbere que vive nas montanhas: “Ela tem como força o vento, que é mais forte do que as armas para matar os franceses. São minorias que conseguem resistir sem armas” (Vergueiro, 2009, p. 30).

6. Erika Fischer-Lichte faz essas distinções em “Realidade e Ficção no Teatro Contemporâneo”, tradução de Marcus Borja, *Sala Preta* v. 13, n. 2, 2013, p. 14-32.

7. No folheto/programa do espetáculo *A Velha Dama Indigna*, de Brecht/Weill, montagem do Ornitorrinco em que atuou dirigida por Cacá Rosset, em 1988, Maria Alice menciona a importância de Brecht em seu percurso. “Como autor, Brecht é cíclico na minha vida artística.



Maria Alice Vergueiro.
Foto de Bob Sousa.

Em *Mahagonny* percebia-se uma aproximação maior do Ornitórrinco com a ideia de performance, no sentido que Galizia confere ao termo. Cabia aos atores desempenhar funções específicas, com Cacá Rosset fazendo o mestre de cerimônias Jimmy Mahoney, um aventureiro incauto eletrocutado por gastar sua fortuna na cidade de Mahagonny, onde tudo é permitido, menos não ter dinheiro. Luiz Roberto Galizia, o cômico Trinity Moses, e Maria Alice Vergueiro, a prima-dona viúva Begbick, formavam a dupla de gângsteres fugitivos da Justiça que funda a cidade, alegoria brechtiana do capitalismo, e dela se beneficia. Ambos iniciam a apresentação arruinados, para mudarem de figura conforme lucram com o comércio dos prazeres. A forma que o diretor Cacá Rosset encontra para recriar esse império de farsantes é a exibição dos artifícios da representação, com a transformação das personagens marcada por teatralidade ostensiva. Segundo o diretor, o que se pretendia era “[...] uma comunicação teatral mais imediata, per-

mática, brechtiana e antipsicológica” (Rosset, 2009, p. 33)⁸.

Sem dúvida, no Teatro do Ornitórrinco Maria Alice Vergueiro alcança a maturidade artística. Mas assume novos riscos no início do século XXI, quando cria o Grupo Pândega, com quem encena um texto de Jodorovsky, *As Três Velhas*, usado como pretexto para uma espécie de autoficção. É a preparação para a ruptura final, que acontece no experimento *Why the Horse?*, estreado em 2015, em que protagoniza o próprio velório ao lado do ator que a acompanhou nos últimos trabalhos, Luciano Chirolli. Aos oitenta anos, em cadeira de rodas por limitações do mal de Parkinson, falas entrecortadas por dificuldades de articulação, Maria Alice Vergueiro conclui seu percurso de transgressões enfrentando o tempo, a velhice e a morte.

Ele vem, ele vai. Mas sempre quando baixa, me convida para a aventura de um novo voo, mais ousado, qual novo amor.”

8. No Ornitórrinco, a parceria de Maria Alice Vergueiro com Cacá Rosset vai até 1998, quando participa de *O Aparento*, de Molière, dirigida por ele. Contracena com Cacá em *O Belo Indiferente*, de Jean Cocteau (1983), atua em *A Velha Dama Indigna*, de Brecht (1988), protagoniza *Medea*, de Sêneca e Eurípedes (1990). É assistente de direção de Rosset em *Sonho de uma Noite de Verão*, de Shakespeare (1992), e atua na *Comédia dos Erros* (Shakespeare, 1994). Inaugura em 1992 o Núcleo 2 da companhia, dirigindo a peça *O Amor de Dom Perlimplim com Belisa em seu Jardim*, de Federico García Lorca.

O ensaio autobiográfico acontece em um palco com fundo e laterais tomados por lápides com nomes de artistas que participaram de sua trajetória. Ela entra em cena apoiada em seus parceiros, caminhando com dificuldade para chegar à cadeira de rodas em que permanecerá até o final da apresentação. Diante daqueles que a aplaudem, a grande atriz performativa expõe sem pudores a vulnerabilidade de seu corpo real, uma presença disruptiva que coloca em xeque padrões morais, estéticos e comportamentais.

Dessa vez, Maria Alice Vergueiro assume que não interpreta ninguém. Apresenta seu próprio corpo como lugar em que passado e presente negociam a transmissão da memória ao vivo. Em experiência liminar de apagamento das fronteiras entre real e ficcional, aproxima-se de uma cena performativa de contornos fluidos e estatuto impreciso, na exploração arriscada do passado e do que virá⁹.

A prospecção é indicada no texto do programa, em que Maria Alice se questiona:

Como lidar com Ela, antes que ela chegue? [...] Se eu não quisesse ser pega de surpresa, era melhor ensaiá-la. Que elementos do meu percurso poderiam me ajudar? Jodorowsky [...] com seu realismo onírico e o convite a um mergulho na própria genealogia – os vivos e os mortos que me acompanham. [...] Beckett, inicialmente com seu *Fim de Jogo*, mas também *Malone Morre*. [...] E não demorou para que também Brecht e Lorca se reaproximassem, como não poderia deixar de ser. Aos poucos me vi amparada por essa extraordinária família teatral que faz parte de minha história¹⁰.

O ENSAIO AUTOBIOGRÁFICO ACONTECE EM UM PALCO COM FUNDO E LATERAIS TOMADOS POR LÁPIDES COM NOMES DE ARTISTAS QUE PARTICIPARAM DE SUA TRAJETÓRIA. ELA ENTRA EM CENA APOIADA EM SEUS PARCEIROS, CAMINHANDO COM DIFICULDADE PARA CHEGAR À CADEIRA DE RODAS EM QUE PERMANECERÁ ATÉ O FINAL DA APRESENTAÇÃO.

A performance autobiográfica é uma sucessão de cenas autônomas que presentificam passagens da vida artística de Maria Alice por meio de fragmentos teatrais, poemas e canções condensados na situação-limite do velório. Nas ações realizadas pelos atores do Pândega, temas surgidos de improvisações compõem imagens de elaboração da morte. A última valsa de Maria com Luciano ao som de *El Dia que me Quieras*, o longo beijo entre os dois, a entrada de Carolina Splendore em um burrinho com os seios à mostra, que lembra as cenas em que Maria Alice se desnudou, as projeções em vídeo de

9. Ver a respeito Maryvonne Saison, *Les théâtres du réel* (Paris: L'Harmattan, 1998). Sobre o corpo como *site* de memória, consultar Rebecca Schneider, *Performing Remains* (London e New York: Routledge, 2011).

10. Texto de Maria Alice Vergueiro no programa de *Why de Horse*², 2015.

Not I, em que ela é apenas uma boca falando descontroladamente no escuro do palco, com perfeito domínio do texto de Beckett¹¹.

O final da apresentação é a materialização do velório. O corpo de Maria Alice Vergueiro se estende sobre uma poltrona convertida em caixão no centro do palco, com o rosto coberto por um véu funerário. Durante longos minutos é possível sentir o desconforto do público diante da situação que o confronta. Ninguém pensa em aplaudir porque não é um espetáculo. Tampouco há uma personagem ficcional que permita o distanciamento. Não existe nem mesmo a morta, pois o cadáver respira. Sem saber como agir, alguns espectadores se levantam, aproximam-se do corpo, depositam flores, rezam, falam baixinho. Maria mantém um sorriso no rosto, feliz com a derradeira transgressão.

REFERÊNCIAS

- GALIZIA, Luiz Roberto. “Teremos de Ser Radicais”. *Ar’te*, São Paulo, n. 9, p. 19, 1984.
 ROSSET, Cacá. *Teatro do Ornitórrinco*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.
 VERGUEIRO, Maria Alice. “Os Mais Fortes nos Porões do Oficina”. In: *Teatro do Ornitórrinco*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009, p. 30.

SÍLVIA FERNANDES é professora titular sênior do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) e pesquisadora do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), onde desenvolve a investigação “Teatralidades Dissidentes”. Seus últimos livros são *O Teatro como Experiência Pública*, organizado com Óscar Cornago e Júlia Guimarães, e *Políticas da Cena Contemporânea: Comunidades e Contextos*, organizado com José Da Costa, ambos publicados pela Editora Hucitec em 2019 e 2023, respectivamente.

¹¹. Trata-se de uma passagem de *Katastrophé*, reunião de quatro peças curtas de Samuel Beckett dirigida por Rubens Rusche em 1986.

Maria Della Costa: a Cotovia moderna cantou em São Paulo

Warde Marx

INTRODUÇÃO: DA IMPORTÂNCIA DO TRABALHO DE MARIA DELLA COSTA PARA A IMPLANTAÇÃO DO TEATRO MODERNO NO BRASIL

Usualmente, costumamos apontar o início do chamado “teatro moderno” no Brasil na estreia de *Vestido de Noiva*, com o grupo Os Comediantes e direção de Zbigniew Ziembinski, em 28 de dezembro de 1943. Como marco histórico, não está errado. Porém, para conhecimento mais profundo, há que se considerar algo além do fato isolado de uma estreia – à qual, aliás, não se seguiu uma temporada regular, uma vez que era uma companhia amadora a utilizar um espaço público (o Theatro Municipal do Rio de Janeiro) e que servia a muitos outros interessados.

Na verdade, a modernidade na cena brasileira passou por um longo processo de aceitação, seja para o público, a crítica ou, mesmo, para os que viviam de tal arte. Na primeira metade do século XX o teatro era centrado na figura do ator, a vedete principal de cada companhia, normalmente um sócio(a) dessa ou, pelo menos, seu cônjuge. Eram os tempos em que pontificavam Leopoldo Fróes, Procópio Ferreira, Alda Garrido, a família Moraes (Átila, Conchita e Dulcina), dentre outros. As peças ficavam pouquíssimo tempo em cartaz (frequentemente só uma semana), os cenários se repetiam e não se falava em construção de personagem, mas na reprodução de estereótipos a que cada artista correspondia, como galã, centro dramático ou centro cômico, por exemplo.

A partir de 1938 e ao longo da década de 1940 começamos a caminhar, a passos curtos e lentos, em direção a essa tal modernidade, da qual decorre a cena que vivemos hoje. Num primeiro momento, essa mudança decorrerá de grupos amadores, como o Teatro do Estudante do Brasil e Os Comediantes, no Rio de Janeiro, ou o Grupo de Teatro Experimental, em São Paulo, para citarmos uns poucos exemplos. Porém, uma companhia ousará propor essa transição no palco profissional: o Teatro Popular de Arte, no qual despontará para o primeiro time de nosso teatro uma excelente atriz: Maria Della Costa.

TRAÇOS BIOGRÁFICOS: UMA INFÂNCIA POBRE

Maria nasceu Gentile Maria Marchioro, em 1º de janeiro de 1926, em Flores da Cunha (RS), numa família paupérrima e irregular, filha única por parte de mãe e com muitos “irmãos” paternos, espalhados pela região. Moravam em uma pequena chácara e sobreviviam da venda de ovos e do leite de uma cabra. A atriz relatou a mim que, para driblar a fome, às vezes “roubava”: mamava o leite direto das tetas da cabra e fazia furinhos nos ovos, bebendo-os crus (os furos eram para que a mãe os atribuísse a algum réptil). Para tentar escapar da miséria, tiveram de buscar outra vida, na capital de seu estado.

Depois de muitos tombos dados pela vida, a jovem, com cerca de treze/catorze anos, morando em Porto Alegre com a mãe, alternava a vida de operária à de faxineira. Maria trabalhava no estúdio fotográfico de um primo, ajudando a vender pelas ruas fotos para turistas. Num desses dias é “descoberta” pelo editor da principal revista do Sul do país, a *Revista do Globo*, que a convidou para posar para uma capa. Seu belo rosto chamou a atenção de um grande maquiador, que preparava as modelos para aquela edição. Esse homem seria de importância fundamental para o próximo grande salto na vida da jovem que, até então, ainda se chamava Gentile.

FERNANDO DE BARROS E O RIO DE JANEIRO

O responsável pela ida de Maria para a Capital Federal (Rio de Janeiro) foi Fernando de Barros, o tal *expert* em maquiagem que ajudou a “descobrir” a garota Maria. Ele era o representante artístico da renomada marca de cosméticos franceses Coty. Trabalhava diretamente com as mais destacadas modelos em teatro, cinema, publicidade etc. Encantado com a beleza da adolescente, convidou-a e à mãe para se mudarem para o Rio de Janeiro.

Na capital, a jovem Maria (por volta de quinze anos) viu-se empregada como *girl* (função que entenderíamos hoje, mais ou menos, como “ajudante de palco”) do prestigiado cassino do hotel Copacabana Palace, onde se apresentavam os maiores nomes da arte nacional, em espetáculos assistidos pela elite local e por estrangeiros endinheirados. Algum tempo depois, tendo recebido de Fernando orientações sobre postura, desfile, caminhar, portar-se, falar etc., Maria foi contratada pela mais exclusiva boutique carioca, a Casa Canadá, referência de moda para a alta burguesia do país.

Maria funcionou ali como manequim exclusiva – e, depois de algum uso, as caríssimas roupas com que desfilava ficavam para ela.

Assim, graças à condução experiente de Fernando, além de naturalmente belíssima, ela já se tornara uma mulher educada, sofisticada e muito bem-vestida. Teria ele agido por pura caridade cristã? Certamente não. Depois de algum tempo, propôs casamento à gauchinha de dezessete anos e ela aceitou.

No Copacabana Palace, Maria conheceu um rapaz chamado Sandro, que trabalhava como cenotécnico, e ficaram amigos. Ela falou algo sobre o sonho de ser atriz, e ele (que estava obviamente apaixonado por ela, a inalcançável esposa de um figurão do meio artístico) começou a se mexer. Logo ela recebeu o convite para participar de *A Moreninha*, espetáculo em cuja técnica ele trabalhava e que seria estrelado por Bibi Ferreira e dirigido pelo crítico Miroel Silveira. Maria adorou a ideia – e, depois, detestou estar em cena sem saber exatamente o que fazer. Ela queria ser atriz, não “enfeitar” o palco com sua beleza. Fernando, então, a enviou a Lisboa aos cuidados de seus pais, onde ela passou a estudar teatro no Conservatório Nacional.

Em 1946, terminado o primeiro ano da escola (que era dedicado, principalmente, à teoria teatral), veio ao Brasil em férias – e para nunca mais voltar a ser aluna.

O RESPONSÁVEL PELA IDA DE MARIA PARA A CAPITAL FEDERAL (RIO DE JANEIRO) FOI FERNANDO DE BARROS, O TAL *EXPERT* EM MAQUIAGEM QUE AJUDOU A “DESCOBRIR” A GAROTA MARIA. ELE ERA O REPRESENTANTE ARTÍSTICO DA RENOMADA MARCA DE COSMÉTICOS FRANCESES COTY. TRABALHAVA DIRETAMENTE COM AS MAIS DESTACADAS MODELOS EM TEATRO, CINEMA, PUBLICIDADE ETC. ENCANTADO COM A BELEZA DA ADOLESCENTE, CONVIDOU-A E À MÃE PARA SE MUDAREM PARA O RIO DE JANEIRO.

OS V COMEDIANTES

Os Comediantes, grupo teatral amador ligado à elite carioca, fizera furor ao encenar, nos últimos dias de 1943, *Vestido de Noiva*. O problema de fazer, em um de seus primeiros trabalhos, uma revolução no panorama do teatro foi a inevitável cobrança por outros e iguais sucessos em suas próximas produções.

No caso desse grupo, isso levou as lideranças a decidir pela profissionalização, que ocasionou uma debandada no elenco – teatro amador, sim; profissional, jamais! A razão foi o preconceito de classe mesmo.

Os que permaneceram buscaram novos integrantes. E conversaram com algumas pessoas de uma companhia que estava para ser lançada: o Teatro Popular de Arte (TPA). O líder do grupo era Miroel Silveira, e os trabalhos não se iniciavam pois Miroel estava adoentado, na casa de parentes em Santos.

POR FALTA, PRINCIPALMENTE,
DE UMA LIDERANÇA FIRME, COM
DIRETRIZES CLARAS SOBRE COMO
PLANEJAR SEU FUTURO, A VIDA NA
NOVA COMPANHIA NÃO OFERECIA
MUITAS PERSPECTIVAS. ASSIM,
CAPITANEADOS POR SANDRO
POLONI, OS INTEGRANTES DO TPA
TORNARAM-SE INDEPENDENTES
E, EM 1948, LANÇARAM-
SE NO MERCADO TEATRAL
COMO EMPRESA PRÓPRIA.

Para não enferrujarem, agregaram-se ao elenco, que passaria a se chamar Os V Comediantes (esse V nada tinha a ver com o algarismo romano, era conselho de um numerólogo; Maria, rindo muito, disse que ninguém, jamais, referiu-se à nova trupe pronunciando a letra intrusa). Contando com um número agora razoável, começaram a produzir alguns espetáculos. Em férias, Maria foi assistir a um dos espetáculos e, no palco, reencontrou o amigo Sandro. Este a convidou para integrar o novo grupo (na cota do TPA). Ela aceitou, e o que seria seu treinamento prático na escola passou a ser feito na raça, em uma companhia profissional.

Naquele mesmo ano (1946), o grupo remontou *Vestido de Noiva*, reprisando o sucesso anterior. Então, nos papéis principais de Lúcia e Alaíde estavam, respectivamente, duas jovens muito promissoras: Cacilda Becker e, já com seu nome artístico definitivo (com o sobrenome de sua mãe), Maria Della Costa.

Por falta, principalmente, de uma liderança firme, com diretrizes claras sobre como planejar seu futuro, a vida na nova companhia não oferecia muitas perspectivas. Assim, capitaneados por Sandro Poloni, os integrantes do TPA tornaram-se independentes e, em 1948, lançaram-se no mercado teatral como empresa própria. Maria os acompanhou (nesses quase dois anos de Comediantes, ela se descobrira reciprocamente apaixonada por Sandro e, antes que acabasse por trair Fernando, anunciou a separação; com o tempo, mágoas passadas, tornaram-se todos bons amigos – e o novo casal ficaria junto até a morte dele, em 1995).

TEATRO POPULAR DE ARTE – RJ

O nome era de propriedade de Miroel Silveira e encerrava uma declaração de princípios: a que se dedicavam (teatro), a quem se dirigiam (popular) e sua opção ético-estética (de arte, em contraposição ao panorama meramente comercial da época). Era, portanto, uma marca forte, tinha peso artístico-

-intelectual, além de ser clara e simples em sua formulação. Sandro Polloni, amigo de Silveira, solicita-lhe e obtém a cessão do nome. Miroel permaneceria como diretor literário (o que corresponderia à figura do *Dramaturg* alemão); no tablado, entre outros, além de Sandro (que seria também produtor), a poderosa atriz e diretora Itália Fausta – sua tia que o havia criado – e sua amada Maria.

Seu repertório destoava do panorama geral pela qualidade inusitada: Eugene O'Neill, Jorge Amado, Nelson Rodrigues, Emile Zola, Georg Büchner e Jean-Paul Sartre, para citar apenas alguns. Qualidade demais, talvez. A temporada foi cumprida a duras penas, fizeram sucesso, mas à custa de muito trabalho de divulgação (em que Sandro era genial). Embora a crítica mais preparada (minoritária, é evidente) tenha apreciado, infelizmente isso não foi o bastante para atrair um grande público. Era hora de tentar outros ares.

TEATRO POPULAR DE ARTE – SP

O ano de 1949 viu o Teatro Popular de Arte instalando-se na capital paulista. Ali esperavam menor concorrência das companhias líderes do mercado, sempre voltadas ao mero entretenimento. Não só, porém. São Paulo vivia o momento da arrancada histórica que a tornaria a capital econômica do país. E essa prosperidade traduzia-se em iniciativas de forte cunho artístico-cultural: Bienal de São Paulo, Masp, MAM, grupos amadores que exigiam excelência de repertório, a aventura cinematográfica da Companhia Vera Cruz em princípios dos anos 1950 – seria possível dizer que algo do ideal modernista de vinte ou trinta anos antes estava tomando formas concretas. Tudo isso trazia um público bastante exigente e que sabia apreciar trabalhos mais sofisticados. Assim, o TPA teria um terreno fértil para trabalhar. Mas cadê teatro?

Quando buscaram um financiamento bancário para comprar um imóvel para morar, Maria e Sandro, após longa conversa, ouviram do funcionário: e por que não constroem um teatro? Parecia alucinação. Mas não era.

TEATRO MARIA DELLA COSTA

Como Maria me disse, entre 1949 e 1954, se havia algum espaço para apresentação (teatro, salão paroquial, galpão etc.) no Brasil, ela conhecia. Milhares de quilômetros de caminhão, trem ou avião militar (aqueles para transporte de tropas), levando teatro de boa qualidade, alimentando-se com sanduíches (ela, Itália Fausta e Sandro; a Companhia recebia para comer direito),

carregando cenários na marra... o resultado ainda pode ser visto, no centro de São Paulo, ali na Bela Vista: o Teatro Maria Della Costa. A inauguração do teatro, porém, é o fim de tal período. Há um processo a ser apreciado.

Em abril de 1948, mesmo ano em que o TPA decidira instalar-se em São Paulo, o movimento amador local tinha dado importante passo: um teatro para servir exclusivamente aos grupos da cidade, com o nome de Teatro Brasileiro de Comédia, bancado pelo entusiasta do teatro e industrial

EM ABRIL DE 1948, MESMO ANO
EM QUE O TPA DECIDIRA INSTALAR-
SE EM SÃO PAULO, O MOVIMENTO
AMADOR LOCAL TINHA DADO
IMPORTANTE PASSO: UM TEATRO
PARA SERVIR EXCLUSIVAMENTE AOS
GRUPOS DA CIDADE, COM O NOME
DE TEATRO BRASILEIRO DE COMÉDIA,
BANCADO PELO ENTUSIASTA DO
TEATRO E INDUSTRIAL ÍTALO-
BRASILEIRO FRANCO ZAMPARI.

italo-brasileiro Franco Zampari. Embora tenham encenado espetáculos de qualidade, o ritmo de produção de amadores dificilmente sustentava a existência de um teatro. Percebendo isso, a partir de janeiro do ano seguinte, Zampari contrata um diretor italiano, Adolfo Celi (que pode ser visto como o vilão Emilio Largo no filme *007 Contra a Chantagem Atômica* – em inglês, *Thunderball* –, de 1965). Isso transformou o espaço dedicado aos amadores em uma companhia profissional, como o mesmo nome e sigla, TBC – a qual vai se tornar a produtora preferida e mais plenamente identificada com a elite paulistana. O fato de eles terem começado num teatro já existente, somado ao dinheiro de Zampari e à extrema competência de Celi, vai conduzir o TBC a uma condição de supremacia no teatro de São Paulo (e, num certo sentido,

do Brasil). Tal destaque levou Zampari, com o sócio Francisco Matarazzo, a ousar criar a Companhia Cinematográfica Vera Cruz. O imenso esforço do TPA, dedicado a montar bons espetáculos e levá-los por todo o país, para que pudessem bancar a construção de seu teatro, não permitia que pudessem ser comparados às produções do TBC.

De fato, há um momento em que Maria chegou a ser contratada pela Vera Cruz para estrelar um filme, que demorou tanto para ser feito que seu contrato expirou (era *Apassionata*, que acabou sendo estrelado por Tônia Carrero). Porém, enquanto aguardava, concordou em protagonizar um espetáculo da concorrência, *Ralé*, de Gorki, dirigida pelo também italiano Flaminio Bollini Cerri e coestrelada por Paulo Autran, em 1951. Foi um grande sucesso e, de acordo com o relato da atriz Nydia Lícia, o entusiasmo de Maria com a empreitada pela construção de seu teatro acabou por contagiar alguns “tebecianos” – caso da própria Nydia, que, com o marido Sérgio Cardoso, não demorou a deixar o TBC, em 1953, para lançarem-se em voo próprio, com sua companhia e seu teatro. Outras empresas acabaram surgindo a partir do TBC, o que contribuiu, inclusive, para a decadência da empresa-mãe.

Por fim, em novembro de 1954, o sonhado teatro está pronto. Com um diretor também trazido da Itália (o que parecia ser a moda, a partir do TBC),

Gianni Ratto, a cotovia está pronta para cantar. Minha insistência com essa imagem de cotovia vem, justamente, da peça de inauguração: *O Canto da Cotovia*, de Jean Anouilh, sobre os últimos dias de Joana D’Arc, apelidada de “a Cotovia da França”. Inaugurado no ano do Quarto Centenário de São Paulo (outra bela “jogada” mercadológica de Sandro – os festejos foram em janeiro, mas como outros eventos tiveram lugar depois disso, ele conseguiu incluir a inauguração, em novembro, como parte das comemorações), o Teatro Maria Della Costa foi a primeira casa de espetáculos particular que não derivava de um galpão improvisado, mas que foi feito para ser teatro. Embora o projeto tenha saído do escritório de Oscar Niemayer, Sandro acompanhou as obras para que nenhum detalhe teatral (que nem sempre constam das pranchetas dos arquitetos...) fosse descuidado. Por exemplo, de qualquer lugar da plateia tem-se uma perfeita visão do palco (logo, não há “lugar ruim”). No total, foram quinze anos (1949-1964) pagando pela concretização do sonho.

Esse teatro foi, literalmente, palco para grandes avanços da arte teatral brasileira. Em 1958, por exemplo, realizaram a primeira encenação profissional de Brecht no Brasil: *A Alma Boa de Setsuan*, com grande sucesso. O brilho só não foi maior porque, ali perto, o Teatro de Arena estava com um espetáculo também histórico: *Eles não Usam Black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. Sandro Poloni foi assistir, entendeu tudo antes de todo mundo (inclusive o pessoal do Arena) e pediu ao Guarnieri: “faz um desse pra mim”. Seria o segundo texto do autor: *Gimba, Presidente dos Valentes*, musical que fez imenso sucesso aqui e no exterior.

Concernente a sucessos, há um que merece destaque. Um concurso de dramaturgia premiara um jovem, Jorge Andrade, estudante da Escola de Arte Dramática (hoje integrada à ECA-USP). O grande crítico Décio de Almeida Prado indica a peça para o TBC, que o rejeita por ser de autor ainda muito jovem. Décio insiste e procura Sandro. Ele e seus conselheiros julgam o texto excelente – exceto por um detalhe: não havia papel para Maria. A protagonista feminina tinha dezoito anos e deveria parecer frágil (para contrastar com a grande energia que demonstraria ao longo da trama). Isso estava fora de questão para Maria, então com cerca de trinta anos e fisicamente muito diferente do requerido. Sandro conversou com ela para saber sua opinião. Ora, a peça não era importante para o repertório da Companhia? E não tinham recém-contratado uma atriz bastante jovem, com as características necessárias? Monte-se esse texto, caramba! E essa foi, em 1955, a primeira grande chance, que mudou a carreira daquela jovem atriz: Fernanda Montenegro.

INAUGURADO NO ANO DO QUARTO CENTENÁRIO DE SÃO PAULO, O TEATRO MARIA DELLA COSTA FOI A PRIMEIRA CASA DE ESPETÁCULOS PARTICULAR QUE NÃO DERIVAVA DE UM GALPÃO IMPROVISADO, MAS QUE FOI FEITO PARA SER TEATRO.

Sempre buscando desafios, Maria protagonizou um texto importante de um autor na época considerado maldito (era tempo da ditadura civil-militar). Foi assim que, em 1966, *Homens de Papel*, de Plínio Marcos, teve sua estreia. Isso foi particularmente importante para o autor, não só em termos artísticos, mas para sua própria segurança. A grande amizade que nasceu entre Plínio e Maria, em razão daquela produção, salvou-o de uma prisão, determinada (arbitrária e injustamente) pelo delegado do Departamento de Ordem Política e Social – o DOPS, polícia política, onde a tortura era certa. Ao saber da detenção, Maria foi, pessoalmente, reivindicar sua soltura. Conseguiu. Porém, a criatura que chefiava o departamento sentenciou: “Certo, dona Maria, você pode levá-lo. Mas, se ele fizer algo errado, será você que virá para cá!” (isso é o que uma ditadura faz...).

EM DIREÇÃO AO FIM

A situação da censura, e não apenas ao teatro, com as restrições impostas pelos militares, só piorava. Logo, ia se tornando cada vez mais difícil manter uma companhia com grande número de artistas e técnicos. Era o início dos anos 1970. As produções começam a rarear, os elencos a “emagrecer” – espetáculos com dois ou três atores tornaram-se comuns. O Teatro Maria Della

A SITUAÇÃO DA CENSURA, E
NÃO APENAS AO TEATRO, COM
AS RESTRIÇÕES IMPOSTAS
PELOS MILITARES, SÓ PIORAVA.
LOGO, IA SE TORNANDO CADA
VEZ MAIS DIFÍCIL MANTER UMA
COMPANHIA COM GRANDE NÚMERO
DE ARTISTAS E TÉCNICOS. ERA
O INÍCIO DOS ANOS 1970. AS
PRODUÇÕES COMEÇAM A RAREAR,
OS ELENÇOS A “EMAGRECER” –
ESPETÁCULOS COM DOIS OU TRÊS
ATORES TORNARAM-SE COMUNS.

Costa (esse passou a ser o nome oficial da empresa em seus últimos momentos) seguiu como pôde. Até que chegou o dia em que foi necessário desfazer-se do teatro. A bilheteria não estava mais fazendo frente aos custos de manutenção do espaço. Ainda assim, tomaram o cuidado de não colocar o prédio simplesmente à venda – era fundamental que continuasse a ser uma casa de espetáculo, não uma loja ou igreja. O Ministério da Educação e Cultura comprou-o, com a obrigação de mantê-lo como um espaço de arte. No fim, o Teatro Maria Della Costa passou à propriedade da Associação dos Produtores de Espetáculos Teatrais do Estado de São Paulo (Apatesp), com quem está até hoje.

Maria ainda protagonizará alguns espetáculos. Participou de algumas telenovelas, tornando-se conhecida pelo chamado “grande público”. Ainda que estivesse na telinha desde o início da TV brasileira, com o teleteatro, só a partir do final dos anos 1960 participou mais seguidamente de telenovelas, inclusive de momentos históricos no gênero, como *Beto Rockfeller* (TV Tupi, 1968-1969) e *Estúpido Cupido* (TV Globo, 1976-1977). Todavia, a repetição dos *tipos* (não *personagens*)

que representava desanimou-a de continuar a carreira no veículo: eram, no mais das vezes, “grã-finas”, entediadas, sem qualquer desafio interpretativo. Para quem já tinha encarado Brecht (elogiada, aliás, por Helene Weigel, viúva do autor), Plínio Marcos, Nelson Rodrigues, Jean-Paul Sartre, William Shakespeare...

Assim, fechando os anos 1980, Maria e Sandro dedicaram-se a um ramo inteiramente novo. O dinheiro ganho com o espetáculo *Depois da Queda*, que fez um sucesso estrondoso (e rendeu a Maria o Prêmio Saci, de melhor atriz, em 1965), levou o casal a comprar umas casinhas em Paraty-RJ, na época quase “apenas” uma vila de pescadores. Com algumas reformas, fizeram um hotel localizado onde hoje é o prestigiado Centro Histórico da cidade. E, quase até sua morte, em 2015 (Sandro se fora em 1995), Maria administrou seu hotel, vendo Paraty tornar-se um importante centro turístico.

CONCLUSÃO

Maria Della Costa participou de onze produções para a TV e onze para o cinema. Em teatro, foram dezenas de espetáculos. Ganhou o Saci e a Ordem do Mérito Cultural. Assisti a gaúcha ser agraciada com título de cidadã paulistana. Da infância e adolescência paupérrimas chegou a ser atriz e empresária. Conheceu pessoalmente diversos líderes, políticos e artistas, no Brasil e no mundo, como Getúlio Vargas, Leonel Brizola, Mao Zedong, Helene Weigel e Arthur Miller, para citar apenas alguns. Ergueu um teatro na/para a capital paulista, onde antes havia somente um terreno vazio. Construiu um dos melhores repertórios da história de nosso teatro. Participou ativamente da vida de seu tempo, opôs-se à ditadura civil-militar de 1964, lançou-se candidata a deputada estadual pelo partido da oposição ao regime, o MDB (Movimento Democrático Brasileiro). Foi, sempre que pôde, artisticamente ousada. Conversar com ela, ouvir as suas milhares de histórias, contadas do seu jeito muito particular e divertido, misturando os sotaques paulistano e carioca (o gaúcho era para quando estava nervosa), era/foi um presente que a vida me reservou.

Maria, grato pelo exemplo, minha colega atriz. E, é claro, que saudade!

WARDE MARX teve a biografia de Maria Della Costa como objeto de seu mestrado, na ECA-USP – que virou uma bela amizade. Como pano de fundo, estudou a história do teatro brasileiro entre os anos 1930-1950. Atualmente, é professor da Fundação das Artes de São Caetano do Sul. Site: www.wardemarx.com.br

O ato perpétuo de Marilena Ansaldi

Andréia Nhur

No segundo *ato* de seu livro autobiográfico, intitulado *Atos: Movimento na Vida e no Palco*, Marilena Ansaldi relembra:

Minhas memórias da primeira infância estão encharcadas por sensações de teatro: o cheiro da cola e das tintas, o perfume da maquiagem, as cores dos cenários, as luzes, o toque do veludo e da seda e a música que envolvia tudo isso [...]. Recordo-me disso com uma intensidade muito maior do que da luz natural, do mundo fora do teatro. (Ansaldi, 1994, p. 26-27)

Assim como Ansaldi, sou cria do teatro, filha de artistas da cena¹, alimentada desde muito pequena pelas sensações do teatro, os cheiros, as luzes irrompendo a escuridão, o brincar de teatro no teatro. Não à toa, a biografia de Ansaldi me toca profundamente no ponto nodal de sua imensa e rica trajetória: quando não havia arte, sua vida ficava pálida. Ao se referir às intermitências entre vida artística e cotidiana dos pais que, a todo tempo, entravam e saíam de cartaz, assevera: “[...] quando a temporada terminava e eu me via só com a versão doméstica do drama, era como se estivesse morta” (Ansaldi, 1994, p. 30).

¹. Minha mãe, Janice Vieira, é coreógrafa, bailarina e musicista; meu pai, Roberto Gill Camargo, é dramaturgo, diretor de teatro, professor, pesquisador e iluminador. Ambos, entre outras aventuras, participaram, junto ao Grupo Pró-Posição, da história do Teatro de Dança Galpão, sobre o qual discorrerei brevemente a seguir.

Dotada de uma escrita de memórias, em que presente e passado se atravessam, sua autobiografia, dividida em oito atos, trança um romance áspero entre arte e vida. Porque viver parecia ser uma tarefa densa para quem via o palco como espaço sagrado. Entre narrativas emocionadas sobre sua infância e adolescência e relatos sóbrios que descrevem detalhadamente momentos e personagens históricas, as palavras de Ansaldi constituem um mapa de acesso não somente à sua carreira e história de vida, mas um certo testemunho sobre os caminhos das artes cênicas no Brasil, especialmente, entre os anos 1960 e 1990.

QUEM FOI MARILENA ANSALDI?

Essa foi a pergunta que fiz a meus pais quando, em 2006, ao estudar a história do Teatro de Dança Galpão – em minha pesquisa de mestrado sobre Denilto Gomes² –, deparei-me com o nome de Ansaldi, que, massivamente invocado, figurava em muitas das narrativas sobre a história da dança em São Paulo, entre os anos 1970 e 1990. A resposta deles foi algo como: “Marilena é uma atriz e bailarina muito forte, uma explosão em cena, fez o inesquecível *Escuta Zé!*, esteve à frente do Teatro Galpão e foi casada com Sábato Magaldi”.

Apesar do relevo dado à imensa destreza e presença de Ansaldi como atriz-bailarina, fui investigar, na literatura sobre história da dança no Brasil, os detalhes do que foi o movimento do Teatro de Dança Galpão na década de 1970. Sob esse restrito contorno, o que emergiu foi Ansaldi como força política para a dança, casada com um crítico teatral importante da época.

Em tempos de reconhecimento e afirmação das lutas feministas, começamos corrigindo a gafe: Sábato Magaldi é que foi esposo de Marilena Ansaldi, uma atriz-bailarina de presença monumental e agente cultural que transformou o cenário da dança e do teatro no Brasil do século XX. A partir daqui, podemos responder, desde nossa lente, quem foi Marilena Ansaldi.

De acordo com algumas fontes consultadas, como a Enciclopédia Itaú Cultural Teatro (www.itaucultural.org.br), o *site* do Balé da Cidade de São Paulo (www.baledacidade.com.br), o caderno *Memória da Dança em São Paulo* (organizado por Renata Xavier e Maria Cristina Barbosa Lopes Coelho, em 2007), os livros *Dança Moderna* (de Linneu Dias e Cássia Navas, 1992),

2. Denilto Gomes (1951-1994) foi um dos maiores bailarinos da história da dança no Brasil. Foi casado com minha mãe, com quem fundou o Pró-Posição Ballet Teatro em 1973. Trabalhou com inúmeros coreógrafos e diretores teatrais e foi o principal intérprete de Takao Kusuno (1945-2001).

Caminhos Cruzados: Teatro de Dança Galpão 1974-1981 (de Inês Bogéa), o documentário *Figuras da Dança-Marilena Ansaldi* (dirigido por Inês Bogéa e Antonio Carlos Rebescos em 2008) e a própria biografia escrita por Ansaldi, é possível traçar uma espécie de mapa de navegação³.

Filha do barítono italiano Paulo Ansaldi e da corista Maria Nazareth da Silva, Marilena Ansaldi entra para a Escola Municipal de Bailado de São Paulo em 1951, tornando-se, mais tarde, primeira bailarina do Corpo de Baile do Teatro Municipal. Em 1962, após participar do Festival da Juventude realizado em Helsinque, na Finlândia, segue viagem à Rússia (antiga União Soviética) e obtém bolsa de estudos no Balé Bolshoi, interpretando a protagonista Zarema no balé *A Fonte*, de Baychisaray. Ao voltar ao Brasil, em 1965, casa-se com Sábato Magaldi e inicia carreira como coreógrafa, além de participar de espetáculos dirigidos por Renée Gumiel. Em 1966, em parceria com outros bailarinos, cria o Balé de Câmara, para o qual elabora uma coreografia inspirada na peça *Vestido de Noiva* (1943), de Nelson Rodrigues. Em 1968, torna-se uma das diretoras da Sociedade Ballet de São Paulo. Em 1973, convidada a assumir a direção do Corpo de Baile do Teatro Municipal, nega o convite e sugere Antônio Carlos Cardoso para o cargo. Contratado pelo Corpo de Baile, Cardoso mobiliza uma equipe de trabalho formada por ele, Ansaldi, Iracema Cardoso e Victor Navarro.

FILHA DO BARÍTONO ITALIANO
PAULO ANSALDI E DA CORISTA
MARIA NAZARETH DA SILVA,
MARILENA ANSALDI ENTRA
PARA A ESCOLA MUNICIPAL DE
BAILADO DE SÃO PAULO EM 1951,
TORNANDO-SE, MAIS TARDE,
PRIMEIRA BAILARINA DO CORPO
DE BAILE DO TEATRO MUNICIPAL.

Em 1974, descontente com o cenário da dança paulista, Ansaldi funda o Teatro de Dança Galpão, resultante de sua iniciativa e militância frente à Secretaria de Estado da Cultura, Esporte e Turismo daquele período.

A partir de 1975, inicia o que se pode chamar de seu projeto poético⁴ maior, criando obras inaugurais no campo da integração entre a dança e o teatro. Em 1975, estreia o solo *Isso ou Aquilo*, com concepção própria e direção de Iacov Hillel, recebendo os prêmios APCA, Molière e Governador do Estado. Em seguida, coreografa e interpreta *Por Dentro/Por fora*, dividindo a

3. Em minha tese de doutorado, intitulada *Cartografias Midiáticas: O Corpomídia na Construção da Memória da Dança* (2012), proponho uma leitura historiográfica da dança a partir da metáfora das cartas de navegação, conceituadas pelo antropólogo Edwin Hutchins como tentativas de fixação de pontos em territórios móveis. Em diálogo com outras discussões historiográficas em dança, almejei a criação de uma cartografia de arquivos, testemunhos e repertórios dos artistas da dança, ressaltando que tal linguagem não deixa somente rastros documentais, mas, sobretudo, informações em fluxo nos corpos em movimento.

4. Em seu livro *Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística*, a pesquisadora Cecília Almeida Salles define projeto poético como o conjunto de “[...] fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, atam a obra daquele criador, como um todo” (Salles, 2004, p. 37).

cena com o ator Rodrigo Santiago, com roteiro de Emilie Chamie e direção de Hillel. Em 1977, é a vez de *Escuta, Zé!*, espetáculo aclamado pelo público e pela crítica, com concepção e dramaturgia de Ansaldi, sob a direção de Celso Nunes. Essas, entre outras obras ulteriores, marcaram a posição de Ansaldi como uma das pioneiras de uma dança teatral brasileira e no enfrentamento das limitações políticas e estéticas impostas pela ditadura militar no Brasil. Nas palavras de Inês Bogéa – a partir de seu estudo sobre a produção do Teatro de Dança Galpão:

Tanto pelas qualidades artísticas quanto pelo teor inequívoco de resistência política e cultural, *Escuta, Zé!* marcou época de modo incomum para um espetáculo dançado. Esse foi um dos primeiros, se não o primeiro trabalho no país a romper de tal modo os limites da audiência específica da dança. De modo análogo à peça *Roda viva*, de Chico Buarque, dirigida por Zé Celso Martinez Corrêa em 1968 (e alvo de repressão policial), *Escuta Zé!* foi visto por um público variado e amplo, em São Paulo e muitas outras cidades, e teve grande impacto sobre toda uma geração. (Bogéa, 2014, p. 48-49).

Em 1979, encena *Um Sopro de Vida*, dirigido por José Possi Neto, a partir da obra homônima de Clarice Lispector – autora que voltaria a inspirá-la em 1989, com *A Paixão Segundo G.H.*, sob a direção de Cibele Forjaz.

EM 1979, ENCENA *UM SOPRO DE VIDA*, DIRIGIDO POR JOSÉ POSSI NETO, A PARTIR DA OBRA HOMÔNIMA DE CLARICE LISPECTOR – AUTORA QUE VOLTARIA A INSPIRÁ-LA EM 1989, COM *A PAIXÃO SEGUNDO G.H.*, SOB A DIREÇÃO DE CIBELE FORJAZ.

Em 1982, produz o solo autobiográfico *Jogo de Cintura*, e, em 1983, estreia *Se* (1983), espetáculo dirigido por Roberto Galizia. Em 1987, interpreta *Hamletmachine*, do dramaturgo alemão Heiner Müller, sob a direção de Marcio Aurelio. Em 1991, assume o papel-título em *Clitemnestra*, peça da escritora belga Marguerite Yourcenar, dirigida por Antônio Araújo.

Além da atuação em espetáculos de teatro e dança teatral, também contribui como coreógrafa para montagens teatrais e participa de algumas telenovelas da TV Globo, como *Rabó de Saia* (1985) e *Selva de Pedra* (1986), entre outras.

O TEATRO DE DANÇA GALPÃO

Quando fiz minha graduação em dança na Unicamp (entre 2001 e 2004), aprendi sobre Rudolf Laban, Pina Bausch, Judson Dance Theater, dança moderna europeia, dança pós-moderna norte-americana, mas em momento algum soube que, por aqui, havia uma história própria, de danças borbulhan-

tes e criações ainda mais inovadoras do que aquelas que nos foram imputadas como pontos matriciais de influência moderna e pós-moderna. E qual foi a minha surpresa ao saber que, nesse gesto de apagamento histórico, havia o silenciamento do trabalho de inúmeros artistas – entre os quais meus pais – que compuseram o fogaréu criativo do Teatro de Dança Galpão.

Inaugurada em 1975 por iniciativa de Marilena Ansaldi e com o apoio de Sábato Magaldi, a Sala Galpão se instalou dentro do Teatro Ruth Escobar. Diante do florescente movimento de grupos independentes de dança na cidade de São Paulo, Ansaldi batalhou pela fundação de um espaço para a apresentação de espetáculos experimentais de dança e a realização de cursos gratuitos que fossem subsidiados pelo governo (Dias; Navas, 1992, p. 120-121). Segundo a bailarina e pesquisadora Júlia Ziviani, Ansaldi teria fundado o Galpão para abarcar o que estava fora do “guarda-chuva” abraçado pelas companhias Stagium e Balé da Cidade de São Paulo, antigo Corpo de Baile Municipal⁵.

A Sala Galpão já havia abrigado José Celso Martinez Corrêa, com o espetáculo *Roda Viva* (1968), mas, no período em que Ansaldi buscava um lugar para escoar a produção da dança independente em São Paulo, o Galpão passava por uma fase de abandono e inexpressividade (Dias; Navas, 1992, p. 123). O Teatro de Dança foi fundado lá, em 1975, e durou até 1981, mas as apresentações de espetáculos, conferências, mostras de filmes e aulas, ou seja, as atividades que deram consistência ao movimento que o distinguiu, duraram até 1978 (Camargo, 2012):

Era exatamente como tínhamos imaginado: um teatro que durante o dia era ocupado por aulas e, à noite, por espetáculos experimentais. Todos os professores ganhavam um cachê pelas aulas e podiam se dedicar aos espetáculos com uma certa tranquilidade. Tudo podia ser experimentado, sobretudo as formas de expressão que mesclavam dança e teatro e provocavam tanta antipatia nos bailarinos “puros”. (Ansaldi, 1994, p. 151-152)

Naquele momento, o balé clássico ainda era dominante e impregnava a produção em dança no Brasil com ideais de beleza, pureza e isomorfismo entre dança e movimento. Em pleno regime militar, tal prerrogativa estética rígida se distanciava da efervescência cultural e dos movimentos politicamente

SEGUNDO A BAILARINA E PESQUISADORA JÚLIA ZIVIANI, ANSALDI TERIA FUNDADO O GALPÃO PARA ABRACAR O QUE ESTAVA FORA DO “GUARDA-CHUVA” ABRAÇADO PELAS COMPANHIAS STAGIUM E BALÉ DA CIDADE DE SÃO PAULO, ANTIGO CORPO DE BAILE MUNICIPAL.

5. Entrevista realizada com Júlia Ziviani para a minha pesquisa de doutorado, defendida em 2012.

te engajados das outras artes. Assim, na contramão de uma certa dança hegemônica calcada no balé, o Teatro da Dança se tornou um foco de produção, troca, criação e aglutinação de arte engajada, sediando obras que transformariam os preceitos estéticos da época. Por lá passaram inúmeros artistas, grupos e professores, como Marilena Ansaldi, Sônia Mota, Maurice Vaneau, Célia Gouvêa, Iracily Cardoso, Antônio Carlos Cardoso, Ruth Rachou, Francisco Medeiros, Luiz Damasceno, Dolores Fernandes, João Maurício, Thales Pan Chacon, Renée Gumiel, Yetta Hansen, Zina Filler, George Otto, Mara Borba, Klauss Vianna, Angel Vianna, Júlio Villán, Ivaldo Bertazzo, Vivian Mamberti, Clarisse Abujamra, Mariana Muniz, J.C. Violla, Selma Egrei, Marcos Verzani, Takao Kusuno, Dorothy Lenner, Ismael Ivo, Felícia Ogawa, Juliana Carneiro da Cunha, Graziela Rodrigues, Penha de Souza, Grupo Pró-Posição, Denilto Gomes, Janice Vieira, Grupo Andança, Grupo Ex, Grupo Coringa, Grupo Cisne Negro (hoje Cisne Negro Companhia de Dança), Grupo Marzipan, Ana Maria Mondini e Umberto da Silva, entre outros.

Gosto de pensar que esses *mais velhos* pavimentaram a dança contemporânea que fazemos hoje no Brasil, desde suas invenções estéticas, pesquisas e práticas poéticas, até as políticas culturais para a dança. Na proa dessa embarcação, Ansaldi criou uma forma de fazer política para a dança que até hoje se replica.

UMA DANÇA TEATRAL

No Brasil, o termo *dança-teatro* passou a ser empregado por volta da década de 1980, impulsionado pela divulgação do *Tanztheater* alemão, promovida pelo Instituto Goethe. A partir desse período, o Goethe viabilizou a vinda de artistas como Pina Bausch, Susanne Linke e Johann Kresnik, além de organizar palestras e lançamentos de livros que contribuíram para a difusão e o reconhecimento desse movimento artístico alemão (Petreca, 2008, p. 24-41).

No entanto, as experiências do Galpão e, marcadamente, os espetáculos criados por Ansaldi são provas concretas de que essa conversa entre as linguagens já tinha sido inaugurada por aqui, com contextos e contornos próprios.

Minha colega Sayonara Pereira, também professora no Departamento de Artes Cênicas da USP e pesquisadora das *thanzteatralidades*, entende que a tradução do termo *Tanztheater* para o português pode remontar a uma ideia de método ou técnica transposta e desprovida de memórias e linhagens (Pereira *apud* Nhur, 2016).

Chamar de *dança-teatro* o que Marilena Ansaldi, Célia Gouvêa, Janice Vieira, Denilto Gomes, entre outros, produziam no Teatro Galpão seria uma

tentativa de fazê-los caber na linha do tempo de uma história da dança hegemônica e europeia. Pois que, aqui, a coisa era outra.

Parece preciosismo discutir nomes, mas já aprendemos com Nego Bispo que “[...] a arte de dominar é a arte de nomear” (Martins et al., 2020, p. 78). Assim, reconhecer a autoria dos traçados e as identidades em fluxo dessa dança teatral ou desse teatro dançado, emergente no Brasil dos anos 1970, é uma forma de romper com os ciclos colonizatórios que se replicam sem fim nas histórias de nossas artes brasileiras.

Segundo os relatos de Ansaldi, a criação de seu primeiro trabalho mais relevante nessa clave de combinações entre teatro e dança, *Isso ou Aquilo*, envolveu um exercício de dramaturgia – a que ela nomeou roteiro –, além de uma série de inovações, como o uso da palavra falada e movimentações fundadas em outras gramáticas além do balé clássico, ao qual estava tão habituada. Nas obras que se seguiram, essa prática de escrita de roteiro – que poderíamos qualificar como uma espécie de dramaturgia autoral e atoral – combinava-se com a consolidação de uma linguagem cênica singular que, mesmo sob a batuta de diferentes diretores e diretoras, calcava-se na presença simultaneamente visceral, expressiva, técnica e precisa de Ansaldi. E, nessa esteira, a teatralidade foi se instaurando de maneira definitiva, a ponto de dissolver os contornos entre as linguagens. Em *Um Sopro de Vida* (1979), por exemplo, Ansaldi intercalava movimentos improvisados, coreografias de Victor Navarro e texto falado, num abraço entre gesto e palavra. O trabalho, que era dança e era teatro, rendeu a Ansaldi o prêmio de melhor atriz pela Associação Paulista de Críticos de Arte.

Abrindo um flanco definitivo nas searas da dança e do teatro, a artista, em companhia de outros pioneiros dessa dança teatral ou teatro dançado, não parece ter recebido o devido reconhecimento por parte das narrativas históricas no Brasil:

Noto, por exemplo, que nas abordagens históricas ou críticas que se fazem sobre o teatro brasileiro meu nome nunca é mencionado [...]. Por mais diferente que seja o meu trabalho, porque lida com dança e movimento, gostaria que ele se integrasse a uma visão geral do teatro brasileiro [...] o pensamento crítico tem ainda uma dificuldade muito grande para assimilar propostas que, por exemplo, não sejam fundadas no texto. (Ansaldi, 1994, p. 55-56)

SEGUNDO OS RELATOS DE ANSALDI, A CRIAÇÃO DE SEU PRIMEIRO TRABALHO MAIS RELEVANTE NESTA CLAVE DE COMBINAÇÕES ENTRE TEATRO E DANÇA, *ISSO OU AQUILO*, ENVOLVEU UM EXERCÍCIO DE DRAMATURGIA – A QUE ELA NOMEOU ROTEIRO –, ALÉM DE UMA SÉRIE DE INOVAÇÕES, COMO O USO DA PALAVRA FALADA E MOVIMENTAÇÕES FUNDADAS EM OUTRAS GRAMÁTICAS ALÉM DO BALÉ CLÁSSICO, AO QUAL ESTAVA TÃO HABITUADA.

Ademais, podemos acrescentar a esse apagamento um silenciamento característico da escrita histórica em relação às memórias e à oralidade. Corpos, testemunhos e presenças, marcadores da oralidade, tendem a desaparecer diante da força dos arquivos e dos discursos validados pelos historiadores. Embora alvo de um amplo debate – e da crescente valorização dos meios de memória em detrimento dos documentos –, as disputas entre história e memória ainda são vencidas pelo assentamento arquivístico. Assim, arrisco dizer que quanto mais documentados são os artistas, mais validade histórica tem sua passagem pelo mundo, não porque foram mais importantes, mas porque todo arquivo é mediável e político. Escolhe-se o que vai ou não permanecer num certo discurso oficial da história.

PRESENÇA, RESISTÊNCIA, (DES)CONTINUIDADES E REVERBERAÇÕES

Nos últimos atos de sua autobiografia, Ansaldi revela uma série de ciclos de produção artística, quase todos autorais, com alguns apoios sazonais, em que assumia múltiplas funções de idealizadora, dramaturga, produtora, atriz-bailarina, figurinista e até iluminadora. Entre dívidas, temporadas

e turnês voltadas para financiar os investimentos empreendidos, a artista cravou sua linguagem própria de criação no território movediço das produções ditas independentes.

Num campo de incertezas, perseverava criando obras singulares, sem concessões para atrair público ou investidores interessados na geração de lucro. Produzia quase sempre sem recursos e sem retorno financeiro.

Essa insistência, característica presente no modo de trabalho de uma legião de artistas da cena contemporânea brasileira atual, é um traço que se atualiza e se adapta às políticas

culturais como hoje se apresentam.

Se, com Ansaldi, o tipo de financiamento possível era o mecenato ou o investimento próprio com aposta em bilheteria, então o jogo entre público e privado ocupa a editalização das criações fomentadas por verbas públicas e o incentivo fiscal aplicado a produções que, majoritariamente, alcançam grandes públicos e publicizam as marcas patrocinadoras. Por isso, assim como muitos de nós, Ansaldi complementava a renda como professora, vinculada à Escola Municipal de Bailado.

Como afirmou em diversas passagens de seu livro, mesmo com tantas dificuldades, estar em cena era sinônimo de estar viva. Os períodos de entressafra

NOS ÚLTIMOS ATOS DE SUA
AUTOBIOGRAFIA, ANSALDI REVELA
UMA SÉRIE DE CICLOS DE PRODUÇÃO
ARTÍSTICA, QUASE TODOS AUTORAIS,
COM ALGUNS APOIOS SAZONAIS, EM
QUE ASSUMIA MÚLTIPLAS FUNÇÕES
DE IDEALIZADORA, DRAMATURGA,
PRODUTORA, ATRIZ-BAILARINA,
FIGURINISTA E ATÉ ILUMINADORA.

das criações e apresentações, para ela, eram tristes como a morte. Quem a viu atuando é unânime em constatar que sua presença cênica era vulcânica, como atestou Consuelo de Castro: “Ela explodia no palco. Se estilhaçava em emoção selvagem, expunha sua ira santa e sua paixão, seu desejo de estar no mundo como uma consciência empunhada” (Castro, 1994, quarta capa).

Tal energia concentrada na atuação lembra aquela dos mestres artesãos.

Em *O Artífice*, o sociólogo Richard Sennet defende a habi-

lidade prática e o *saber fazer* do trabalho como detentor de um valor intrínseco e social fundamental. Cita a história de Antonio Stradivari, criador do Stradivarius, violino com excepcional qualidade de som. A maestria na construção do instrumento era domínio exclusivo de seu criador, que conhecia todas as etapas da confecção daquele violino magistral. Por isso, apesar de continuar existindo enquanto marca, tal qualidade jamais foi reconstituída após a morte de Stradivari. Não à toa, Fernanda Montenegro, ao comentar sobre o trabalho de Marilena Ansaldi, comparou-a a um Stradivarius. Única, singular e magistral, a artista levou consigo sua qualidade maior: a presença.

As narrativas históricas da dança e do teatro, quando conseguem dialogar com os corpos da história, em detrimento da prevalência dos discursos e dos arquivos, evitam apagamentos indevidos.

Entre teatro, dança, texto falado, cantado, coreografado e teatralizado, sinto-me parte do movimento multiartístico que Ansaldi e outros artistas começaram. Independente, autoral e sem território fixo, esse tipo de arte não nasceu agora, mas veio caminhando entre continuidades e descontinuidades por meio dos corpos-artistas que a perpetuaram mnemonicamente no tempo.

Assim, só posso terminar este texto agradecendo aos atos de existência e resistência de Marilena Ansaldi. Pode parecer piegas, mas aplaudir (e convidar os leitores ao aplauso) parece ser um gesto de comunhão à essa história-memória: “Não é a mim, Marilena Ansaldi, que aplaudem, mas a alguma força, alguma energia, algum acontecimento que se completa através da minha presença” (Ansaldi, 1994, p. 13).

AS NARRATIVAS HISTÓRICAS DA
DANÇA E DO TEATRO, QUANDO
CONSEGUEM DIALOGAR COM
OS CORPOS DA HISTÓRIA, EM
DETRIMENTO DA PREVALÊNCIA
DOS DISCURSOS E DOS ARQUIVOS,
EVITAM APAGAMENTOS INDEVIDOS.

REFERÊNCIAS

- ANSALDI, Marilena. *Atos: Movimento na Vida e no Palco*. São Paulo: Maltese, 1994.
- BOGÉA, Inês. *Caminhos Cruzados: Teatro de Dança Galpão 1974-1981*. São Paulo: Sesc-SP, 2014.
- CAMARGO, Andréia Vieira Abdelnur. *Cartografias Midiáticas: O Corpomídia na Construção da Memória da Dança*. Tese de doutorado, Comunicação e Semiótica, Programa

- de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.
- CASTRO, Consuelo de. Quarta Capa. In: ANSALDI, Marilena. *Atos: Movimento na Vida e no Palco*. São Paulo: Maltese, 1994.
- COELHO, Maria C. B. L.; XAVIER, Renata (orgs.). *Memória da Dança em São Paulo*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007. Disponível em: <https://centrocultural.sp.gov.br/wp-content/uploads/2023/09/memoria-de-danca-em-Sao-Paulo-Centro-Cultural-Sao-Paulo.pdf>. Acesso em: 30 abr. 2025.
- DIAS, Linneu; NAVAS, Cássia. *Dança Moderna*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
- MARTINS, Greice; FELIPE, Henrique Junio; SIMEI LEAL, Natacha; LIMA DA SILVA, Suz Evany. “Das Confluências, Cosmologias e Contra-colonizações. Uma Conversa com Nego Bispo”. *Revista EntreRios do Programa de Pós-Graduação em Antropologia*, v. 2, n. 1, p. 73-84, 2020. v2i1.10481. Disponível em: <https://periodicos.ufpi.br/index.php/entrierios/article/view/5236>. Acesso em: 30 abr. 2025.
- NHUR, Andréia. “O Vírus Moderno: Olhares Sobre a Experiência do LAPETT”. In: PEREIRA, Sayonara; OLIVARES, Leticia (orgs.). *Trajetórias em Construção: Escritos Cênicos dos Pesquisadores do LAPETT – ECA/USP*. Curitiba: Editora Prismas, 2016.
- PETRECA, Paula Carolina. *O Papel do Jornalismo Cultural no Percurso da Dançateatro no Brasil: A Replicação do Meme Pina Baush*. Dissertação de mestrado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.
- SALLES, Cecília A. *Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística*. 2. ed. São Paulo: Fapesp: Annablume, 2004.
- SENNETT, Richard. *O Artífice*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2009.

ANDRÉIA NHUR é multiartista e professora do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP.

Nicette Bruno e Paulo Goulart: o palco da minha infância

Vanessa Goulartt

Nasci em meio a aplausos. Enquanto eu chegava ao mundo, meu avô, Paulo Goulart, estava no palco, em cartaz com *Orquestra de Senhoritas*. O espetáculo seguia seu curso, sem que ele soubesse que, nos bastidores da vida, uma nova personagem entrava em cena: sua primeira neta. Ao final da apresentação, foi informado do meu nascimento e, com aquela solenidade generosa que só ele tinha, dedicou a sessão a mim.

Foi assim que a arte nos apresentou antes mesmo que pudéssemos nos olhar nos olhos. Um laço selado sob os refletores, entre coxias e cortinas que nunca se fechariam para nós. Mas, se minha história começou no palco, foi nos bastidores que aprendi a encantar-me com a vida. E, nesse aprendizado, havia três grandes mestres: meu avô, minha avó e minha bisavó.

O AFETO EM CENA

Minha avó, Nicette, não era só uma grande atriz. Era uma grande avó. daquelas que acolhem com um olhar, que transformam um almoço trivial num evento digno de cena final de espetáculo. Com ela, aprendi que a delicadeza é revolucionária e que generosidade não se ensina com discursos, mas com gestos.

Tinha uma habilidade quase mágica de criar um clima de aconchego. Seu abraço era um lar. Havia um ritmo próprio no seu jeito de contar histórias, como se estivesse sempre encenando um novo ato da peça da vida. Para ela, a arte não se restringia ao palco – estava na forma como recebia as pessoas,

no jeito como oferecia um café, na maneira como ouvia e respondia sempre com paciência e doçura.

Meu avô, Paulo, tinha o dom de transformar qualquer conversa em uma peça memorável. Sua voz era como uma trilha sonora, tornando épico até o simples ato de abrir o jornal. Ele me ensinou a rir com inteligência e a falar com verdade. Com ele, aprendi que a grandeza de um ator não está no tamanho do papel que interpreta, mas na forma como se entrega a ele.

O HORÓSCOPO À LA “GOULART”

Meu avô tinha uma maneira única de ler o horóscopo. Todas as manhãs, pegava o jornal e, com aquela voz teatral que preenchia qualquer ambiente,

lia em voz alta o que o destino reservava a nós. Mas, em vez de seguir o que estava impresso, ele inventava previsões mirabolantes: “Hoje você vai tropeçar em um sapato que nem sabia que tinha”, dizia, apontando para mim, “e encontrará um tesouro debaixo do sofá, mas cuidado com o dragão!”. Eu acreditava em tudo, rindo das aventuras que ele criava para o meu dia. Era como viver em um conto de fadas escrito especialmente para mim.

ESSAS MANHÃS COM MEU AVÔ
ME ENSINARAM QUE A MAGIA DA
VIDA NÃO DEPENDE DOS ASTROS,
MAS DA NOSSA CAPACIDADE DE
IMAGINAR AQUILO QUE TODOS
ACHAM IMPOSSÍVEL, MAS
QUE NÓS, DENTRO DE NOSSA
CUMPLICIDADE, SABÍAMOS SER
TOTALMENTE POSSÍVEL.

Essas manhãs com ele me ensinaram que a magia da vida não depende dos astros, mas da nossa capacidade de imaginar aquilo que todos acham impossível, mas que nós, dentro de nossa cumplicidade, sabíamos ser totalmente possível.

O NOME QUE CARREGA HISTÓRIAS

Quando precisei escolher meu nome artístico, tinha apenas nove anos. Na minha cabeça de criança, a decisão fazia todo sentido: “Vanessa Goulart”. Meu avô ficou curioso e perguntou: “Por que você escolheu Goulart?” Respondi, com a segurança de uma especialista em *marketing*: “É uma questão de *marketing*, vô”. Ele riu com aquele olhar de quem sabia que eu já entendia a força de um nome.

Anos depois, decidi acrescentar um segundo “T” ao meu sobrenome, transformando-o em “Goulartt”. Meu avô, atento aos detalhes, perguntou: “Você vai continuar com Goulartt com dois Ts?”. E eu, sem hesitar, expliquei: “Vou sim, vô. Porque assim eu homenageio você e a vovó ao mesmo tempo. Você, usando Goulart, que é o seu nome artístico. E os dois Ts porque Ni-

cette tem dois Ts”. Ele sorriu emocionado, percebendo que a homenagem ia além das palavras.

PONTO DE CONVERGÊNCIA

NONOCA, A GRANDE MESTRA

E havia também minha bisavó, Eleonor Bruno, a Nonoca. Ela foi quem me ensinou a ler. E, talvez sem perceber, também me ensinou a interpretar. Porque ler é mais do que juntar letras; é dar voz ao que está no papel, imaginar entonações, silêncios, pausas. Ela fazia da palavra um presente e, assim, me deu o maior de todos os tesouros.

Ela teve um papel fundamental na minha criação. Era ela quem me ensinava que as palavras carregam sentimentos, quem segurava minha mão enquanto eu descobria os primeiros encantos da literatura. Com Nonoca, aprendi que ler é abrir portas para universos infinitos, e que a imaginação pode nos levar a lugares que os pés não alcançam. Vovó Nonoca tinha um humor próprio, que sinto que trago comigo pela vida, um olhar irônico sobre todas as coisas que herdei dela.

O CICLO SE FECHA NO PALCO

O ciclo da vida seguiu seu curso, e um dia veio a minha vez de estar no palco quando meu avô partiu. Eu estava em cartaz com *O Despertar da Primavera* e, naquela noite, fiz o que ele fez por mim no dia em que nasci: dediquei o espetáculo a ele. Um tributo silencioso, mas cheio de ecos.

O teatro tem essa capacidade única de eternizar momentos. O que é dito ali, naquela fração de segundo, reverbera para sempre. Meu avô me ensinou isso. Minha avó e minha bisavó também.

Hoje, quando entro no teatro, sei que eles ainda estão ali. No cheiro da madeira do palco, no calor dos refletores, no silêncio atento da plateia. O palco da minha infância continua guardado dentro de mim, ou melhor, continua em cartaz, eternamente.

NICETTE E PAULO EM CENA

Durante a trajetória inesquecível de meus avós, Paulo Goulart e Nicette Bruno, no teatro, alguns momentos ficaram gravados em minha memória, como se o tempo tivesse parado para me permitir vivê-los de forma intensa.

A peça *Dona Rosita, a Solteira*, no Teatro Paiol, com direção de Antônio Abujamra, é uma dessas lembranças que nunca poderei esquecer. Vi minha avó, Nicette, como ninguém mais poderia vê-la: na plenitude de sua arte, na entrega absoluta. Em uma cena icônica, ela segurava uma tesoura em frente ao rosto, e ali, naquele pequeno gesto, mostrava a vulnerabilidade de sua personagem, Dona Rosita, mas também a imensa força de seu ser. Era como se aquele simples objeto, a tesoura, fosse a chave para abrir um universo de emoções que só a grande atriz poderia revelar. Ao mesmo tempo que minha avó transparecia a fragilidade da personagem, ela me ensinava o poder

da interpretação, da entrega genuína. Eu tinha apenas seis anos e jamais esqueci esse momento de minha avó em cena. Nicette, Lorca e Abujamra, uma mistura inesquecível!

Já meu avô, Paulo Goulart, teve um papel que sempre me tocou profundamente: ele interpretou Deus na peça *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. Antes de ele mesmo aparecer em cena, sua voz já preenchia o teatro. Uma locução simples, mas com uma força tremenda, que dava conta de toda a presença da personagem, mesmo sem que ele estivesse ali, fisicamente. No segundo ato, quando ele finalmente entrava em cena, sua figura completava aquela energia impressionante que começava a ser construída pela sua voz. Era como se a palavra se transformasse em presença, e a presença, em poder. Um Deus que não precisava de mais do que sua voz para nos conduzir.

Além desses momentos, o que mais me emocionou foi ter vivido o privilégio de estar em cena com meus avós na peça *Sábado, Domingo e Segunda*, de Eduardo de Filippo, em 2002.

Uma comédia italiana que tratava das dificuldades da convivência familiar, e que, por ironia do destino, foi feita exatamente com minha própria família. Lá estávamos eu, minha mãe Bárbara Bruno, meu tio Paulo Goulart Filho, todos nós vivendo aquela história com os prazeres e os conflitos tão típicos das relações familiares. Meu avô, que sempre teve o desejo de montar aquela peça com a família, finalmente pôde realizar esse sonho. E foi um presente para todos nós, uma oportunidade de nos conectarmos ainda mais com a arte e com a nossa própria história familiar.

Esses momentos, com a força cênica de minha avó e a presença de meu avô, são apenas alguns dos inúmeros que marcaram não só a minha vida, mas a de todos que tiveram o privilégio de estar ao lado deles no palco. E, mesmo agora, ao lembrá-los, não posso deixar de sorrir, porque a arte deles permanece viva em cada lembrança, em cada gesto, em cada risada que ainda ecoa.

A PEÇA *DONA ROSITA, A SOLTEIRA*, NO TEATRO PAIOL, COM DIREÇÃO DE ANTÔNIO ABUJAMRA, É UMA DESSAS LEMBRANÇAS QUE NUNCA PODEREI ESQUECER. VI MINHA AVÓ, NICETTE, COMO NINGUÉM MAIS PODERIA VÊ-LA: NA PLENITUDE DE SUA ARTE, NA ENTREGA ABSOLUTA. EM UMA CENA ICÔNICA, ELA SEGURAVA UMA TESOURA EM FRENTE AO ROSTO, E ALI, NAQUELE PEQUENO GESTO, MOSTRAVA A VULNERABILIDADE DE SUA PERSONAGEM, DONA ROSITA, MAS TAMBÉM A IMENSA FORÇA DE SEU SER.

Onze anos. Mas só para quem conta o tempo pelo calendário. Para mim, meu avô nunca saiu de cena. Ele segue nos diálogos que repasso mentalmente, na gargalhada que solto sem perceber, no jeito de levantar a sobancelha quando algo me intriga, na mania de detectar quem se parece com quem. Ele mora nos silêncios carregados de significado e nas frases que parecem brotar do nada, mas que eu sei que vieram dele.

Foi ele quem me mostrou que a arte não é um trabalho, é um “chamado”. Que estar em cena é mais do que decorar falas e gestos, é oferecer ao público o que há de mais verdadeiro dentro de nós. Quando ele partiu – ou melhor, quando trocou de camarim –, eu estava em cartaz e continuei, depois da homenagem a ele, a proceder com dedicação na arte de representar. Fiz o que ele me ensinou, e, naquela noite (como em todas as outras ao longo do viver), dediquei a apresentação a ele.

E sabe o que é mais bonito? Onze anos depois, ainda ouço sua voz dentro de mim. “Não leve a vida tão à sério, minha filha.” Então sigo buscando leveza na vida. E a cada aplauso que recebo, sei que ele está ali, na primeira fila, sorrindo com aquele olhar que dizia tudo sem precisar de palavras.

E SABE O QUE É MAIS BONITO? ONZE ANOS DEPOIS, AINDA OUÇO SUA VOZ DENTRO DE MIM. “NÃO LEVE A VIDA TÃO À SÉRIO, MINHA FILHA.” ENTÃO SIGO BUSCANDO LEVEZA NA VIDA. E A CADA APLAUSO QUE RECEBO, SEI QUE ELE ESTÁ ALI, NA PRIMEIRA FILA, SORRINDO COM AQUELE OLHAR QUE DIZIA TUDO SEM PRECISAR DE PALAVRAS.

O LEGADO QUE SEGUE EM CENA

O palco da vida de Paulo e Nicette foi grandioso, mas seu maior espetáculo foi o legado que deixaram. Não apenas como artistas, mas como seres humanos que espalharam generosidade, talento e amor pelo que faziam.

Esse legado continua presente em cada um de nós, seus descendentes. Em minha mãe, Bárbara Bruno, e em meus tios Beth Goulart e Paulo Goulart Filho, que seguem trilhando esse caminho nas artes. Em mim, Vanessa Goulartt, que carrego com orgulho essa herança artística. E também em Eduardo, Leonardo, Clarissa, João Gabriel, Luana, Paulinha, João Pedro, Clara, Malu, Ivy, Luna e no Francesco, que nasce, ou melhor, estreia em breve. Cada um trazendo em si um pedaço dessa história.

A arte que eles viveram não se limita aos palcos ou às telas. Ela está na forma como nos ensinaram a enxergar o mundo, a contar histórias, a valorizar os detalhes e a encontrar beleza até mesmo na simplicidade do cotidiano.

A força desse aprendizado segue viva em nós, em cada cena que construímos, em cada emoção que despertamos, em cada história que continuamos a contar.

VANESSA GOULARTT é nascida em uma família de artistas, filha da atriz e diretora Bárbara Bruno e neta dos atores Paulo Goulart e Nicette Bruno. Estreou como atriz no teatro ainda criança. Já fez novelas da Rede Globo, Rede Record e SBT, além de minisséries. Atua ainda como apresentadora e assessora de comunicação, através da VG Comunica. Apresenta o programa *Dezpadronizada*, na Radio Vibe Mundial, há sete anos. Seu primeiro livro, *Frases Curtas para Dias Longos*, foi lançado em 2023.

Renata Pallottini, mestra de todos nós

Luís Alberto de Abreu

*Toda uma verdade
Vulnerável, fina
Recobrando a pele
Pálida e doída.
Se matais o homem
Deveis romper antes
A verdade que uiva
Do animal vencido.
O homem não morre
Sem essa ferida.*

Renata Pallottini (poema).

O escritor e poeta argentino Jorge Luis Borges dizia que o artista escolhe seus precursores. Se isso é verdade, escolho Renata Pallottini como um deles. Ela foi mestra de todos nós.

Meados dos anos 1970. Cidade de Mauá, no Grande ABC: uma comunidade ainda pequena, ainda pouco expressiva no contexto daquela região fabril e que começava a ter alguma vida cultural. Aos filhos de migrantes nordestinos e de descendentes de imigrantes italianos já não bastava, como perspectiva futura, o trabalho nas montadoras e indústrias de autopeças. Com o assentamento na nova comunidade e as condições mínimas de vida garantidas pelo trabalho dos pais e avós, a nova geração sonhava com o desenvolvimento do espírito, buscado nos estudos universitários e técnicos e também nas linguagens artísticas em geral. Naquela cidade havia uma mostra anual de poesia, e foi numa de suas edições que conheci pessoalmente Renata Pallottini, convidada a participar do evento.



Renata Pallottini.
Foto de Bob Sousa.

Com uma carreira consolidada como importante poeta de sua geração, Renata era respeitada não só como pioneira de uma dramaturgia feita por mulheres, mas também como figura de peso num meio masculino de grandes autores teatrais como Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Jorge Andrade e Plínio Marcos. Foi a Mauá gratuitamente, vício até hoje cultivado pelos poderes públicos, que consideram a atividade intelectual e artística algo próximo ao lazer e, portanto, sem necessidade de remuneração. Com paciência, Renata ouviu o desfilar de poemas, muitos deles tentativas precárias de imitação da escrita contemporânea ou formas igualmente pobres, decalcados dos estilos romântico ou parnasiano aprendidos na escola. Havia uma ou outra obra de qualidade, mas, sentado ao lado da dramaturga como representante do Departamento de Cultura de Mauá, onde trabalhava, eu me sentia intimidado e, ao mesmo tempo, desconcertado. O que ela estaria pensando sobre aquela amostragem juvenil da produção poética da cidade? Flagrei-a num sorriso

ao ouvir as declamações e não consegui definir se era de ironia ou mesmo sarcasmo. Súbito, a convidada tomou papel e caneta, começou a rabiscar alguma coisa e logo matou minha curiosidade ao mostrar-me o escrito: um poema. Escrevera, em essência, que daquele entusiasmo, daquela vitalidade juvenil, daqueles adolescentes sem domínio da forma, mas plenos de desejo e encantamento, era impossível não brotar poesia! Não, o sorriso dela não era irônico nem fazia mau juízo da mostra, era o sorriso de alguém sensível, tocada pelo momento poético criado por aqueles jovens inexperientes. Foi o primeiro ensinamento oferecido pela mestra: não há poesia se não vivermos o momento poético. Poesia começa na pele e se interna na carne antes de se transmutar em palavras.

Naquela época eu fazia teatro amador no ABC e conhecia Renata Pallottini a distância, em festivais de teatro amador, sempre muito séria e simpática, algo que a define para mim: uma pessoa generosa, afetiva, mas extremamente séria em tudo que fazia. Depois daquele primeiro encontro, demorei a revê-la, mas sempre a encontrava em seus escritos. Fui arrastado pela eloquência de sua adaptação para o teatro do conto *Sarapalha*, de Guimarães Rosa, quando assisti à montagem amadora dirigida por Ednaldo Freire; diverti-me demais com a leitura de *O Crime da Cabra*, empolgado com a qualidade livre e solta de seu humor, ao recuperar, na contemporaneidade, a forte tradi-

ção da comédia brasileira. Aos poucos fui conhecendo melhor sua dramaturgia. Renata também fez-me atentar com outros olhos para as telenovelas quando acompanhei *O Julgamento*, uma adaptação de *Os Irmãos Karamázov*, romance de Dostoiévski, escrita por ela e por Carlos Queiroz Teles para a extinta TV Tupi. Com uma abordagem épica e um narrador conduzindo a teia de personagens e acontecimentos, a telenovela passava ao largo das mesmices melodramáticas do gênero. Depois, fui tocado novamente pela qualidade de sua poesia na impecável tradução de *A Vida é Sonho*, de Calderón de la Barca, dirigida por Gabriel Villela e com a interpretação magistral de Ileana Kwasinski. Igualmente bela foi sua tradução de *Divinas Palavras*, de Ramón del Valle-Inclán, encenada por Iacov Hillel.

Fui reencontrá-la e ter convivência mais próxima quando, nos anos 1990, participei, com um grupo de dramaturgos paulistas, de discussões visando à criação de uma associação para uma melhor defesa dos direitos dos autores e que também promovesse a troca de conhecimentos e experiências na área da criação. Timochenco Wehbi, César Vieira, Fauzi Arap, Lauro César Muniz, Murilo Dias César e eu participamos das reuniões iniciais do que viria a ser a Associação Paulista dos Autores Teatrais (Apart). Renata foi a mentora e principal incentivadora da agremiação.

Devagar fui conhecendo Renata e ainda hoje estou por conhecê-la. Que artista singular e inspirada ela foi! Uma mulher ímpar que transitou com desenvoltura pela poesia, pelo teatro e pela reflexão teórica, utilizando a escrita como ferramenta em sua militância. Sim, Renata acreditava nas antigas utopias e sabia que utopias são esperanças lançadas ao futuro e, nele, todas um dia se resolvem. Sabia além, que a esperança, mais que um sentimento, é uma categoria da ação. Sua ação esperançosa esteve presente em sua obra escrita, variada e crítica, e também em seu discurso e em suas atitudes.

Não bastasse sua intensa produção escrita, Renata Pallottini foi também pedagoga. Generosamente, partilhou o muito que aprendeu em cursos sobre a história do teatro brasileiro em palestras e conferências no Brasil e no exterior. Enfim, Renata foi uma testemunha ativa dos conturbados, duros, mas também esperançosos anos da segunda metade do século XX. Envolveu-se com seu tempo e, em sua obra, extraiu



Renata Pallottini.
Foto de Bob Sousa.

DEVAGAR FUI CONHECENDO RENATA E AINDA HOJE ESTOU POR CONHECÊ-LA. QUE ARTISTA SINGULAR E INSPIRADA ELA FOI! UMA MULHER ÍMPAR QUE TRANSITOU COM DESENVOLTURA PELA POESIA, PELO TEATRO E PELA REFLEXÃO TEÓRICA, UTILIZANDO A ESCRITA COMO FERRAMENTA EM SUA MILITÂNCIA.



Renata Pallottini.
Foto de Bob Sousa.

dele a compreensão, a crítica acerba à violência e aos desmandos do Estado autoritário, o olhar compassivo e solidário para com os injustiçados e toda a poesia que seu olhar sensível conseguia apreender. Deixou-nos ainda um importante e original legado: suas reflexões sobre a criação dramaturgica. É preciso muita competência, ousadia, atenção e trabalho para estabelecer ordem, perceber procedimentos, definir conceitos a partir do caos que se configura em todo o processo de criação. Uma coisa é criar, outra completamente diferente é descrever o processo de como se cria, com o objetivo de tornar a criação algo que possa ser acessado e compreendido por qualquer interessado. Em seu livro *Introdução à Dramaturgia*, Renata Pallottini demonstra que, na arte da construção de um texto teatral, existe uma geometria – ou mesmo várias – passível de ser ensinada e aprendida. Dramaturgia não é dom ou produto apenas do talento do autor. Nela existe uma “planta baixa” que dá sustentação à arquitetura teatral, pelo menos no que diz respeito à organização

das ações de um espetáculo. Outros importantes estudos teóricos empreendidos pela autora se sucederam a esse publicado em 1983.

Disse que devagar fui conhecendo Renata e ainda hoje estou por conhecê-la. Isso porque, a meu ver, há uma simetria entre a cidadã e a escritora. Em sua obra conseguimos observar os valores humanos que ela preservou e defendeu; sua sensibilidade em perceber o outro e fazer dele seu igual; a enorme capacidade de observar os momentos mais triviais da vida e as pessoas mais simples e extrair de todos eles a poesia que é inerente a todo ser vivo. Isso é encantar o mundo, e foi o que ela fez. A poeta nos deixou uma vasta obra e, ao percorrer seus escritos, poderemos conhecer plenamente a pessoa que ela foi.

LUÍS ALBERTO DE ABREU, 73 anos, é dramaturgo, roteirista, professor de dramaturgia, autor de mais de setenta peças teatrais encenadas, entre as quais *Bella Ciao*, *A Guerra Santa*, *O Livro de Jó*, *Um Trem Chamado Desejo*. Idealizou a Escola Livre de Cinema de Santo André e organizou e coordenou o núcleo de Dramaturgia na Escola Livre de Teatro de Santo André e no Galpão Cine-Horto, de Belo Horizonte.

Cartas de duas atrizes a Ruth de Souza: das sementes que caíram de suas mãos

Aysha Nascimento

Daniele Santana

Dona Ruth de Souza! Evocar seu nome é ecoar tantas em tantas de nós: atrizes negras! Em 1974, Beatriz Nascimento escreveu um artigo refletindo sobre a especificidade da produção de conhecimentos sobre a população negra. Declarou: “Eu sou preta, penso e sinto assim”. Esse texto foi publicado em livro, e o fragmento aqui apresentado encontra-se na página 40. Em 2025, como Beatriz Nascimento, acredito que continuaremos partindo desse lugar para produzirmos conhecimentos e ser/estar no mundo.

Dona Ruth, assim como a senhora, decidi muito cedo que queria ser atriz. Pensar, falar e escrever sobre isso me assombra às vezes, porque aqui mora a escolha que fiz e que vem me definindo ao longo da minha vida. Imagino a emoção da senhora, que, com vinte anos, em 8 de maio de 1945, estreava como atriz, junto do Teatro Experimental do Negro (TEN), na histórica apresentação da peça *O Imperador Jones*, de Eugene O'Neill, no palco do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Tão importante contribuição para a arte nacional vocês fizeram! Nos tempos daqui, em julho de 2019 –ano da sua partida, exatos 74 anos depois de sua estreia –, eu estava com 34 anos, entrando no Theatro Municipal de São Paulo, apresentando o que podíamos chamar naquele momento de restituição da nossa história na peça *Gota d'Água*. O texto foi escrito em 1975 por Chico Buarque de Hollanda e Paulo Pontes; em 2019, o dramaturgo, ator e diretor de teatro Jé Oliveira resolve realizar uma montagem com um elenco majoritariamente preto, colocando, no título, essa inscrição histórica da nossa montagem, intitulada *Gota d'Água {Preta}*.

Penso que se autonear ainda é necessário e importante – desde o TEN, que comemora oitenta anos em continuidade – para que possamos agenciar nossa presença na história e na luta contra o apagamento. Em ambos os casos, adentramos uma única vez nesses teatros, como se não fossem para nós esses espaços, e tantos outros. Vivemos ainda nos tempos em que avançamos e retrocedemos em escalas muito parecidas. Ainda estamos na luta por espaços, tanto físicos como simbólicos, e sei que essa foi a sua grande luta: ser

VIVEMOS AINDA NOS TEMPOS EM
QUE AVANÇAMOS E RETROCEDEMOS
EM ESCALAS MUITO PARECIDAS.
AINDA ESTAMOS NA LUTA POR
ESPAÇOS, TANTO FÍSICOS COMO
SIMBÓLICOS, E SEI QUE ESSA FOI
A SUA GRANDE LUTA: SER VISTA,
RECONHECIDA, E TER SE TORNADO
UMA DAS GRANDES ATRIZES
BRASILEIRAS JÁ É, POR SI SÓ,
REVOLUCIONÁRIO. POIS OS LUGARES
DE SUBALTERNIDADE IMPOSTOS
A NÓS SE FAZEM COMO MANTRA
DE REPETIÇÃO QUE NÃO CESSA.

vista, reconhecida, e ter se tornado uma das grandes atrizes brasileiras já é, por si só, revolucionário. Pois os lugares de subalternidade impostos a nós se fazem como mantra de repetição que não cessa. Você se manteve viva, ativa e consciente da sua existência e, pelo tanto, te agradecemos, dona Ruth! Sabemos que há ainda muito a se lutar, mas aqui estou para agradecer-te pela coragem e sofisticação com que encarou nosso ofício.

Durante meu percurso de formação cênica, ainda não havia me deparado com as questões de gênero e de raça. Não havia me conscientizado desses pertencimentos e suas reverberações, embora a minha própria condição racial e de gênero esteja na base dos caminhos e descaminhos de toda a minha trajetória. Sabia-me negra desde pequena, e mulher também, mas não conhecia o significado dessas categorias. Tampouco sabia que ser uma atriz negra determinaria meu modo de existência na arte e minha poética. Sem que eu percebesse, porém, diversas interdições eram impostas a mim o tempo todo. Olhando para essa questão em retrospecto, vou citar um fragmento do livro de Neuza Santos Souza, que aparece na página 46:

A descoberta de ser negra é mais do que a construção do óbvio. (Aliás, o óbvio é aquela categoria que só aparece enquanto tal depois do trabalho de se descortinar muitos véus.) Saber-se negra é viver a experiência de ter sido massacrada em sua identidade, confundida em suas perspectivas, submetida a exigências, compelida a expectativas alienadas, mas é também, e sobretudo, a experiência de comprometer-se a resgatar a sua própria história e recriar-se em suas potencialidades.

Essa reflexão da psiquiatra e psicanalista brasileira Neuza Santos Souza me leva até a senhora, que atravessou os tempos, abriu passagens, caminhos e brechas para que eu/nós estivéssemos vivas aqui neste tempo. O seu protagonismo dentro e fora de cena me encorajou a continuar, e hoje vejo-me

continuidade e reverência da tua existência. Você é meu verdadeiro farol. Lembro-me de te ver na teledramaturgia e me enxergar, e nessa lógica espelhada reconhecer-me Mulher Negra.

Sua carreira foi central em minha vida, e isso diz muito de quem a senhora era. Quanta ânsia de vida habitou tua existência. Participou das pioneiras empresas de produção como Atlântida, Maristela Filmes e Vera Cruz. Trabalhou com grandes nomes, dentre eles Grande Otelo, Nydia Lícia, Sérgio Cardoso etc. Foi a primeira atriz brasileira a ser indicada para o prêmio internacional Leão de Ouro, no Festival de Veneza. Fez grandes produções na radionovela, teleteatros, teatro, cinema e televisão. Foram 78 anos ininterruptos dedicados às artes da cena. E que linda trajetória!

Tomei conhecimento da tua existência enquanto fui nascendo mulher negra e atriz negra. Após a escola de teatro, houve um chamado de Jé Oliveira, Flávio Rodrigues, Thaís Dias, Jé Matias e Raphael Garcia¹, artistas negras(os) da cidade de São Paulo que se formaram na mesma instituição, a Escola Livre de Teatro de Santo André (ELT) – exceto o Raphael Garcia, formado pela Escola de Artes Dramáticas da Universidade de São Paulo (EAD-USP) –, para fundarmos o grupo que nomeamos, posteriormente, Coletivo Negro (2008), um grupo de teatro negro de pesquisa continuada da cidade de São Paulo que tem a pesquisa étnico-racial como ponto de partida de sua criação poética.

Nesse começo do Coletivo Negro, estávamos iniciando uma primeira investigação que se centrou no TEN, a manifestação mais documentada de criação artística protagonizada por negros e negras, voltada para questões raciais que havíamos acessado até então, e foi por lá que te vi. Salloma Salomão e Dione Carlos escreveram sobre a produção teatral negra e algumas de suas dramaturgias, e lemos na página 11:

É provável que nos próximos anos o T.E.N., Teatro Experimental do Negro, criado no Rio de Janeiro em 1944, gerido e eternizado por Abdias do Nascimento, Maria Nascimento e Guerreiro Ramos, deixe de ser a nossa única referência. Por enquanto é nela que pensamos quando na busca de origem ou marco para início de linguagem teatral na qual, os temas, os textos, os autores e diretores, as atrizes e atores sejam negros e negras e

NESSE COMEÇO DO COLETIVO NEGRO, ESTÁVAMOS INICIANDO UMA PRIMEIRA INVESTIGAÇÃO QUE SE CENTROU NO TEN, A MANIFESTAÇÃO MAIS DOCUMENTADA DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA PROTAGONIZADA POR NEGROS E NEGRAS, VOLTADA PARA QUESTÕES RACIAIS QUE HAVÍAMOS ACESSADO ATÉ ENTÃO, E FOI POR LÁ QUE TE VI. SALLOMA SALOMÃO E DIONE CARLOS ESCREVERAM SOBRE A PRODUÇÃO TEATRAL NEGRA E ALGUMAS DE SUAS DRAMATURGIAS.

1. Jé Oliveira é ator e dramaturgo. Flávio Rodrigues é ator, cenógrafo e diretor de teatro. Thaís Dias é atriz e figurinista. Raphael Garcia e Jé Matias são atores.

que se dediquem à construção de uma estética que reflita artisticamente as nossas origens africanas. E ansiamos principalmente para que, quando isso acontecer, não seja mais visto com espanto ou rara exceção, ou ainda como exotismo. (Silva; Carlos, 2018, p. 11)

Naquele momento, para nós, artistas negras(os), oriundas(os) da escola de teatro que não havia nos apresentado a experiência do TEN, começamos a investigar essa produção, partindo da coletânea de dramaturgias do TEN, *Dramas para Negros e Prólogo para Brancos: Antologia do Teatro Negro Brasileiro*, edição do Teatro Experimental do Negro organizada por Abdias do Nas-

cimento em 1961. Ali, encontramos as dramaturgias que foram montadas pelo TEN e pudemos reencenar algumas delas, propondo certos experimentos cênicos, como estudos dramatúrgicos e da cena. Estávamos em busca de uma dramaturgia que pudesse dar conta das nossas questões contemporâneas. Foi um ótimo início para o Coletivo Negro que começava a experimentar uma estrutura cênica, e ali me deparei com as atrizes negras, suas histórias, memórias e existências, dentre elas a senhora, que com grande maestria e tecnologia brecheira, típica da nossa gente, nos restitui nossa humanidade e a torna inegociável! Dona Ruth, foi o olhar para a senhora que me descortinou outros olhares para nós.

Escrevo em espiral, pois é assim que ressoa nossa existência. Olhamos para o passado para entendermos nosso presente e lançamos chamadas de transformações para o futuro, nesse grande movimento sankofa com o qual nosso povo vem abrindo estradas para nossa passagem.

Dona Ruth, não estou só nesta caminhada, temos muitas(os) artistas e/ou grupos/coletivos que disparam a partir dessa memória e que desde o início dos anos 2000 se lan-

çam ao desafio de existir e sobreviver, assim como a senhora e tantas(os) de nós. Os citados Salloma Salomão e Dione Carlos lembram à página 17 de sua reflexão:

Temos nesse início o Grupo Clariô (2002 – Taboão da Serra – divisa com São Paulo), Cia dos Inventivos (2004), a Cia Os Crespos (2005), as Capulanas Companhia de Arte Negra (2007) e o Coletivo Negro (2008).

Os grupos mencionados acima fazem parte de um todo político-estético diverso na medida em que se apresentam em diferentes espaços e enunciam um nós, como coletividade que colabora e nutre ideários similares.

ESTÁVAMOS EM BUSCA DE UMA
DRAMATURGIA QUE PUDESSE DAR
CONTA DAS NOSSAS QUESTÕES
CONTEMPORÂNEAS. FOI UM ÓTIMO
INÍCIO PARA O COLETIVO NEGRO
QUE COMEÇAVA A EXPERIMENTAR
UMA ESTRUTURA CÊNICA, E ALI ME
DEPAREI COM AS ATRIZES NEGRAS,
SUAS HISTÓRIAS, MEMÓRIAS E
EXISTÊNCIAS, DENTRE ELAS A
SENHORA, QUE COM GRANDE
MAESTRIA E TECNOLOGIA
BRECHEIRA, TÍPICA DA NOSSA GENTE,
NOS RESTITUI NOSSA HUMANIDADE
E A TORNA INEGOCIÁVEL! DONA
RUTH, FOI O OLHAR PARA A
SENHORA QUE ME DESCORTINO
OUTROS OLHARES PARA NÓS.

Contudo, há efetiva singularidade em cada trabalho, em cada momento e deslocamento no interior da própria cena teatral e nos contextos culturais cada vez mais amplos. (Silva; Carlos, 2018, p. 17)

Ainda em 2019, surge na cidade de São Paulo o I Festival de Teatro Negro da cidade, em sua *femenagem*², o “Dona Ruth: Festival de Teatro Negro de São Paulo”, idealizado pela atriz, educadora e produtora cultural Ellen de Paula e pelo dramaturgo, diretor, *performer*, produtor, cofundador e integrante do Núcleo Negro de Pesquisa e Criação (NNPC) Gabriel Cândido. Um festival que “mobiliza encontros, fruições, reflexões e diálogos entre o público e artistas, grupos, coletivos, companhias e agentes culturais cujas produções artísticas se afirmam, por meio de diversos modos de fazer, como arte negra”. Dona Ruth, se a senhora quiser mais informações, há detalhes no site do festival³. Fizeram em 2021 o seu centenário em comemoração à sua memória, história e legado.

Sua memória está salvaguardada em nós! Ela nos habita e continua gerando sementes de continuidade e florescimento.

AYSHA NASCIMENTO

* * *

Dona Ruth, “por aqui choveu, choveu que relampejou, foi tanta água que meu boi nadou...”. Dona Ruth, minha mais velha, peço licença. Agô. Peço licença para dar notícias dos dias de cá, outrora a senhora sorria e caminhava por essas bandas e, em seu rastro, uma legião de nós, mulheres de cabeças empinadas, nos erguemos.

Sorrimos, dona Ruth, sim, sorrimos. Não que esteja fácil, não que esteja tudo em paz, mas sorrimos para desafiar os dentes trincados desses que nos olham de banda.

É sabido que tivemos avanços e isso não podemos negar, somos mais de nós hoje colorindo as telas, os palcos, as lonas, as praças. Somos mais nos escritórios, plenárias, consultórios, bibliografias... Mas ainda não somos todas, e essa é a questão que nos toca neste nosso tempo. Algu-

SORRIMOS, DONA RUTH, SIM,
SORRIMOS. NÃO QUE ESTEJA FÁCIL,
NÃO QUE ESTEJA TUDO EM PAZ,
MAS SORRIMOS PARA DESAFIAR
OS DENTES TRINCADOS DESSES
QUE NOS OLHAM DE BANDA.

2. Neologismo surgido como alternativa à palavra “homenagem”, cujo o objetivo é centralizar a mulher e o feminino no ato de prestar reconhecimento ou elogios; o termo, usado por algumas pessoas e grupos feministas, não é amplamente reconhecido ou utilizado em português.

3. Consultar <https://donaruthftnsp.com.br/sobre-nos/o-festival/>.

mas de nós já aparecem nas listas de grandes prêmios, mas ainda precisam ser ou estar nas capitais e seu centro. Algumas de nós já conseguem acessar universidades, editais públicos, bolsas, mas ainda lutamos por uma cota... As instituições já nos abrem mais as portas, mas ainda têm mês e dia definido. Não quero, com isso, parecer amarga ou rancorosa, é que eu sempre espero mais do que vem nos milagres...

Te conto também que por aqui estamos fazendo teatro como encante, a fim de ajudar nossos ancestrais e nossos pares do presente na tarefa de adiar o fim do mundo... Ah, dona Ruth, será que a senhora tem ouvido daí as ideias do Krenak?

Infelizmente, ainda temos nos deparado com muitos quebrantos, alguns são antigos, desses que atravessam séculos, ainda lutamos contra o racismo, a misoginia, a fome, o preconceito, o medo... Outros estão disfarçados de atuais: transfobia, bolsonarismo, evangelização...

Dona Ruth, eu gostaria muito de tê-la visto em cena com o TEN. Aliás, sobre isso, vai gostar de saber que temos tido muitas artistas entoando a história do TEN, do seu Abdias do Nascimento, da dona Lea Garcia e tantos

DONA RUTH, EU GOSTARIA MUITO
DE TÊ-LA VISTO EM CENA COM
O TEN. ALIÁS, SOBRE ISSO, VAI
GOSTAR DE SABER QUE TEMOS TIDO
MUITAS ARTISTAS ENTOANDO A
HISTÓRIA DO TEN, DO SEU ABDIAS
DO NASCIMENTO, DA DONA
LEA GARCIA E TANTOS OUTROS
NOMES TÃO IMPORTANTES PARA
O LEGADO DO TEATRO NEGRO
NO BRASIL E NO MUNDO.

outros nomes tão importantes para o legado do teatro negro no Brasil e no mundo. São muitos grupos se dedicando ao ofício e à missão de manter viva uma produção e criação negras. São pontos de respiro e força.

Faz tão pouco tempo que a senhora se foi... E foi tanta vida vivida que nos enche de orgulho e nos motiva a seguir pelos caminhos todos. Eu penso o que posso te dizer depois de uma vida de quase um século vivido. Há algo que a senhora desconheça? Acredito que não.

Te agradeço pelos passos que deu por todas nós, pelos caminhos que abriu a pé, pelas portas que teve de forjar para si mesma, pelas quais hoje nós podemos passar. Não é pouco atravessar quase cem anos e deles dedicar quase todos para o ofício de encante que é o teatro. Agradeço por nos deixar antídotos contra a tirania e contra nossos medos mais íntimos.

Te conto ainda, dona Ruth, que por aqui choveu e das águas trazidas pelas chuvas um jardim nasceu. Agradeço e agradecemos as sementes que nos deixou.

DANIELE SANTANA

REFERÊNCIAS

PONTO DE CONVERGÊNCIA

- NASCIMENTO, Beatriz. *Uma História Feita por Mãos Negras: Relações Raciais, Quilombos e Movimentos*. Org. Alex Ratts. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.
- SILVA, Salloma Salomão Jovino da; CARLOS, Dione. “A Cena Paulista Contemporânea de Teatro, Dramaturgia Negra e o Racismo Antinegro”. In: *Negras Insurgências: Teatros e Dramaturgias Negras em São Paulo. Perspectivas Históricas, Teóricas e Práticas*. São Paulo: Capulanas Cia de Arte Negra, 2018.
- SOUZA, Neuza Santos. *Tornar-se Negro ou as Vicissitudes da Identidade do Negro Brasileiro em Ascensão Social*. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

AYSHA NASCIMENTO é atriz, dançarina, diretora, curadora e preparadora corporal. Formada pela Escola Livre de Teatro de Santo André (2007), licenciada e bacharelada em Dança pela Universidade Anhembi Morumbi (2018), mestre em Artes da Cena e Mediação Cultural pela Escola Superior de Artes Célia Helena/Escola Itaú Cultural (2024). Integrante fundadora da companhia de teatro popular e de rua da cidade de São Paulo, a Cia. dos Inventivos (2004). Integrante fundadora do grupo de teatro negro Coletivo Negro (2008). Integra o grupo de dança Núcleo Ajeum (2019).

DANIELE SANTANA é atriz e gestora cultural, integrante do Grupo Contadores de Mentira (atualmente sediado em Mairiporã-SP). Fundamentalmente, o coletivo teatral e a artista pesquisam e desenvolvem uma proposta de teatro de rito e poéticas do corpo brincante para a cena.

ENSAIO GERAL



O advento de uma crítica teatral propriamente dita no Brasil

Rodrigo Moraes Leite

Em um trabalho recentemente publicado, procurou-se estabelecer uma distinção entre uma espécie de protocritica do teatro brasileiro, que vicejou nos três primeiros séculos de colonização portuguesa, e uma crítica teatral propriamente dita, que só apareceria, entre nós, no século XIX, após o Brasil se emancipar politicamente (Leite, 2023). E qual seria, em essência, a diferença de uma em relação à outra?

Para responder à questão, vale a pena recorrer ao conceito de *sistema literário* elaborado por Antonio Candido na obra *Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos* (primeira edição de 1959). Nesse célebre estudo, Candido estabelece uma distinção cronológica na história da literatura brasileira sintetizada em duas expressões duais, no sentido de se oporem mutuamente: *manifestações literárias* × *literatura propriamente dita*.

A primeira delas se predispõe a definir os anos iniciais de introdução da literatura europeia no panorama social e geográfico da América Portuguesa, abarcando um arco temporal que vai, *grosso modo*, de 1500, data do “descobrimento”, a 1750, momento em que o poeta árcade Cláudio Manuel da Costa iniciou sua carreira literária. Nesse período, não se poderia falar, de acordo com o crítico, na existência de uma verdadeira literatura brasileira, na medida em que, devido ao seu caráter dispersivo e esporádico, não teria se configurado então uma *literatura propriamente dita* no Brasil, mas, tão somente, *manifestações literárias* isoladas, desprovidas, portanto, de um amálgama que as interligasse no tempo e no espaço.

Isso só teria ocorrido quando, em meados do século XVIII, *formou-se* em regiões como Ouro Preto (antiga Vila Rica) e o Rio de Janeiro, àquela altura

elevado à categoria de vice-reinado, um *sistema literário*, isto é, um conjunto de três fatores que, ao se conjugarem, confeririam à literatura aqui produzida um aspecto orgânico. Entre tais fatores se distinguiriam, segundo Antonio Candido:

[...] a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor (de modo geral, uma linguagem traduzida em estilos), que liga uns aos outros. O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece, sob este ângulo como sistema simbólico, por meio do qual as veleidades mais fecundas do indivíduo se transformam em elementos de contato entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade. (Candido, 1975, p. 23-24)

O esquema esboçado por Candido, sintetizado na tríade autor-obra-público, migraria posteriormente, pelas mãos de Décio de Almeida Prado, da historiografia literária para a historiografia teatral, em trabalhos como *Teatro de Anchieta a Alencar* (1993) e *O Drama Romântico Brasileiro* (1996). A contribuição de Prado, adaptada ao seu campo de conhecimento e aos seus interesses ideológicos, foi a de ter ampliado de três para quatro os elementos incluídos no conjunto, levando em consideração o teatro em seu feitiço literário e, obviamente, cênico. Com efeito, a tríade acabou se transformando numa quádrupla, formada pelo autor (o dramaturgo), os produtores (atores, atrizes e todos os demais artistas da cena), a obra (ou seja, o espetáculo) e, por fim, o público.

Se, no caso específico da literatura, a formação desse *sistema* sucedeu-se com a introdução do arcadismo, estética que prevalecerá durante toda a segunda metade do século XVIII, em relação ao teatro, isso só foi possível quando, nos primeiros decênios do século seguinte, despontou no Brasil o romantismo. Arte por excelência temporã¹, a formação de um *sistema teatral* por aqui teria, de acordo com Décio de Almeida Prado, data e local definidos: a montagem realizada pela companhia de João Caetano, em 13 de março de 1838, da peça *Antônio José ou O poeta e a Inquisição*, escrita por Gonçalves de Magalhães.

1. Temporã no sentido de, normalmente, mas nem sempre, suas inovações estéticas andarem a reboque de outras manifestações artísticas, tais como as artes plásticas e a literatura. Isso sucede porque o teatro é, antes de tudo, uma arte coletiva, e que, portanto, para a sua plena realização cênica, exige uma capacidade de produção que outras artes não requerem.

Levada no Teatro Constitucional Fluminense (RJ), somente a partir daquela encenação se poderia afirmar, a rigor, a existência de um legítimo teatro brasileiro, pelo fato de o espetáculo conjugar, em sua fatura, um texto de autor nacional, representado por uma companhia integrada por atores e atrizes nacionais, tendo como protagonista uma personagem nascida no Brasil, e, de quebra, se apresentar para um público abasileirado, pois já tocado pelo sentimento de nacionalidade pós-independência.

Uma vez conjugados tais fatores, se verificaria uma fratura na periodização de nosso passado cênico, dividido entre uma fase *colonial* e uma fase *nacional*. Ou, parafraseando as expressões criadas por Antonio Candi-do, numa fase composta de *manifestações teatrais* isoladas, de uma outra na qual já se poderia surpreender, no país, um *teatro propriamente dito*.

A partir daí, as consequências no tocante ao objeto deste trabalho se revelam mais transparentes: para a existência de uma *crítica teatral propriamente dita*, seria necessário, em certa medida, a existência de um teatro idem. Um teatro, porventura, dotado de uma camada reconhecível de espectadores, angariados ao longo de um certo tempo, que delegaria ao crítico a função de ser o seu “porta-voz”.

O uso das aspas se justifica por não ser atribuição da crítica teatral se coadunar à opinião geral emitida pela assistência, embora isso possa, de fato, acontecer, sem maiores problemas. Todavia, ao contrário do “espectador comum”, cujas impressões podem se perder nas conversas de bastidor, o crítico precisa consigná-las em letra de fôrma, nas páginas, outrora impressas, de um jornal ou de uma revista. Em tais veículos de comunicação, o crítico procura instaurar um debate estético atendo-se à concretude da obra teatral, dirigido, em tese, tanto aos artistas que dela fizeram parte quanto ao público em geral.

É aí que entra o papel fundamental exercido pela imprensa na condição de mediadora de tal debate, que visaria, em última instância, uma vez constituído o *sistema teatral*, dotá-lo de maior estofamento teórico e conceitual, além de servir como um parâmetro de valores no tocante à apreciação das obras. Tomando a palavra *imprensa* em sua acepção mais usual, de imprensa jornalística, sua origem remonta à segunda metade do século XVII, sucedendo cronologicamente, portanto, à criação dos tipos móveis por Gutenberg – ao menos em um país como a Inglaterra.

Ali, segundo Terry Eagleton, a imprensa jornalística, com todo o seu aparato burguês, teria se consolidado após o advento da Restauração Monárquica (1660), momento em que a família Stuart, exilada na França, reassume o

UM TEATRO, PORVENTURA, DOTADO DE UMA CAMADA RECONHECÍVEL DE ESPECTADORES, ANGARIADOS AO LONGO DE UM CERTO TEMPO, QUE DELEGARIA AO CRÍTICO A FUNÇÃO DE SER O SEU “PORTA-VOZ”. O USO DAS ASPAS SE JUSTIFICA POR NÃO SER ATRIBUIÇÃO DA CRÍTICA TEATRAL SE COADUNAR À OPINIÃO GERAL EMITIDA PELA ASSISTÊNCIA, EMBORA ISSO POSSA, DE FATO, ACONTECER, SEM MAIORES PROBLEMAS.

trono inglês, decretando assim um fim à experiência republicana encampada nos anos anteriores. No alvorecer do século XVIII, quando já se tornara uma próspera monarquia constitucional², o desenvolvimento da imprensa ensejaria na Inglaterra uma “entidade” nomeada por Terry Eagleton de *esfera pública*, conceito-chave utilizado por ele no livro *A Função da Crítica* (1984), embora sua concepção se deva a Jürgen Habermas³. Com o propósito de oferecer um painel, ainda que bastante generalizante, da história da crítica, o pesquisador britânico explica da seguinte maneira a formulação de que se apropria:

Situada entre o Estado e a sociedade civil, essa “esfera pública” burguesa, como Jürgen Habermas a denominou, abrange todo um domínio de instituições sociais – clubes, jornais, cafés, periódicos – nos quais os indivíduos se reúnem para o livre e equitativo intercâmbio de um discurso racional, consolidando-se, assim, em um corpo relativamente coeso, cujas deliberações podem assumir a forma de uma poderosa força política. Uma opinião pública polida, informada, coloca-se contra as imposições arbitrárias da autocracia; dentro do espaço translúcido da esfera pública, o poder social, o privilégio e a tradição supostamente não mais conferem aos indivíduos o direito de falar e julgar, mas sim a intensidade com que são capazes de constituir-se enquanto sujeitos discursantes ao compartilhar um consenso de razão universal. Conquanto sejam, a seu próprio modo, absolutas, as normas de tal razão voltam suas costas para a insolência da autoridade aristocrática; as normas, como observa Dryden, “fundamentam-se no bom senso e na razão judiciosa, e não na autoridade”. (Eagleton, 1991, p. 3)

Em tal espaço delineado por Eagleton, no qual a conversa polida prevaleceria em detrimento da truculência verbal, e no qual as distinções de classe se veriam suspensas em favor da construção de um discurso racional, teria surgido a crítica de arte, embora a figura do crítico especialista só despontasse mais tarde. De início, ela se apresentava, basicamente, como crítica cultural, exigindo de seus cultores um conhecimento heterogêneo, capaz de lidar, portanto, com diferentes saberes, entre eles filosofia, política e até mesmo economia.

Em seu pequeno estudo, Eagleton atribui a dois jornalistas ingleses do século XVIII – Richard Steele e Joseph Addison, editores, respectivamente, dos periódicos *Tatler* e *Spectador* – a honra de serem os “pais” da crítica

2. Algo que só sucedeu em 1688, na chamada Revolução Gloriosa, quando Guilherme de Orange, após destituir Carlos II do poder, assumiu o trono inglês com os poderes limitados por uma constituição liberal.

3. Desenvolvida no livro *Mudança Estrutural da Esfera Pública*, de 1962.

cultural, quando esta ainda dava os seus primeiros passos na busca de um estatuto epistemológico próprio. Embora se possa objetar que as reflexões presentes em *A Função da Crítica* circunscrevam-se apenas ao panorama da crítica inglesa, de modo que não seria recomendável estendê-las ao estudo de outras realidades, não deixa de ser admirável como o autor traça uma linha de desenvolvimento percuciente acerca de seu objeto, identificando diferentes tipos de crítica – e, por extensão, diferentes perfis de críticos – que se sucedem no decorrer de três séculos (XVIII, XIX e XX). O crítico *flâneur* ou *bricoleur*, o crítico-sábio, o homem de letras e o crítico acadêmico são alguns exemplos.

Outra reserva pertinente que se poderia tecer às considerações de Eagleton relaciona-se ao fato de elas se concentrarem, substancialmente, na história da crítica literária, por mais que ele busque extrapolar suas ilações para o âmbito de uma crítica geral. No que diz respeito a esta reflexão, importa ressaltar que a tradição identificada por Eagleton, ao que parece, não seria exatamente aquela que se estabeleceria no Brasil, muito mais próxima, em termos discursivos, da bazófia francesa do que da fleuma britânica. Ou, em outros termos, muito mais próxima da verve satírica e irônica de um Voltaire do que da impassibilidade hierática de um Samuel Johnson.

Algo próprio de um país onde as disputas políticas sempre irromperam, ou quase sempre, de maneira bastante acirrada, resultado de uma sociedade na qual as distinções de classe eram mais ostensivas. Na França, a configuração de uma esfera pública não teria acompanhado, na argumentação de Eagleton, os mesmos contornos observados na Inglaterra.

Se de um lado do canal da Mancha perseverou, no campo da crítica, um discurso “ecumênico”, pois lastreado no senso comum admitido tanto pela mentalidade burguesa quanto pela mentalidade aristocrática, do outro lado o mesmo não se verificou. Lá, em vez de uma crítica interessada em estabelecer um consenso de valores, instaurou-se, pelo contrário, uma crítica inclinada ao dissenso, em razão de seu sectarismo e de sua contundência retórica. Conforme explica o pesquisador britânico,

[...] a esfera pública se desenvolve mais cedo na Inglaterra do que em qualquer outro país porque a pequena nobreza e a aristocracia inglesas, tradicionalmente envolvidas em questões de gosto cultural, também compartilham interesses econômicos com a classe mercantil emergente, ao contrário, digamos, de suas equivalentes francesas. Assim, a familiaridade com as preocupações culturais, políticas e econômicas é muito mais acentuada na Inglaterra que em qualquer outro país. O traço distintivo da esfera pública inglesa é sua natureza consensual: o *Tailer* e o *Spectador*

catalisam a criação de um novo bloco dirigente na sociedade inglesa, estimulando a classe mercantil e enaltecendo a aristocracia dissoluta. (Eagleton, 1991, p. 5)

Analisando, mesmo que superficialmente, a história da imprensa no Brasil, não é difícil constatar o quanto nossa tradição jornalística é devedora dos modos e dos costumes da imprensa francesa, ou, para ser mais preciso, da imprensa parisiense. Por intermédio desses laços, que remontam ao período que se seguiu à Independência (1822), prosperaria por aqui um tipo de crítica muito mais ancorada na autoridade olímpica emanada do crítico, com seus juízos categóricos, do que uma crítica situada numa posição de igualdade e cumplicidade para com os leitores.

Contraditoriamente, essa crítica francesa, de caráter autoritário, seria filha dileta do “Século das Luzes” e da luta que nele se travou contra o autoritarismo do Antigo Regime:

É esta, de fato, a ironia da crítica iluminista: enquanto seu apelo aos padrões da razão universal significa uma resistência ao absolutismo, o gesto crítico em si é tipicamente conservador e corretivo, revendo e ajustando fenômenos específicos a seu implacável modelo de discurso. (Eagleton, 1991, p. 6)

Durante o período colonial, não era permitido no Brasil a existência de imprensa. Apesar de algumas tentativas de introduzi-la por aqui, todas fracassaram, disso resultando o sequestro ou a destruição de qualquer espécie de prelo que se descobrisse transportado da Europa para cá. Mesmo na metrópole, interessada em manter para si o monopólio do conhecimento – dentre outros privilégios do chamado “pacto colonial” –, a imprensa jornalística era algo quase incipiente até o início do século XIX. Poucos anos antes de o príncipe regente D. João se mudar, com toda a corte, para o Brasil, circulavam em Portugal apenas dois periódicos: *A Gazeta de Lisboa* e *O Almocreve de Petas*.

Aproximadamente dois meses após a chegada da família real portuguesa ao Rio de Janeiro, por meio de um decreto datado de 13 de maio de 1808 e assinado por D. João, criou-se naquela cidade a Imprensa Régia, na qual seriam editadas as páginas de *A Gazeta do Rio*, órgão oficial do governo que duraria até dezembro de 1822. Em razão disso, não se poderia falar, ainda, na existência de uma imprensa jornalística no Brasil, encampada por particulares e não pelo poder público.

Conforme defende Luís Antônio Giron em *Minoridade Crítica: A Ópera e o Teatro nos Folhetins da Corte*, tal entidade só apareceria, de fato, com a

Independência, época em que a Imprensa Régia perdeu o monopólio que detinha das publicações.

Outro veículo de suma importância, editado pela imprensa oficial, foi *O Patriota*. Embora tenha subsistido por apenas dois anos, de 1813 a 1814, com a proposta de abordar temas literários, políticos e econômicos, ele representaria, na ótica de Antonio Candido, “[...] a primeira manifestação pública de uma vida intelectual brasileira, voltada para a divulgação das ciências e das letras em benefício do progresso” (Candido, 1975, p. 247).

Em *O Patriota* teve lugar aquela que seria a primeira polêmica na história da crítica teatral brasileira, ao menos na seara do teatro lírico, motivada pelo editor da publicação, o baiano Manuel Ferreira de Araújo Guimarães. E ela não poderia ter surgido em momento mais inoportuno, na medida em que o centro da controvérsia foi o espetáculo *O Juramento dos Numes*, obra responsável pela inauguração do Real Teatro de São João (RJ), estreada em 12 de outubro de 1813 com a presença, na plateia, da família real portuguesa.

Mais ainda, o libreto de *O Juramento dos Numes*, escrito sob encomenda para a solenidade, se apresentava como uma homenagem ao príncipe regente, valendo-se, para isso, de um argumento retirado da história portuguesa: a batalha de Vimeiro, ocorrida em 21 agosto de 1808, na qual as tropas invasoras francesas, lideradas pelo general Junot, foram derrotadas pelas forças anglo-lusitanas comandadas pelo general inglês Wellesley.

Com música de Bernardo José de Souza Queirós, o libreto levava a assinatura do português D. Gastão Fausto da Câmara Coutinho, capitão de fragata da armada portuguesa. Foi com ele que a controvérsia se estabeleceu, a partir de algumas reservas, tecidas pelo editor de *O Patriota*, em relação às partes declamadas do texto (os recitativos), que, em sua opinião, não seguiam os preceitos do gênero musicado.

A resposta de Coutinho, publicada na forma de um folheto, saiu ainda em 1813. Nela, o libretista defende-se argumentando que sua obra não deveria ser incluída na categoria de “drama lírico”, o que a isentaria, assim, das censuras levantadas por Araújo Guimarães, sustentadas em preceitos normativos acerca do teatro operístico. Entre réplicas e tréplicas, o debate foi aos poucos se tornando cada vez mais bizantino, em termos argumentativos, e cada vez mais agressivo, em termos retóricos, a ponto de descambar para a externalização de ofensas pessoais. Ao todo, a polêmica durou quase um ano, quando os contendores, enfim, baixaram as armas e abandonaram a discussão.

APROXIMADAMENTE DOIS MESES APÓS A CHEGADA DA FAMÍLIA REAL PORTUGUESA AO RIO DE JANEIRO, POR MEIO DE UM DECRETO DATADO DE 13 DE MAIO DE 1808 E ASSINADO POR D. JOÃO, CRIOU-SE NAQUELA CIDADE A IMPRENSA RÉGIA, NA QUAL SERIAM EDITADAS AS PÁGINAS DE A *GAZETA DO RIO*, ÓRGÃO OFICIAL DO GOVERNO QUE DURARIA ATÉ DEZEMBRO DE 1822.

Apesar de sua temperatura acalorada e de sua trajetória longeva, a que-rela em torno de *O Juramento dos Numes* permaneceu durante mais de um século na mais completa obscuridade. Somente na segunda metade do século passado, graças às pesquisas empreendidas por Ayres de Andrade (1967) e, principalmente, Spencer Leitman (1974), ela veio a lume.

Para além de um entrevero estético, deflagrado por um espetáculo teatral, “[...] a rivalidade entre portugueses e brasileiros”, de acordo com Rogério Budasz, autor de *Teatro e Música na América Portuguesa*,

[...] era um componente importante na polêmica, e isso foi confirmado pela carreira posterior de Guimarães, que passou a editar o periódico anti-português *O Espelho* e, após a independência, ocupou cargos políticos importantes na Província da Bahia. É possível que os seus caminhos tenham se cruzado em alguma época anterior, pois ambos eram oficiais da marinha e Guimarães havia passado vários anos em Portugal. Mas, res-guardada a suposta história comum dos polemistas, a controvérsia revela, essencialmente, o confronto entre elites locais lutando por uma posição na corte. (Budasz, 2008, p. 178-179).

Nesse pequeno inventário da imprensa do período joanino (1808-1821), não se pode esquecer o papel fundamental exercido pelo jornal *Correio Braziliense*, redigido por Hipólito José da Costa, no tocante ao debate de ideias liberais no Brasil, fator que o levou, durante um certo período, a ter sua comercialização proibida. Acontece que, para evitar qualquer espécie de retaliação por parte das autoridades luso-brasileiras, o veículo era escrito e impresso em Londres, de onde seus exemplares eram transportados para cá.

Levando em consideração que o *Correio Braziliense* seria um caso à parte, pois editado no exterior, o primeiro jornal não oficial da história da imprensa brasileira, devidamente publicado aqui, foi o *Diário do Rio de Janeiro*, fundado em 1º de junho de 1821. Foi D. Pedro quem, na condição de príncipe regente, concedeu a Zeferino Victor de Meirelles, primeiro editor do *Diário*, a permissão de imprimi-lo, inicialmente na tipografia oficial, depois em uma tipografia própria. Mesmo atravessando algumas vicissitudes, o veículo duraria até 1872.

A partir de então, outros periódicos foram aparecendo, alguns voltados para assuntos mais “pesados” (política e economia à frente), outros para assuntos mais “leves”, dentre os quais se incluíam as artes. Todos eles, acrescenta-se, indistintamente alcançados pela censura federal, que se fez presente desde os primeiros momentos de implantação da imprensa no Brasil.

No tocante à crítica teatral, ela despontaria novamente em 1826, sempre pela via do teatro lírico, graças à iniciativa pioneira do periódico *O Espectador Brasileiro*, diário carioca que, doravante, daria origem ao *Correio Mercantil*. Nesse órgão, segundo Giron, começaram a aparecer, sob forte influxo folhetinesco, as primeiras resenhas destinadas a cobrir as temporadas operísticas promovidas no Imperial Teatro São Pedro de Alcântara. Na sequência, outros veículos jornalísticos sediados na corte, como a *Gazeta do Brasil*, *O Espelho Diamantino* e o *Jornal do Comércio*, também se dariam ao trabalho de comentar os espetáculos ali produzidos, protagonizados, em sua maioria, por artistas italianos.

Essa atividade nascente, alcunhada pelo pesquisador de “crítica irresponsável”, desenvolvia-se, é bom frisar, no anonimato, embora a responsabilidade pelo seu conteúdo recaísse sobre os redatores-chefes dos jornais, quase sempre os verdadeiros autores dos textos publicados. Dentre os inúmeros periódicos que avultaram nesse período pós-Independência, Giron destaca a forte propensão partidária que os animava, tendência que se estenderia, ainda que de modo oblíquo, do plano político para o estético.

Isso porque, em seu nascedouro, a crítica de ópera se via às voltas com os famosos “partidos teatrais”, ou seja, o (mau) hábito da plateia de se dividir em facções a favor ou contra determinados artistas, donde emanavam as mais extremadas demonstrações de aprovação ou reprovação durante as apresentações (aplausos, assobios, vaias, pateadas e até mesmo jogar moedas no palco). Tais partidos eram denominados de clagues, expressão hoje em dia quase em desuso, fruto do completo desaparecimento do contexto que lhe dera origem, relacionado à inserção do teatro na sociedade.

Malgrado a atuação das clagues não ter sido um privilégio do teatro lírico, pois extensiva também à sua forma dramática, naquele registro semelhante fenômeno parece ter atingido, no Brasil, o paroxismo, graças à rivalidade arregimentada em torno das maiores prima-donas da ocasião: a italiana Maria Teresa Fasciotti e a francesa Elisa Barbieri, sopranos da companhia lírica instalada no Teatro São Pedro. A disputa entre as duas divas, cada qual representante de uma escola diferente de canto, mobilizaria toda a comunidade melômana do Rio de Janeiro, fazendo com que a crítica irrompesse como forma de vocalizá-la, atuando a seu reboque.

Caberia, então, perguntar: e no caso da crítica de teatro dramático, quando ela teria, finalmente, despontado em nosso acanhado meio cultural? Em seu estudo, totalmente devotado ao teatro lírico, Giron não oferece uma resposta, embora, a partir de suas reflexões, algumas pistas despontem aqui

DENTRE OS INÚMEROS PERIÓDICOS QUE AVULTARAM NESSE PERÍODO PÓS-INDEPENDÊNCIA, GIRON DESTACA A FORTE PROPENSÃO PARTIDÁRIA QUE OS ANIMAVA, TENDÊNCIA QUE SE ESTENDERIA, AINDA QUE DE MODO OBLÍQUO, DO PLANO POLÍTICO PARA O ESTÉTICO.

ou acolá. Uma delas, sem dúvida, relaciona-se à problemática dos “partidos teatrais” acima referida.

Não obstante, atendo-se a outros trabalhos, é sabido que o seu aparecimento seria um tanto temporão, pois datam do Período Regencial as primeiras críticas teatrais (dramáticas) devidamente rastreadas na imprensa brasileira – ou, para ser mais exato, na imprensa carioca. E por que existiria, entre os dois registros de crítica, tamanha defasagem de tempo?

Uma outra pesquisa dedicada ao teatro lírico da época, intitulada *As Funções do Palco*, de Fernando Santos Berçot, concentrada exclusivamente no período do Primeiro Reinado (1822-31), oferece algumas respostas plausíveis a essa questão.

Uma delas relaciona-se aos seculares laços existentes entre o gênero operístico e o Antigo Regime, que faziam dele o protótipo de um teatro aristocratizado, umbilicalmente atrelado a uma cultura cortesã. Conforme demonstra Berçot em seu estudo, sob a tutela de D. Pedro I o Rio de Janeiro se converteria, ao longo dos anos, em um dos maiores centros operísticos do mundo não europeu. Em que pese o prestígio do teatro lírico no Brasil remontar ao tempo dos vice-reis e às antigas Casas de Ópera, com a chegada da família real portuguesa, em 1808, ele adquiriria uma dimensão muito mais avantajada.

Prova disso é a construção, em 1813, do Real Teatro de São João, edifício de grandes dimensões que deveria abrigar a corte recém-transferida para cá,

disposta a não abrir mão de seus cerimoniosos hábitos metropolitanos. Ali os fiéis súditos do soberano teriam a oportunidade de lhe prestar os devidos tributos, por intermédio de espetáculos pródigos na exaltação da aristocracia e seus ideais nobiliárquicos de vida.

Sendo a ópera o gênero mais prezado na escala de valores da sociedade de corte, seria natural que a família real portuguesa, após mudar-se para o Rio de Janeiro, no intuito de manter vivos na memória coletiva os vínculos que a ligavam às mais respeitadas casas reais da Europa (Bourbon, Habsburgo, Windsor...), não se importasse em subsidiar uma diversão deveras cara, voltada à parcela mais elitizada do público carioca. Tal inclinação, de viés explicitamente antiliberal, teria se acentuado a partir de 1815, com a queda de Napoleão Bonaparte e a consequente restauração do Antigo Regime em boa parte da Europa.

Em face de todo esse valor sociocultural adquirido pela ópera, que a colocava em ostensiva vantagem simbólica no cotejo com o teatro declamado, a imprensa da época, imersa naquele universo mental, direcionaria seus

EM QUE PESE O PRESTÍGIO
DO TEATRO LÍRICO NO BRASIL
REMONTOAR AO TEMPO DOS VICE-
REIS E ÀS ANTIGAS CASAS DE
ÓPERA, COM A CHEGADA DA FAMÍLIA
REAL PORTUGUESA, EM 1808,
ELE ADQUIRIRIA UMA DIMENSÃO
MUITO MAIS AVANTAJADA.

esforços para a cobertura (quase) exclusiva dos espetáculos musicados, que também incluíam, em suas récitas, o *ballet*.

Outro motivo que também explicaria o pioneirismo da crítica de teatro lírico tem a ver com a situação em que se encontrava, nos anos subsequentes à Independência, a companhia dramática sediada no Teatro São João, desprovida, desde 1822, de sua maior estrela, a atriz portuguesa Mariana Torres⁴. Em 1826, ano em que começaram a aparecer, na imprensa carioca, as primeiras resenhas acerca dos espetáculos operísticos, que se estenderiam até 1831, a então designada Companhia Nacional havia simplesmente desaparecido, sucumbindo a inúmeras crises.

Tal situação só se resolveria em 1829, com a chegada da trupe liderada por Ludovina Soares da Costa⁵, contratada para suprir em definitivo a demanda do público por um teatro declamado de língua portuguesa. É nesse intervalo de tempo, precisamente, que a paixão melômana toma conta do Rio de Janeiro, coincidência que ajuda a explicar, em boa medida, a precedência cronológica da crítica de ópera sobre sua congênere dramática. Além da questão do prestígio, a ausência de uma companhia dramática atuando no principal teatro da corte implicava, na prática, ficar de fora do radar da crítica, cujo olhar, quase sempre, voltava-se somente para o teatro “oficial”, aquele no qual, de fato, a arte teatral pulsava em toda a sua dimensão político-social.

No início, a cobertura restringia-se somente a certas apresentações de gala nas quais a família real marcava presença no teatro, o que conferia a tais récitas uma atmosfera de solenidade política. Nessas ocasiões, a crítica se inclinava em demasia para o aspecto social que o evento comportava, deixando em segundo plano as apreciações acerca do espetáculo e suas implicações estéticas. Com o olhar do folhetinista mais voltado para a plateia do que para o palco, o resultado daí decorrente seria uma peça jornalística mais próxima da crônica social do que da crítica teatral. Com o tempo, à medida que a crítica foi deixando de se restringir apenas às apresentações de gala, sua atenção passou a se direcionar, cada vez mais, para o lado dos espetáculos.

A despeito disso, registre-se que, em seu nascedouro, a crítica de ópera também se apresentava, em alguma medida, como crítica de teatro, no sentido de que as primeiras resenhas confeccionadas nesse período, devido à

4. Atriz portuguesa que para o Rio de Janeiro se mudou em 1813, com a missão de assumir, juntamente com outros artistas lusitanos, a companhia dramática sediada no Real Teatro de São João, onde dividiria espaço com uma companhia lírica e outra de bailados (no linguajar da época). De acordo com Décio de Almeida Prado, Mariana Torres permaneceu no Brasil por duas temporadas distintas, retornando de vez para Portugal em 1822.

5. Atriz portuguesa chegada ao Rio de Janeiro em 1829, novamente com a tarefa de ocupar, com a sua companhia, o principal teatro da corte. Ao contrário de Mariana Torres, Ludovina fixou-se em definitivo no Brasil, aqui falecendo em 1868.

falta de conhecimento musical dos autores, se atinham mais aos elementos cênicos do que aos elementos musicais dos espetáculos.

Ainda a respeito dessa crítica de teatro lírico florescida no final do Primeiro Reinado, algumas informações adicionais são importantes. A primeira é que ela não vicejou apenas em jornais escritos na língua pátria. Periódicos destinados à comunidade francófona radicada no Rio de Janeiro, como o *L'Independant*, o *L'Écho de l'Amérique du Sud* e o *Courrier du Brésil*, também se dedicaram a ela, às vezes ensejando vivas polêmicas com os artistas do Teatro São Pedro ou com resenhistas de outros veículos.

Para que isso sucedesse, foi de fundamental importância a reedificação do Real Teatro de São João, destruído por um incêndio em 1824. Ao ser reconstruído, dois anos depois, o novo espaço acabaria rebatizado, para agradar o novo mandatário da nação, de Imperial Teatro São Pedro de Alcântara. Contando com um sistema de iluminação a gás, tecnologia que o antigo edifício não possuía, o empresário Fernando José de Almeida, dono do empreendimento, investiu pesado para a temporada de 1826, ao importar da Europa alguns solistas com o propósito de reforçar a companhia lírica, então bastante desfalcada de certos registros vocais. Tais reforços permitiriam a ela montar um leque maior de peças operísticas, especialmente as composições de Gioachino Rossini, que à época monopolizavam a preferência dos dilettantes mundo afora.

A partir de 1828, em razão das fortes crises econômicas que abalariam os últimos anos do Primeiro Reinado, certas publicações jornalísticas como *O Spectador Brasileiro* e *O Espelho Diamantino*, outrora fiéis à cobertura das temporadas líricas do Teatro São Pedro, ou desapareceram ou reformularam sua linha editorial a ponto de não mais se interessarem pela crítica cultural (caso de *O Spectador*). Em 1830, quando o São Pedro se encontrava às portas da bancarrota, e as três companhias ali instaladas periclitavam, somente o hebdomadário *O Verdadeiro Patriota* ainda publicava críticas com alguma regularidade.

No decorrer daquele ano, até os meses que se seguiram à abdicação de D. Pedro I, em 7 de abril de 1831, o Teatro São Pedro teve de ser fechado em algumas ocasiões, fosse por motivos econômicos (as dívidas que afligiam a empresa), fosse por motivos políticos (certos tumultos ocorridos no interior do edifício relacionados às disputas políticas em jogo). Instalada a Regência Trina Provisória, uma de suas primeiras iniciativas foi cortar a ajuda financeira destinada ao Teatro São Pedro, através de uma lei sancionada em 7 de junho de 1831, que proibia a concessão de novas loterias.

Desprovidas dos subsídios estatais, essenciais para o funcionamento daquele empreendimento, as companhias ali instaladas ainda tentaram sobre-

viver transformando-se em sociedades, por intermédio das quais arrendariam o teatro e dividiriam entre si os lucros (ou os prejuízos) das apresentações. Mas os esforços foram em vão: no caso da companhia italiana, sua dissolução se deu em fins de 1831. Já a companhia portuguesa, mesmo não chegando a se dissolver, desmembrou-se em duas: uma que permaneceu na casa e outra que se deslocou para o Teatro da Praia Grande. A que ficou, comercialmente registrada sob a designação de Sociedade Cômica do Teatro Constitucional Fluminense, passaria por inúmeras vicissitudes nos meses seguintes, sempre em decorrência do clima de tensão promovido pelos opositores da Regência.

Essas informações são importantes para se ter uma dimensão das profundas mudanças introduzidas no panorama teatral da corte com o advento do Período Regencial (1831-1840). A mais óbvia é o desaparecimento das temporadas líricas, que só retornariam anos depois, em 1844, nos primeiros anos do Segundo Reinado. É nesse período de exaltado fervor liberal, no qual a ópera, com toda a pompa nobiliárquica que lhe era peculiar, encontrar-se-ia em ostensiva dissonância com os novos ares, que o teatro dramático, aos poucos, irá galgar o seu espaço, bem como a crítica a ele correspondente.

Se, nos tempos de D. João VI e D. Pedro I, coube à ópera o papel de arte veiculadora dos princípios aristocráticos, uma vez aliada do principal teatro da corte, quem poderia ocupar esse lugar, agora a favor de uma ideologia contrária, seria o teatro dramático. Curiosamente, ao assumir essa função, que lhe conferiria maior destaque no acanhado meio cultural de então, o teatro dramático, uma vez livre da concorrência lírica, terá de se avir com um crítico nada receptivo aos ideais liberais, visto ser um autêntico conservador⁶.

Trata-se de Justiniano José da Rocha (1811-1862), um dos mais relevantes jornalistas brasileiros da primeira metade do século XIX, que se destacou notadamente na seara do jornalismo político, conferindo voz às bandeiras empunhadas pelos conservadores da época. Sua trajetória profissional, ao menos no campo da política⁷, é bastante conhecida em razão de já ter sido

SE, NOS TEMPOS DE D. JOÃO VI E D. PEDRO I, COUBE À ÓPERA O PAPEL DE ARTE VEICULADORA DOS PRINCÍPIOS ARISTOCRÁTICOS, UMA VEZ ALIJADA DO PRINCIPAL TEATRO DA CORTE, QUEM PODERIA OCUPAR ESSE LUGAR, AGORA A FAVOR DE UMA IDEOLOGIA CONTRÁRIA, SERIA O TEATRO DRAMÁTICO.

6. Se, no início da Regência, Justiniano José da Rocha incluía-se entre os liberais moderados, grupo que assumiu o poder nos primeiros anos de vigência do novo regime, a partir de 1836, devido às crises políticas que o assolavam, o jornalista mudou de lado, alinhando-se aos “regressistas”. Estes dariam origem, no Segundo Reinado, ao Partido Conservador, cujos integrantes eram apelidados de saquaremas, referência à cidade do interior fluminense onde os principais chefes da agremiação possuíam terras.

7. Aqui se incluiria não somente a atuação de Justiniano José da Rocha como jornalista político, mas também como político propriamente dito, na medida em que, por três vezes, ele foi eleito deputado federal, candidatando-se pela província de Minas Gerais.

objeto de alguns estudos aprofundados, dentre os quais se destacam os de R. Magalhães Júnior (1956) e Elmano Cardim (1964).

Embora, ao longo da vida, Justiniano José da Rocha tenha fundado inúmeros jornais, sua (intermitente) atividade como crítico teatral sucedeu-se entre as décadas de 1830 e 1840, período em que editou, respectivamente, os periódicos *O Cronista* (1836-1839) e *O Brasil* (1840-1850). O primeiro destacou-se, em sua trajetória, como órgão de oposição ao governo de Diogo Feijó, na linha de frente, portanto, das forças regressistas que ambicionavam àquela altura travar as reformas liberais levadas a cabo pelo regente. O se-

gundo foi um veículo financiado pelo Partido Conservador, que inicialmente se notabilizou por sua campanha contra a emancipação de D. Pedro II, naquilo que depois ficaria conhecido como o Golpe da Maioridade⁸.

Antes de comentar a sua produção crítica, estudada por pesquisadores como Décio de Almeida Prado (1993) e João Roberto Faria (2001), vale retomar aqui um ponto que ficou um tanto solto mais atrás, relacionado à ascendência da imprensa francesa sobre a imprensa nativa, algo intimamente ligado à introdução do folhetim em nosso meio jornalístico.

O *feuilleton* (no original em francês), também conhecido pelos nomes de *mélanges* ou *variétés*, inicialmente se caracterizou como um espaço à parte localizado ao pé das primeiras páginas dos jornais, sob um traço horizontal que o diferenciava. Ali se discorria sobre os mais variados temas, como moda, arte, literatura, enfim, quaisquer assuntos que não se restringissem à cobertura mais “quente”, do dia a dia, peculiar aos veículos jornalísticos impressos. Em suma, o ancestral do hoje conhecido “segundo caderno” ou “caderno 2”.

Sua criação costuma ser atribuída ao periódico parisiense *Journal des Débats*, que em 1800, bem no início da Era Napoleônica (1799-1815), difundiu a novidade. Com o passar dos anos, tal seção, a depender do dia e/ou do veículo, foi se diferenciando, oferecendo desde uma resenha crítica acerca de alguma obra artística até a publicação seriada de um romance. Seria essa a origem, sem dúvida, do romance folhetinesco, gênero que faria história no século XIX e que se tornaria o germe de toda a ficção novelesca do século seguinte (radionovela, telenovela etc.).

⁸. Por um desses paradoxos peculiares à política partidária brasileira, foram os liberais que propuseram a emancipação de D. Pedro II. Superados pelas iniciativas “regressistas”, eles enxergaram na antecipação da maioridade a possibilidade de voltarem ao poder, graças a uma interpretação arranjada do Ato Adicional de 1834.

O *FEUILLETON* (NO ORIGINAL EM FRANCÊS), TAMBÉM CONHECIDO PELOS NOMES DE *MÉLANGES* OU *VARIÉTÉS*, INICIALMENTE SE CARACTERIZOU COMO UM ESPAÇO À PARTE LOCALIZADO AO PÉ DAS PRIMEIRAS PÁGINAS DOS JORNAIS, SOB UM TRAÇO HORIZONTAL QUE O DIFERENCIAVA.

Contudo, é importante ponderar que semelhante associação entre o folhetim e a ficção seriada, hoje tão comum, nem sempre se verificou. Na condição de seção híbrida, o folhetim originalmente abrigava com “naturalidade” apreciações críticas de toda ordem, incluindo aí a “crítica dramática”, na expressão utilizada à época pelos periódicos parisienses. Um dos primeiros a se destacar em tal seara, a partir da década de 1830, foi o escritor Jules Janin, atuando precisamente no *Journal des Débats*. Antes dele, no mesmo veículo, brilhara a estrela de Castil-Blaze, expoente da crítica operística.

No interior de um outro universo cultural e teatral, o folhetim – e, por extensão, a crítica folhetinesca – foi, aos poucos, se introduzindo na imprensa fluminense, ensejando uma tradição própria que percorrerá todo o jornalismo brasileiro do século XIX.

Na forma de uma seção à parte do jornal, ele já se encontraria em nosso meio, segundo Marcus Vinícius Nogueira Soares (2008), desde 1831, nas páginas do periódico *O Moderador* (RJ), com o nome de “Apêndice”. De uma maneira mais autoconsciente, própria de quem conheceu o folhetim em seu berço, um novo impulso seria dado quando, em 1836, Justiniano José da Rocha inaugurou *O Cronista*. Ali ele manteve, durante três anos, um rodapé configurado nos moldes do *feuilleton*, traduzido por ele, com alguma hesitação, simplesmente como “folha”, depois de dispensar os termos “folhetão” e “folhazinha”.

A forma definitiva apareceria em 1839, ano em que o *Jornal do Comércio* intitulou de “Folhetim” o espaço reservado à publicação do romance *Edmundo e Sua Prima*, de Paul de Kock. De qualquer forma, antes mesmo de o nome se consagrar, Justiniano José da Rocha já se empenhava na introdução de uma crítica teatral *folhetinesca* entre nós, que carregará consigo muitos dos elementos considerados atávicos ao gênero: o partidarismo (político e estético), a linguagem (pessoal e, muitas vezes, inflamada), o hibridismo de estilo (meio crítica, meio crônica), entre outros.

Nos estudos de Décio de Almeida Prado devotados ao teatro brasileiro do século XIX, Justiniano José da Rocha aparece como o crítico responsável por “receptionar” o romantismo teatral no Brasil, iniciando na carreira no exato momento em que essa nova estética, vinda da França, despontava em nossos palcos. Por coincidência, no mesmo ano em que foi fundado o jornal *O Cronista* (1836), começaram a ser montados no Teatro Constitucional Fluminense, pela companhia de João Caetano, os primeiros dramas românticos escritos por Victor Hugo e Alexandre Dumas.

NOS ESTUDOS DE DÉCIO DE ALMEIDA PRADO DEVOTADOS AO TEATRO BRASILEIRO DO SÉCULO XIX, JUSTINIANO JOSÉ DA ROCHA APARECE COMO O CRÍTICO RESPONSÁVEL POR “RECEPCIONAR” O ROMANTISMO TEATRAL NO BRASIL, INICIANDO NA CARREIRA NO EXATO MOMENTO EM QUE ESSA NOVA ESTÉTICA, VINDA DA FRANÇA, DESPONTAVA EM NOSSOS PALCOS.

Assinando seu rodapé semanal com as iniciais J. J. R. ou simplesmente R., Justiniano José da Rocha não escondia, em seus comentários, suas influências, tomadas, é claro, da imprensa francesa. Além de Jules Janin, outro autor referencial para o editor de *O Cronista*, mesmo não se dedicando exclusivamente ao teatro, foi Charles Augustin Sainte-Beuve, crítico e historiador literário francês.

Antes de adentrar nas apreciações de Rocha acerca de espetáculos como *A Torre de Nesle* ou *O Rei se Diverte*, dois grandes baluartes da dramaturgia romântica, se faz necessário retroagir um pouco no tempo e voltar à época em

que o futuro jornalista estudava Direito na cidade de São Paulo. Juntamente com outros dois colegas de curso (Francisco Bernardino Ribeiro e Antonio Augusto de Queiroga), Rocha publicou, em 1833, um longo texto na *Revista da Sociedade Filomática*, intitulado “Ensaaios sobre a Tragédia”. Escrito no ano anterior, esse trabalho consiste no primeiro e único tratado sobre o tema existente em nossa literatura teatral.

Nele, os jovens estudantes fazem, em plena voga do romantismo francês, uma defesa enfática da estética neoclássica – e, por extensão, do gênero dramático que lhe é correlato. Ao tempo de sua redação, já haviam decorrido cinco anos do “Prefácio do Cromwell” (1827) e dois anos da Batalha do Hernani (1830), os momentos mais marcantes no processo de introdução do romantismo teatral na França. Com efeito, a nova escola, bem como o seu corolário dramático (o drama), não poderiam, naquele momento, ser ignorados, ainda que fosse para contestá-los.

Depois de discorrerem sobre as belezas das obras deixadas por Pierre Corneille, Jean Racine e Voltaire, já na parte final do ensaio, eis que surge o romantismo, visto, é claro, numa perspectiva dicotômica, ou seja, diametralmente contrária à estética precedente. Se, conforme pondera Décio de Almeida Prado, o papel de protagonista é exercido, no trabalho, pelo neoclassicismo, ao romantismo restaria o papel oposto, de antagonista/vilão da história.

Embora os autores demonstrem pouca intimidade com o assunto, aparentando conhecê-lo por intermédio de terceiros, eles não deixaram de assinalar, em tom às vezes exaltado, o profundo sentimento antirromântico que os animava. No caso específico de Justiniano José da Rocha, esse sentimento deveria ser ainda mais forte, na medida em que, antes de entrar para a Faculdade de Direito do largo de São Francisco, ele fizera parte do ensino secundário no prestigiado Liceu Henrique IV, de Paris, onde recebera uma educação tipicamente clássica.

JUNTAMENTE COM OUTROS DOIS COLEGAS DE CURSO (FRANCISCO BERNARDINO RIBEIRO E ANTONIO AUGUSTO DE QUEIROGA), ROCHA PUBLICOU, EM 1833, UM LONGO TEXTO NA *REVISTA DA SOCIEDADE FILOMÁTICA*, INTITULADO “ENSAIOS SOBRE A TRAGÉDIA”. ESCRITO NO ANO ANTERIOR, ESSE TRABALHO CONSISTE NO PRIMEIRO E ÚNICO TRATADO SOBRE O TEMA EXISTENTE EM NOSSA LITERATURA TEATRAL.

Tais informações preliminares são importantes para que se tenha uma ideia das inúmeras prevenções que Rocha, antes mesmo de iniciar-se na crítica teatral, manteria em relação ao romantismo. Coincidindo sua iniciação na área com a introdução, no Brasil, da nova estética, os previsíveis ruídos a separar – de um lado, a visão do crítico, e, de outro, as obras por ele comentadas – não tardariam a aparecer.

O primeiro encontro ocorreu em setembro de 1836, quando Justiniano José da Rocha resenhou, para *O Cronista*, a montagem de *A Torre de Nesle*, febricitante drama histórico escrito por Alexandre Dumas que tem como protagonista a rainha francesa Margarida de Borgonha. Procurando transparecer boa vontade para com a última novidade levada no Teatro Constitucional Fluminense, o espetáculo obteve, de sua parte, um tratamento respeitoso, sintetizado nas palavras com as quais encerrou a sua apreciação: “Em geral a peça foi bem representada; o cenário bem preparado e rico, enfim esse espetáculo é digno de ser visto, e certo o Teatro Constitucional pode contar com numerosas enchentes se souber aproveitar a curiosidade pública excitada pelo novo drama” (*apud* Prado, 1993, p. 128).

Bastariam apenas dois meses para que a benevolência de Rocha, um tanto quanto postiça, se transformasse numa enxurrada de injúrias sinceras. Ao se deparar com o espetáculo *O Rei Se Diverte*, outra montagem de João Caetano levada no Teatro Constitucional, a indignação do crítico se revela de imediato, logo no primeiro parágrafo da resenha:

Ainda crimes, ainda horrores! Ainda o Teatro Constitucional não abandonou seu sistema de depredações da escola romântica! Depois dos incestuosos deboches da *Torre de Nesle*, quantos crimes não têm reproduzido nossa cena! Que horrível desperdício de sangue e de atentados! Agora dão-nos o divertimento de um rei, esse rei é o vencedor de Marignan, o protetor das letras, o cavaleiro discípulo de Bayard: esse rei é Francisco I, Francisco I que só tinha dois cultos, o da honra e o do amor. Esperávamos portanto uma peça agradável, esperávamos ver o rei cavaleiro em toda a sua glória, em todo o seu esplendor: enganamo-nos: o Francisco I do drama não é o Francisco I da história, é um homem sem pejo, sem brio, que desce às tabernas, que se entrega a meretrizes (*apud* Prado, 1993, p. 129).

Como aponta Décio de Almeida Prado, a revolta de Rocha possuía mais motivações políticas e morais do que propriamente estéticas. No caso específico de *O Rei Se Diverte*, ela se concentraria em dois aspectos: a caracterização pejorativa conferida por Victor Hugo ao rei Francisco I, algo que feria o seu patriotismo francês (sentimento, por incrível que pareça, comum à elite

brasileira da época); e, atreladas a esse sentimento, as inclinações políticas conservadoras do crítico, de cunho explicitamente antiliberal.

Na condição de monarquista convicto, lhe era intolerável ver um soberano como Francisco I (1494-1547), cujo reinado ajudou a consolidar o absolutis-

NA CONDIÇÃO DE MONARQUISTA
CONVICTO, LHE ERA INTOLERÁVEL
VER UM SOBERANO COMO
FRANCISCO I (1494-1547), CUJO
REINADO AJUDOU A CONSOLIDAR
O ABSOLUTISMO NA FRANÇA,
RETRATADO COMO UM SER
ABJETO, A CONSPURCAR AS MAIS
CARAS NOÇÕES ABALIZADORAS
DO ANTIGO REGIME.

mo na França, retratado como um ser abjeto, a conspurcar as mais caras noções abalizadoras do Antigo Regime. Mas, para além das reservas de fundo político, percebe-se que o âmagô da rejeição de Rocha ao drama romântico seria, em verdade, de fundo moral. Ao contrário da tragédia neoclássica, que pressupõe, na configuração das fábulas, uma certa moralidade, o drama romântico se apresenta como um gênero dramaturgico francamente amoral, na medida em que rejeita quaisquer implicações de tal ordem. Ao contrário da tragédia, no drama romântico não se surpreende, no destino conferido às personagens, nem a punição do vício, nem a premiação da virtude, fator que exasperaria os pruridos

neoclássicos do crítico.

Curiosamente, no tocante às inovações formais encampadas pela dramaturgia romântica, em especial o rompimento da regra das três unidades (tempo, espaço e ação), Justiniano José da Rocha mal toca no assunto, seja nesta ou em outras apreciações. Quando o faz, suas reservas se limitam a resguardar, ao máximo possível, o preceito da verossimilhança, rogando para que as mudanças de cenários não se realizassem, ao menos entre uma cena e outra, à vista do público, mas tão somente nos entreatos, com a cortina fechada – como era, aliás, de praxe no drama romântico.

Ainda assim, em face do que até aqui se expôs, não é difícil perceber que estamos diante de um crítico conservador, apegado a uma estética pasadista ou, o que dá no mesmo, avesso a qualquer novidade que represente uma ameaça aos seus valores. Tal atributo não configuraria, nem de longe, uma exceção na história da crítica teatral brasileira oitocentista, antes pelo contrário: ele é, por assim dizer, o seu *Leitmotiv*. Um conservadorismo, acrescenta-se, que normalmente se manifesta pela rejeição a todo tipo de reforma estética, mas que, no fundo, revela elos atávicos com questões de ordem política. Justiniano José da Rocha, a esse respeito, é um exemplo paradigmático, visto que sua propensão antirromântica se relacionava intimamente com suas inclinações antiliberais.

Semelhante mentalidade reacionária estaria atrelada, no seu caso, a um tipo de “conservadorismo não aristocrático” muito peculiar à década de 1830, surgido na esteira do suposto fracasso das reformas liberais implementadas naquele período. Resultante, em termos empíricos, das desilusões com o

liberalismo, que na prática teria se mostrado uma ideologia quimérica, no campo teórico ela manteria laços estreitos com o pensamento de Benjamin Constant, a partir de uma interpretação unilateral do conceito de *liberdade* elaborado pelo autor franco-suíço em obras como o *Curso de Política Constitucional* (1818-1820). É a tese defendida, com maior riqueza de detalhes, por Jefferson Cano, em ensaio intitulado “Justiniano José da Rocha, cronista do desengano”, de 2005.

Quanto aos liames que conectam o reacionarismo político de Rocha ao seu reacionarismo estético, acrescenta-se que isso não se tratava, em absoluto, de algo inconsciente, porquanto ocasional. Antes pelo contrário. Em um folheto de 1841, publicado em *O Brasil*, no qual o crítico oferece uma retrospectiva do teatro visto por ele nos últimos anos, as relações entre política e estética, no seu íntimo, se mostram clarividentes de tão explícitas:

Como a sociedade política sofreu em 1789 uma revolução, assim também a sociedade literária teve a sua, consequência imediata daquela. Em ambas essas revoluções predominaram os mesmos princípios, o desrespeito à autoridade, às leis, e o desejo excessivo de tudo nivelar, e em ambas os mesmos excessos foram cometidos, senão maiores na sociedade literária. Os democratas da literatura procuraram derrubar o classismo (*sic*) do trono, em que por tanto tempo tinha sido respeitado, do mesmo modo que os democratas políticos se esforçaram por destruir a monarquia tal qual constituíram os séculos passados. (Rocha, 1841, p. 2)

Ao tempo em que se iniciou na crítica teatral, além dos primeiros dramas românticos encenados pela companhia de João Caetano, também foi conferida a Justiniano José da Rocha a oportunidade histórica de travar contato com os primeiros melodramas franceses, montados pela mesma companhia, de autores como Victor Ducange, Théodore Nézel e Benjamin Antier.

Essa coincidência, aliada a outros fatores, fazia com que Justiniano José da Rocha confundisse, em suas análises, drama romântico com melodrama, compreendendo tudo como se fosse uma coisa só. Em seu estudo, Décio de Almeida Prado, após estabelecer as principais diferenças entre um e outro gênero, explica que o motivo para essa indistinção decorria de alguns antecedentes históricos, especialmente o fato de o melodrama, ao surgir primeiro e com grande estardalhaço comercial, ter influenciado o drama romântico. Embora remetam a universos metafísicos diversos, ambos

AO TEMPO EM QUE SE INICIOU NA CRÍTICA TEATRAL, ALÉM DOS PRIMEIROS DRAMAS ROMÂNTICOS ENCENADOS PELA COMPANHIA DE JOÃO CAETANO, TAMBÉM FOI CONFERIDA A JUSTINIANO JOSÉ DA ROCHA A OPORTUNIDADE HISTÓRICA DE TRAVAR CONTATO COM OS PRIMEIROS MELODRAMAS FRANCESES, MONTADOS PELA MESMA COMPANHIA, DE AUTORES COMO VICTOR DUCANGE, THÉODORE NÉZEL E BENJAMIN ANTIER.

possuiriam, em comum, o gosto pelas ações rocambolescas, repletas de reviravoltas, reconhecimentos e toda sorte de *coups de théâtre*⁹. Em outras palavras, tudo aquilo que rompia com os cânones formais aristotélicos peculiares à tragédia neoclássica.

Em outro estudo que também se detém sobre as críticas de Rocha, inserido no volume *Ideias Teatrais* (2001), João Roberto Faria complementa, em certa medida, o que antes havia sido exposto por Prado, acrescentando, todavia, uma nota relevante: mesmo sem distinguir adequadamente as duas formas dramatúrgicas em jogo, ao menos em um aspecto (o moral), tudo indica que Rocha discernia o limite fundamental a separar melodrama de drama romântico. Isso acontecia porque, enquanto o primeiro se caracteriza, à semelhança da tragédia, como um gênero de cunho edificante – punindo as personagens dissolutas e premiando as virtuosas para que, assim, se revele uma determinada lição moral –, o segundo se destaca pela amoralidade (ou mesmo imoralidade) inculcada no enredo.

Pois era exatamente essa amoralidade, conforme se viu, o que mais incomodava Justiniano José da Rocha em suas incursões como crítico pela dramaturgia romântica. Entre um gênero que se singulariza como veículo de contestação social (o drama romântico) e um outro que, pelo contrário, procurava reafirmar valores morais (o melodrama), Rocha só poderia mesmo se inclinar pelo último.

Após a extinção de *O Cronista*, em 1839, Rocha reviveu seu folhetim em *O Brasil*, jornal no qual trabalharia por dez anos, sempre militando pelas causas conservadoras. Em *João Caetano* (1972), Décio de Almeida Prado informa que sua atividade de crítico teatral desenvolveu-se entre 1836 e 1846, período que vai da fundação do primeiro periódico a meados da existência do segundo.

Como todas essas antigas folhas encontram-se hoje disponíveis para consulta na página da Hemeroteca Digital Brasileira, uma rápida pesquisa nesse acervo, valendo-se das ferramentas de busca oferecidas pela plataforma, revela que a data final estabelecida por Prado pode estar equivocada, pois a atividade crítica de Justiniano José da Rocha, tudo indica, ultrapassa o limite estipulado. Para que a hipótese aqui levantada se confirme, seria necessária a consecução de um estudo verticalizado nessa vertente de seu trabalho jornalístico, algo que, salvo engano, ainda não foi realizado.

9. Expressão francesa que se traduziria, ao pé da letra, como “golpe de teatro”. Utilizada sempre no original, refere-se a certos recursos dramatúrgicos como, por exemplo, as reviravoltas, os reconhecimentos ou as coincidências, mobilizados pelos dramaturgos no intuito de alterar o curso da ação e, assim, surpreender o público, que tem suas expectativas, nesse sentido, frustradas.

Não obstante os meritórios trabalhos de Décio de Almeida Prado e João Roberto Faria, que revelam aspectos essenciais do pensamento crítico de Rocha, somente uma pesquisa ampla, que procedesse a um levantamento de todas as suas críticas teatrais, revelaria uma dimensão mais aprimorada dessa sua faceta profissional. Algo semelhante ao que foi realizado, em anos recentes, por pesquisadoras como Cecília de Lara, em relação à crítica de Antônio de Alcântara Machado, ou Larissa de Oliveira Neves e Orna Messer Levin, em relação à crítica de Artur Azevedo¹⁰.

No estudo de Prado sobre a crítica teatral de Justiniano José da Rocha, o notório ensaísta censura seu colega de antanho por não ter se atentado, enquanto exerceu a atividade, àquele que seria, de acordo com os pósteros, o evento cênico mais importante da época: a estreia, mencionada outrora, da tragédia *Antônio José ou O poeta e a Inquisição*, de Gonçalves de Magalhães.

No folhetim de 1841, já mencionado, em que Rocha faz um retrospecto dos trabalhos assistidos em anos anteriores, o espetáculo considerado por muitos pesquisadores como o marco inicial do teatro brasileiro sequer é mencionado, o que leva Prado a declarar, em tom jocoso: “O teatro nacional passara a existir e Justiniano não percebera” (Prado, 1993, p. 139).

De fato, segundo o historiador paulista, seu confrade fluminense deixou passar em branco um verdadeiro “acontecimento cênico”, seja ignorando-o no balanço de 1841, seja não lhe dedicando, quando de sua estreia, uma apreciação digna da magnitude requerida pela ocasião. Contudo, em favor de Rocha, informe-se que ele não somente assistiu à antológica montagem como, além disso, teceu sobre ela alguns breves apontamentos, escondidos numa edição de *O Cronista* datada de 20 de março de 1838, uma semana após a estreia de *Antônio José*.

Deve-se ao escrutínio de Tânia Brandão semelhante achado, assinalado no artigo “A Falência da Crítica: Formas da Crítica Teatral na História do Teatro Brasileiro” (2018). Nele a pesquisadora indica que, numa seção do jornal intitulada “Carta Que a Seu Amigo Y Dirigem os Redatores do Cronista”, consta, ao final, uma justificativa de Justiniano José da Rocha por não se dispor a escrever sobre aquele espetáculo, ao qual revela ter assistido. Os motivos

NÃO OBSTANTE OS MERITÓRIOS TRABALHOS DE DÉCIO DE ALMEIDA PRADO E JOÃO ROBERTO FARIA, QUE REVELAM ASPECTOS ESSENCIAIS DO PENSAMENTO CRÍTICO DE ROCHA, SOMENTE UMA PESQUISA AMPLA, QUE PROCEDESSE A UM LEVANTAMENTO DE TODAS AS SUAS CRÍTICAS TEATRAIS, REVELARIA UMA DIMENSÃO MAIS APRIMORADA DESSA SUA FACETA PROFISSIONAL.

10. A primeira é a responsável pela introdução e organização do volume *Palcos em foco*: crítica de espetáculos, ensaios sobre teatro, tentativas no campo da dramaturgia (2009), de Antônio de Alcântara Machado. As últimas são as organizadoras de *O teatro*: crônicas de Arthur Azevedo (2009).

seriam, basicamente, o excesso de trabalho naqueles dias e o excesso de zelo do crítico na avaliação de uma obra considerada por ele como “importante”.

Na sequência, ele tece os seguintes comentários, que merecem ser conhecidos na íntegra:

O público, quer atraído pelo nome do poeta, quer em obséquio a beneficiada apinhou-se na plateia e nos camarotes como em dia de grande gala: seus aplausos nos lugares mais salientes do drama manifestaram seu contentamento, e o bom acerto do autor. Os atores mesmo representaram como nunca, nenhum esteve inferior a seu papel. João Caetano foi sublime, especialmente no 5º ato. A peça é excelente, e um ou outro defeito que lhe poderíamos notar não a desfeiam. Admira como com assunto de tamanha simplicidade, com tão poucas personagens pudesse o autor sustentar-se por 5 atos; admira como pode ele fazer não só toleráveis, mas mesmo aplaudidos extensíssimos diálogos, de ordinários tão insuportáveis: o que não pode porém o talento quando exprime com eloquência nobres pensamentos!

Feita segundo o modelo das tragédias de Alfieri, essa de que lhe damos conta, a primeira de seu autor revela sua habilidade, e assegura-lhe gloriosa carreira no caso de continuar a ser autor dramático, especialmente se tiver por intérpretes Joões Caetanos.

Estranhamos porém da parte de um autor, cujas primeiras poesias nos haviam anunciado tamanho amor da pátria¹¹, de um autor brasileiro que debaixo de céu estrangeiro compunha uma obra, em que um insigne brasileiro morre longe da pátria, que não achasse ocasião de exprimir uma saudade dessa pátria, que nunca mais terá de ver.

Dois ou três versos no 5º ato, que exprimissem sentimentos desses, seriam para a plateia mais uma ocasião de aplaudir.

Bem vê, amigo, que aplaudimos o talento, mesmo naqueles com quem não temos amizade, e que não somos invejosos, como nos pintaram. – Rio, 18 de março de 1838. (Rocha, 1838, p. 626)

Como se pode observar, a avaliação de Rocha a respeito de *Antônio José* é, no geral, positiva. Chama a atenção, no entanto, o destaque conferido por ele ao fato de não possuir relações de amizade com o autor da peça, na

¹¹. Aqui o crítico se refere ao primeiro livro de Gonçalves de Magalhães (*Poesias*, de 1832). Em sua época de estudante universitário, Justiniano José da Rocha teve a oportunidade de comentar aquela publicação para a *Revista da Sociedade Filomática* (1833), num texto intitulado “Ensaio crítico sobre a coleção de poesias do sr. D. J. G. Magalhães”, em que tece elogios ao poeta estreante pelo nacionalismo demonstrado por ele em alguns de seus poemas, ainda pré-românticos.

intenção de demonstrar, com essa atitude, que o seu silêncio em relação ao espetáculo não seria motivado por inveja à consagração de um (possível) desafeto. Tudo leva a crer, conforme Tânia Brandão sugere, que a desavença entre os dois tivesse razões políticas, relacionadas às renhidas disputas entre liberais e conservadores nos estertores do Período Regencial.

Embora não se tenha qualquer informação sobre a atuação político-partidária de Gonçalves de Magalhães, se é que ela de fato existiu, outros intelectuais a ele ligados, e que constituíam o “núcleo duro” do romantismo brasileiro, como Manuel de Araújo Porto Alegre e Francisco de Sales Torres Homem, foram adversários políticos de Justiniano José da Rocha. Seria esse o grupo responsável pela publicação, em Paris, da *Niterói*, *Revista Brasiliense* (1836), órgão precursor na introdução da estética romântica no Brasil.

Porto Alegre, artista plástico que era, satirizou Rocha em algumas charges ferinas, publicadas na imprensa da época, acusando o jornalista de se vender aos conservadores quando estes, em 1837, assumiram o poder, com a eleição de Pedro de Araújo Lima à regência do país. Na ocasião, como forma de pagamento pelos serviços prestados à causa regressista, Rocha foi convidado a dirigir o *Correio Oficial*, órgão do governo, por um salário considerado bastante vultoso para os padrões da época (3.600\$000 réis anuais).

Torres Homem, por seu turno, destacou-se como um antagonista direto de Rocha na imprensa carioca, graças ao seu avançado liberalismo, defendido com ardor em periódicos como o *Jornal dos Debates*, *O Despertador* e *O Maiorista*. Uma vez estabelecida a emancipação de D. Pedro II (1840), e o consequente início do Segundo Reinado, toda essa “linha de frente” romântica, composta por Magalhães, Porto Alegre e Torres Homem, seria aquinhoadada com altos cargos na administração pública imperial e, doravante, com títulos honoríficos¹².

Em que pesem as supostas animosidades existentes entre Justiniano José da Rocha e os próceres de nossa primeira geração romântica, posteriormente lhe seria facultada a oportunidade de conviver, em algum grau, com todos eles, em instituições como o Colégio D. Pedro II (onde Rocha e Magalhães lecionaram), o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (por onde Rocha, Porto Alegre, Torres Homem e Magalhães passaram) ou o Conservatório

EMBORA NÃO SE TENHA QUALQUER INFORMAÇÃO SOBRE A ATUAÇÃO POLÍTICO-PARTIDÁRIA DE GONÇALVES DE MAGALHÃES, SE É QUE ELA DE FATO EXISTIU, OUTROS INTELECTUAIS A ELE LIGADOS, E QUE CONSTITUÍAM O “NÚCLEO DURO” DO ROMANTISMO BRASILEIRO, COMO MANUEL DE ARAÚJO PORTO ALEGRE E FRANCISCO DE SALES TORRES HOMEM, FORAM ADVERSÁRIOS POLÍTICOS DE JUSTINIANO JOSÉ DA ROCHA.

12. Torres Homem tornou-se visconde de Inhomirim em 1872, Magalhães, visconde do Araúia em 1874 e Porto Alegre, barão de Santo Ângelo também em 1874.

Dramático Brasileiro (onde Rocha, Porto Alegre e Magalhães atuaram na condição de censores).

Com base em tais elocuições, percebe-se que a oposição de Justiniano José da Rocha ao romantismo não se resumia somente aos aspectos abstratos e incorpóreos contemplados por aquele ou por qualquer outro movimento artístico de que se ocupasse como crítico. Sua repulsa a ele se estendia, direta ou indiretamente, da ordem do mundo inteligível para a ordem do mundo sensível, ou, em outras palavras, do romantismo para os românticos, através de “comezinhos” disputas políticas a antagonizar liberais e conservadores, cada qual empunhando o seu próprio estandarte estético.

Com a entronização de D. Pedro II, e o consequente retorno das temporadas líricas a partir de 1844, a crítica de teatro dramático parece ter sido novamente eclipsada pela crítica operística, que atrairia para as suas hostes, pelos motivos apontados alhures, nomes de peso da intelectualidade da época, dentre os quais José de Alencar, Gonçalves Dias e Martins Pena. Até mesmo Justiniano José da Rocha se renderia a ela¹³.

Finda sua atividade de crítico, a chama por ele acesa só reapareceria, ao menos de uma maneira mais sistemática, quando da fundação do Teatro Ginásio Dramático, em 1855, no auge da política de conciliação levada a cabo pelo marquês de Paraná, aquela que, em última instância, deveria colocar uma “pá de cal” nas históricas contendas envolvendo os dois principais partidos políticos do Brasil Imperial. A dissolução das tensões promovida por essa política, aliada à voga industrializante que se seguiu à proibição do tráfico negreiro, geraria uma nova onda de entusiasmo no país com o pensamento liberal, à qual o teatro dramático, como outrora, não se mostrará indiferente.

É nessa senda, nessa abertura proporcionada pela reedição, no Rio de Janeiro, de um teatro dramático mais robusto, em sintonia com os princípios liberais, que a crítica a ele correspondente prosperará novamente, pelas mãos, em especial, do jovem Machado de Assis, à época com dezessete anos e estreando no jornalismo. Assunto para um próximo estudo.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e Seu Tempo*. Rio de Janeiro: Tempo

13. É o que revela, por exemplo, o folhetim de *O Brasil* publicado na edição de 23 de janeiro de 1844, no qual Justiniano José da Rocha comenta a ópera *Norma*, de Vincenzo Bellini. Ou, ainda, o folhetim de 7 de abril de 1848, com uma análise de *A Sonâmbula*, do mesmo compositor.

- BALZAC, Honoré de. *Os Jornalistas*. Trad. João Domenech. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.
- BERÇOT, Fernando Santos. *As Funções do Palco: Ópera, Ballet e Crítica de Espetáculos no Rio de Janeiro do Primeiro Reinado*. Dissertação de mestrado em História Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.
- BLAKE, Sacramento. *Dicionário Bibliográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1899. v. 5.
- BRANDÃO, Tânia. “A Falência da Crítica: Formas da Crítica Teatral na História do Teatro Brasileiro”. *Ouvirouver*, Uberlândia, v. 14, n. 1, p. 26-43, 2018.
- BUDASZ, Rogério. *Teatro e música na América Portuguesa: convenções, repertório, raça, gênero e poder*. Curitiba: DeArtes/UFPR, 2008.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira (Momentos Decisivos)*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975.
- CANO, Jefferson. “Justiniano José da Rocha, Cronista do Desengano”. In: *História em Cousas Miúdas: Capítulos de História Social da Crônica no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.
- CARDIM, Elmano. *Justiniano José da Rocha*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964.
- EAGLETON, Terry. *A Função da Crítica*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- FARIA, João Roberto. *Ideias Teatrais: O Século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2001.
- FLEIUSS, Max. “Subsídios para a História da Imprensa no Brasil”. In: *Páginas de História*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1930.
- GIRON, Luís Antônio. *Minoridade Crítica: A Ópera e o Teatro nos Folhetins da Corte (1826-1861)*. São Paulo: Ediouro: Edusp, 2004.
- JUNQUEIRA, Christine. “O Advento do Romantismo”. In: *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- _____. *O Drama Romântico Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- _____. “Os Antecedentes da Crítica Teatral Brasileira: Dos Românticos aos Modernos”. In: VI Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2010, São Paulo. Anais Abrace, VI Congresso, GT Teatro Brasileiro. São Paulo: Abrace, 2010. v. 11.
- KHÉDE, Sônia Salomão. *Censores de Pincenê e Gravata: Dois Momentos da Censura Teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.
- LEITE, Rodrigo Moraes. “Origens Remotas de uma Protocrítica Teatral Brasileira”. *Arteriais*, Belém, v. 9, n. 15, p. 14-29, 2023.
- LEITMAN, Spencer. “A Primeira Polêmica Brasileira: D. Gastão Fausto da Câmara Coutinho ‘versus’ Manuel Ferreira de Araújo Guimarães, 1813-1814”. *Colóquio Letras*, n. 18, p. 57-60, mar. 1974.
- LEVIN, Orna Messer. “A Crônica e a Cena: Considerações sobre o Teatro na Imprensa do Rio de Janeiro no Século XIX”. *Revista da Anpoll*, Florianópolis, n. 38, p. 125-134, 2015.
- _____. “Para Além do Trabalho: O Público e a Ordem no Período Regencial”. In: *Teatro e Sociedade: Novas Perspectivas da História Social do Teatro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2021.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. *Ano Biográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Tipografia e Litografia do Imperial Instituto Artístico, 1876. v. 2.

- MAGALHÃES JR., R. *Três Panfletários do Segundo Reinado*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009.
- MAYOR, Mariana França Soutto; YOUSSEF, Alain el. “Melodrama e Crise Social: Os Mistérios de Paris e a Política da Escravidão no Império (c. 1840-1850) do Brasil”. *Esboços*, Florianópolis, v. 30, n. 54, p. 183-210, 2023.
- MEYER, Marlyse. *Folhetim, uma História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano: O Ator, o Empresário, o Repertório*. São Paulo: Perspectiva: Edusp, 1972.
- ROCHA, Justiniano José da. “Carta que a Seu Amigo Y Dirigem os Redatores de O Cronista”. *O Cronista*, Rio de Janeiro, p. 625-626, 20 mar. 1838.
- _____. “Revista Teatral”. *O Brasil*, Rio de Janeiro, p. 1-315, jun. 1841.
- SILVA, Charles Roberto. “Teatro e Imprensa no XIX: Aspectos do Comentário Teatral nos Jornais da Corte”. VII Reunião Científica da Abrace. Belo Horizonte, UFMG, 2013.
- SILVA, Inocêncio Francisco da. *Dicionário Bibliográfico Português* Lisboa: Imprensa Nacional, 1860. t. 5.
- SOARES, Marcus Vinícius Nogueira. *A Crônica Oitocentista: “Ao Correr da Pena”, de José de Alencar*. In: XI Congresso Internacional da Abrali.

RODRIGO MORAIS LEITE é jornalista, historiador e crítico teatral. Possui mestrado, doutorado e pós-doutorado em Artes Cênicas, com pesquisas desenvolvidas nas áreas de crítica e historiografia teatrais. Atua como professor da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (ETUFBA) e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA (PPGAC). É autor de diversos trabalhos sobre crítica teatral, dramaturgia e história do teatro.

Hacia una teatralidad otra: por una política de lo menor en el teatro de grupo

Máximo Gómez

Cuando pensamos en el teatro de grupo en Latinoamérica, de inmediato se nos aparecen una serie de categorías que venimos construyendo en este trayecto que, desde mediados del siglo XX, dio inicio a este particular sistema de producción escénica, con características que claramente lo diferencian de otras maneras de producir, ensayar y gestionar la profesión. A estas categorías – que me atrevería a llamar constituyentes – vinculadas a la grupalidad, la formación, la ética, los procesos creativos, etc., las estudiamos en nuestros espacios académicos o las incorporamos a nuestras prácticas artísticas, por lo que, para quienes militamos en el teatro de grupo, estas particularidades no nos resultan desconocidas.

Hoy no nos sorprende la enorme objetividad y sistematización con la que los grupos que se encuadran en esta forma de producción gestionan su praxis, comprenden y se relacionan con todos los aspectos de la profesión teatral, desarrollando un “instinto comunitario” que parece alejarse de cualquier lógica de mercado imperante en nuestra cultura. Cualquiera de estos aspectos mencionados nos ofrece una interesante posibilidad de reflexión, y sabemos que buena parte del material teórico producido a partir de estos temas es vasto y rico.

Me tocó, en el Encuentro sobre el Tercer Teatro organizado en 2021 por Ricardo Gomes, Gilberto Icle y otros compañeros brasileños, coordinar la ponencia que Miguel Rubio, director del icónico grupo peruano Yuyachkani, presentó en el marco del mencionado evento. De esta valiosa experiencia, quisiera recuperar un aspecto que llamó mi interés y que surge de conceptos vertidos por el director de Yuyachkani: la construcción de una Teatralidad

Otra, que se opone a las teatralidades del sistema hegemónico inscritas en la matriz colonial de poder y que imponen un ADN marcante sobre la forma de comprender nuestra disciplina.

Esto último no sólo se manifiesta a través de la incorporación de la cultura andina, sus rituales y danzas, o mediante el diálogo con los procesos históricos que identifican a cada uno de nuestros pueblos.

Todo esto, claro está, constituye un riquísimo acervo desde el cual puede asentarse nuestra resistencia frente a cualquiera de las formas hegemónicas de producción teatral. Y si bien lo que acabamos de mencionar es válido para Yuyachkani – y seguramente para algunos grupos latinoamericanos que entienden y transmiten el vasto bagaje inscrito en las múltiples formas de teatralidad de sus pueblos y culturas –, en definitiva, son estrategias que cada grupo adopta con el afán de encontrar su identidad, y estas pueden ser variadas.

En el caso de Yuyachkani, la cosmovisión indigenista y las heridas aún sangrantes de las guerras que marcaron al pueblo peruano constituyen el caldo de cultivo que consolidó el repertorio del grupo: una base creativa que direcciona tanto sus espectáculos como su política de formación. No en vano

su nombre es una palabra quechua que apela a la memoria.

Estas búsquedas, que nos llevan a mirarnos sin aplicar directamente modelos exportados, impulsan un sistema contrahegemónico presente en cada una de las decisiones que se toman en lo que llamamos teatro de grupo. Funcionan como una forma de resistencia cultural, política o poética, que cada colectivo asume desde su territorio, sus deseos y sus posibilidades.

En el mundo globalizado del que somos parte, es imposible no verse cooptado por las fuerzas de la hegemonía cultural o del mercado. En este sentido, me gustaría reflexionar sobre los distintos procesos de hibridación y antropofagia

que se llevan a cabo para construir desde la resistencia y crear una Teatralidad Otra, que para mí representa una de las marcas identitarias del teatro de grupo. Por eso, me gustaría partir de esta cita:

Llamo Paradigma Otro a la diversidad y (diversalidad) de formas críticas del pensamiento analítico y de proyectos futuros asentados sobre las historias y experiencias marcadas por la colonialidad más que por aquellas, dominantes hasta ahora, asentadas sobre las historias y experiencias de la modernidad. El “paradigma otro” es diverso, no tiene un autor de referencia, un origen común. Lo que el “paradigma otro” tiene en común es “el conector”, lo que comparten quienes han vivido o aprendido en el cuerpo el trauma, la inconsciente falta de respeto, la ignorancia – por quien puede hablar de derechos

EN EL CASO DE YUYACHKANI, LA COSMOVISIÓN INDIGENISTA Y LAS HERIDAS AÚN SANGRANTES DE LAS GUERRAS QUE MARCARON AL PUEBLO PERUANO CONSTITUYEN EL CALDO DE CULTIVO QUE CONSOLIDÓ EL REPERTORIO DEL GRUPO: UNA BASE CREATIVA QUE DIRECCIONA TANTO SUS ESPECTÁCULOS COMO SU POLÍTICA DE FORMACIÓN.

humanos o de convivialidad – de cómo se siente en el cuerpo el ninguneo que los valores de progreso, de bienestar, de bien ser, han impuesto a la mayoría de los habitantes del planeta, que, en este momento, tienen que “reaprender a ser”. “Un paradigma otro” es en última instancia el nombre que conecta formas críticas de pensamiento “emergentes”... El paradigma otro es en última instancia el pensamiento crítico y utopístico que se articula en todos aquellos lugares en los cuales la expansión imperial/colonial le negó la posibilidad de razón, de pensamiento y de pensar en futuro. Es “paradigma otro” en última instancia porque ya no puede reducirse a un “paradigma maestro”, a un “paradigma nuevo” que se auto presenta como la “nueva” verdad. La hegemonía de “un paradigma otro” será, utopísticamente, la hegemonía “de la diversidad, esto es “de la diversidad como proyecto universal” (Mignolo, 2002, p. 20).

Esta reflexión de Walter Mignolo sobre el concepto de Paradigma Otro permite jugar con los conceptos, entrecruzarlos y resignificarlos. ¿Podremos hablar de una Teatralidad Otra, ensayando intersecciones que nos vinculen con lo definido anteriormente?

El teatro de grupo, al haber sido concebido desde la marginalidad, al haber planteado una recepción no masificada del acontecimiento dramático, al haberse alejado de las condiciones utilitarias de producción, al realizar una inversión “antieconómica” – donde las mayores ganancias apuntan a una ganancia de sí –, al ser “islas de un archipiélago”, etc., instaló desde su origen un Paradigma Otro. O dicho de otro modo, detonó una gran cantidad de paradigmas existentes vinculados a la institución teatral, que es lo mismo que decir a lo instituido como modelo hegemónico de teatro.

En este punto, es necesario pensar que, en el marco de la cultura, el campo teatral también se comporta de manera diversa, planteando rupturas entre aquellas manifestaciones hegemónicas que se constituyen como modelo y aquello que desborda los márgenes de lo estandarizado. El cruce necesario entre tradición y vanguardia – que se manifiesta como parte de los procesos de constitución y reconstitución de la cultura – no es ajeno a nuestra disciplina.

Desde esta disyunción, lo que denominamos teatro absorbe también lo residual y lo emergente, como un juego de fuerzas que dinamiza los procesos de legalización o estratificación, contrastándolos con manifestaciones artísticas y experiencias escénicas cuyos límites no están circunscritos a lo que las instituciones determinan. De esta forma, el teatro de grupo reconstituye

“UN PARADIGMA OTRO” ES EN ÚLTIMA INSTANCIA EL NOMBRE QUE CONECTA FORMAS CRÍTICAS DE PENSAMIENTO “EMERGENTES”... EL PARADIGMA OTRO ES EN ÚLTIMA INSTANCIA EL PENSAMIENTO CRÍTICO Y UTOPISTICO QUE SE ARTICULA EN TODOS AQUELLOS LUGARES EN LOS CUALES LA EXPANSIÓN IMPERIAL/ COLONIAL LE NEGÓ LA POSIBILIDAD DE RAZÓN, DE PENSAMIENTO Y DE PENSAR EN FUTURO.

los paradigmas teatrales, creando tensiones con las formas, procedimientos y poéticas tradicionales, y presentando alternativas a las maneras convencionales de concebir el acontecimiento dramático.

Miguel Rubio dijo en su exposición que el teatro en Occidente es heredero de una estructura patriarcal, proveniente de las tradiciones texto-céntricas y las poéticas eurocéntricas. Frente a esto, Yuyachkani asumió, como una alternativa de descolonización, la conformación de un “teatro madre” vinculado a la tierra y a los ritos de los pueblos andinos, alimentado con la teatralidad propia de la cosmovisión indígena.

CONTRAPONER UNA TEATRALIDAD
PROVENIENTE DE LA TRADICIÓN
EUROCÉNTRICA A UNA TEATRALIDAD
OTRA – QUE, EN EL CASO
PARTICULAR DE YUYACHKANI,
PROVIENE DE RITUALES, MÁSCARAS
Y DANZAS ANDINAS – IMPLICA,
DE ALGUNA MANERA, CORRERSE
DEL SISTEMA DOMINANTE PARA
RESGUARDARSE EN LA MATRIZ
CULTURAL DE SU TERRITORIO.

Contraponer una teatralidad proveniente de la tradición eurocéntrica a una Teatralidad Otra – que, en el caso particular de Yuyachkani, proviene de rituales, máscaras y danzas andinas – implica, de alguna manera, correrse del sistema dominante para resguardarse en la matriz cultural de su territorio. La matriz generadora, la madre tierra, la Pachamama, provee los materiales y los invita a asumir una relación viva con los ritos constituyentes de su universo sensible.

El teatro de grupo siempre buscó la otredad como alternativa, ya que nace de la exclusión: la exclusión forzada o la autoexclusión surgida de la experimentación y el trabajo sistematizado. En cualquier caso, los colectivos o maestros que

impulsaron este camino de instauración partieron de su condición de extranjeros. Exiliados en el espacio dilatado del ensayo, sin los apuros de la moda o de la producción masificada, desterrados de instituciones, al margen de los mecanismos de legalización, o privados de lengua y derechos, fueron buscando alternativas para bucear y balbucear hasta encontrar su propio lenguaje.

El teatro de grupo fue una traza de caminos sostenida en el tiempo y, en ese devenir, se fue gestando la apropiación de códigos para expresar las necesidades y principios que los guiaban. Esos caminos de búsqueda y encuentros fueron conectores que reunieron experiencias aisladas para hacernos comprender la importancia del acontecimiento teatral, la complejidad de la profesión, la necesidad de la investigación en los procesos creativos y la elección de lo comunitario sobre lo individual. Un teatro matriz, madre, acogedor y dador de vida – como la tierra – que nos hizo retornar al trabajo artesanal, a la técnica liberadora, al trabajo del actor sobre sí mismo.

La tierra es madre porque genera. Da vida, creando ciclos donde nada se destruye. La agricultura conoce bien este circuito. Su proceso es circular, ya que de la semilla cultivada vendrá la planta, el fruto, que en su etapa final florecerá en nuevas semillas que abrirán un nuevo proceso de renacimientos continuos. Un teatro madre se acomoda a una lógica continua y fluida, donde

no se necesita destruir para que aparezca lo que anhelamos. A diferencia de la minería, que es discontinua, que fuerza, destruye y disuelve lo superfluo hasta transformarlo en residuo para alcanzar el mineral oculto (Bauman).

Crear, como lo hace la tierra, o, al decir de Miguel Rubio, la madre tierra, ubica al teatro de grupo fuera de la lógica seriada, selectiva, vertiginosa y comercial de los modos de producción capitalistas. Se separa de la violencia de la creación marcada por los tiempos del consumo para asumir procesos naturales, con tiempos que corresponderán a la lógica creativa de cada travesía artística. Crear sin violentar los tiempos ni los procesos no es una condición que corresponda a todos los sistemas de producción.

Dice Mignolo, en la cita de arriba y de la que partimos, que el Paradigma Otro es, en última instancia, el pensamiento crítico y utópico donde la expansión colonial negó la posibilidad de pensar. ¿Pero de qué crítica hablamos? ¿De qué utopía? Podemos arriesgar que el teatro de grupo, como comunidad organizada, desarrolla procedimientos que van en contra de todo proceso de rufianización de la cultura (Suely Rolnik) y de las artes como producto cultural, en la que, por diferentes razones, dejan de priorizarse los procesos de poiésis, comunicación y recepción.

El concepto de reificación que nos plantean los postmarxistas, como la paulatina pérdida de los fines a la que nos lleva la sociedad de consumo, también alcanza a las artes escénicas, y el teatro de grupo creó una militancia sobre los fines últimos como utopías generadoras. Y esta no es una aseveración moralista, sino política. El teatro de grupo se asume como campo de batalla, como una máquina de guerra dispuesta a expandir las fronteras de lo disciplinar: funda conceptos y procedimientos, inventa metodologías de creación, detona la tradición texto-céntrica del teatro heredado, reformula sus principios y leyes, duda, trata al arte con procedimientos científicos y promueve una ética de acciones.

La descolonización no es sólo una lucha por las identidades regionales; también es el manejo consciente y libre de las posibilidades antropofágicas de nuestras comunidades. No se aísla en el rasgo identitario y conservador de la cultura, porque, parafraseando a Mignolo, pretende la hegemonía de la diversidad como proyecto universal. El teatro de grupo se alimenta de lo transcultural, creando hibridaciones productivas, incorporando lo que nutre sin negar las tradiciones de las que proviene. En esto, Yuyachkani es un ejemplo contundente. El conocimiento construido a lo largo de más de cincuenta años de funcionamiento grupal incorpora el bagaje universal, el caudal transmitido por maestros de otras

EL CONCEPTO DE REIFICACIÓN QUE NOS PLANTEAN LOS POSTMARXISTAS, COMO LA PAULATINA PÉRDIDA DE LOS FINES A LA QUE NOS LLEVA LA SOCIEDAD DE CONSUMO, TAMBIÉN ALCANZA A LAS ARTES ESCÉNICAS, Y EL TEATRO DE GRUPO CREÓ UNA MILITANCIA SOBRE LOS FINES ÚLTIMOS COMO UTOPIÁS GENERADORAS.

tradiciones, en un diálogo continuo con el contexto regional y las identidades locales y personales.

En cuanto a las utopías del teatro de grupo, habrá que rastrearlas en una larga lista de maestros y grupos: Julian Beck y Judith Malina (Living Theatre), el Odin Teatret, Grotowski, Brook... Los diferentes grupos latinoamericanos que abrazaron procesos horizontales de creación e instancias laboratoriales de trabajo, todos ellos se lanzaron en búsqueda de sus utopías, que se convertían en agentes de acción, principios rectores que los ponían en eje y que les recordaban a cada paso los fines de la aventura. Estas utopías también funcionaron como escudos protectores. Utopías vinculadas a un teatro de transformación social, al arte como elemento de concientización, sensibilización y equidad, a la pureza de la técnica pero no como fin último, al teatro como vehículo para una sociedad más justa, a un arte para todos, potente, transgresor, a una poética refinada... y la lista puede llegar a ser muy grande.

La teatralidad otra, como el Paradigma Otro, será aquella, entonces, que no surja como una alternativa que compita en el cartel de la fama. La teatralidad otra no busca los lugares de la hegemonía cultural, no pretende desplazar a nadie para ser el nuevo faro que deslumbra. La teatralidad otra no será amiga de la acumulación, sino del vacío (Deleuze).

No está marcada con el signo “más” sino con el “menos”. Ser una alternativa a las matrices coloniales de poder es decidir ocupar el lugar de

LA TEATRALIDAD OTRA, COMO EL
PARADIGMA OTRO, SERÁ AQUELLA,
ENTONCES, QUE NO SURJA COMO
UNA ALTERNATIVA QUE COMPITA
EN EL CARTEL DE LA FAMA. LA
TEATRALIDAD OTRA NO BUSCA
LOS LUGARES DE LA HEGEMONÍA
CULTURAL, NO PRETENDE
DESPLAZAR A NADIE PARA SER EL
NUEVO FARO QUE DESLUMBRA.
LA TEATRALIDAD OTRA NO SERÁ
AMIGA DE LA ACUMULACIÓN,
SINO DEL VACÍO (DELEUZE).

las minorías, de los silenciados, de los desconocidos, de los marginados. Y desde esas zonas construir una alternativa cultural descentralizada y potente. La proposición es de orden filosófico, en un contexto donde el individualismo impera, avasallando cualquier posibilidad de construcción grupal. Donde la fuerza de succión del aparato capitalista absorbe para sí cualquier intento de producción. No debe haber forma de ser un Paradigma Otro si no se ataca a la médula. De lo contrario, aparecerá simplemente otro paradigma, como una alternativa nueva que puja por las hegemonías, ganando o perdiendo posiciones en el ranking de los que más venden.

Un Paradigma Otro es inalienable, no juega con la lógica de la mayoría, y para eso debe alojarse en el territorio donde se ubica aquello que no puede ser cooptado. ¿Pero qué puede significar ser menos? ¿Qué implica ser parte de la diferencia menor y no de la gran fuerza emplazada?

Ser menos tal vez sea no arrojarse con los vestidos del poder. Puede ser, entre otras cosas, dar importancia al proceso y no al final. El final es el producto empaquetado. El proceso es el lugar intermedio que permanece

siempre inacabado y en constante ebullición. Allí se concentran las fuerzas en estado salvaje, sin domesticar, generando incertidumbre y desasosiego. Es el caos, el riesgo, lo desconocido, lo que no es aún y puede llegar a ser. Es el lugar de las múltiples posibilidades donde las energías no van a declinar, pues están en su estado intenso, puro, inaprehensible, multidireccionado. Sólo habitando el proceso puede descubrirse aquello que no fue previsto. O, al decir de Grotowski: “el misterio”.

El poder anticipa, modela, escoge y solicita el producto de acuerdo a los cánones de lo esperable. Crea una ficción de autonomía en un sistema que ya está predeterminado. El poder es determinista. Nos facilita las condiciones iniciales para llegar a estados previamente pautados. No elegimos, sino que somos elegidos y envueltos en un juego donde la resolución de los conflictos es aquella diseñada para proteger el equilibrio homeostático del orden social.

Y en el juego de lo hegemónico también hay pautas para el arte, un diseño exitoso y permitido hacia donde el poder arrastra. Allí no opera la matriz sino el sistema, que, como todo sistema, es cerrado y definido por las reglas que gobiernan la lógica de funcionamiento de sus partes. Ninguna pieza sale de su lugar para no alterar el sistema. El estado sistémico de la cultura brega por los mecanismos de conservación y control.

Ser menos es elegir “el vacío”, en el mismo sentido que lo planteaba Peter Brook. Es desmaterializar el fenómeno, el mundo cargado de cosas, para potenciar nuevas realidades que necesitan del otro para existir. Realidades que no están viciadas por la rutina, el anquilosamiento y la muerte, porque aún no son. El vacío es el lugar de lo virtual, de las realidades que necesitan potenciadores para surgir, ya que por sí mismas no llaman la atención. Y cuando surgen, brillan con la singularidad de lo vivo.

El vacío permite la aparición de otras existencias que se insinúan en ese fondo indeterminado. Pero situarse allí requiere un cambio necesario en nuestras costumbres perceptivas. Romper el prejuicio, lanzarse a lo inestable y lo indeterminado, y comprender que el acto creativo me requiere como mediador para el surgimiento de la forma. Es necesario cambiar el punto de vista para potenciar lo virtual, lo que aún no es pero se insinúa, y desplegar su arquitectónica (Lopoujade, 2018). En el vacío entre dos cuerpos, un gesto mínimo enlaza relaciones que requieren situarse en el desprejuicio, porque allí aparece lo “menor”, lo que no es, porque comparte otros modos de existencia distintos a los de los fenómenos que sí vemos.

EL PODER ANTICIPA, MODELA, ESCOGE Y SOLICITA EL PRODUCTO DE ACUERDO A LOS CÁNONES DE LO ESPERABLE. CREA UNA FICCIÓN DE AUTONOMÍA EN UN SISTEMA QUE YA ESTÁ PREDETERMINADO. EL PODER ES DETERMINISTA. NOS FACILITA LAS CONDICIONES INICIALES PARA LLEGAR A ESTADOS PREVIAMENTE PAUTADOS.

Por eso, entre lo virtual y su potencial existencia se encuentra el proceso. Ya no una combinatoria de elementos acabados, sino un espacio en constante transformación, complejo, cambiante y contradictorio, porque los virtuales que allí se insinúan se deparan entre su desaparición o su instauración. De allí que la frase de Mignolo: “la hegemonía de un Paradigma Otro será la hegemonía de la diversidad como proyecto universal”, se encuadra con el pensamiento de Souriau y la Teatralidad Otra que el teatro de grupo propone; pues, al situarse en el vacío, en el lugar de lo potencial y de lo no existente, multiplica el plano de posibilidades haciendo del universo un pluriverso, ya que se asume como potenciador de existencias menores y artífice de su construcción formal en los procesos de experimentación y creación que tanto resguarda.

REFERENCIAS

- BAUMAN, Zygmunt: *Vidas Desperdiciadas. La Modernidad y Sus Parias*. Buenos Aires: Editorial Paidós Estado y Sociedad, 2005.
- DELEUZE, Gilles. *Sobre o Teatro. Um Manifesto de Menos. Sobre a Obra de Carmelo Bene. O Esgotado. Sobre a Obra de Samuel Beckett*. Rio de Janeiro: Editorial Zahar, 2013.
- LOPOUJADE, David. *Las Existencias Menores*. Buenos Aires: Editorial Cactus, 2018.
- MIGNOLO, Wagner. *Historias Locales/Diseños Globales. Colonialidad, Conocimiento Subalterno y Pensamiento Crítico*. Buenos Aires: Ediciones Akal, 2002.
- ROLNIK, Suely. *Geopolítica del Rufián (o del Chuleo o del Cafishio)*, in: Ramona de Artes Visuales N67, Buenos Aires, 2006.

MÁXIMO GÓMEZ es Doctor en Artes otorgado por la Universidad Federal de Minas Gerais, Brasil. Actualmente, es profesor adjunto de la Licenciatura en Teatro de la Universidad Nacional de Tucumán en las materias Técnicas de Actuación III, Investigación e Integración Teatral. Ha publicado artículos y libros relacionados a su especialidad. Gestiona y codirige desde el año 2009 el Espacio Teatral La Colorida en San Miguel de Tucumán, Argentina.

Do e para o território: estética, política e memória oral no teatro de grupo

João Rodrigo V. Martins

[...] as artes são uma esperança de humanidade e é nestes momentos mais difíceis, quando é maior a desilusão e a impotência, que as artes são as únicas capazes de celebrar a humanidade.

Exército Zapatista de Libertação Nacional.

Nas produções sobre teatro de grupo, há um predomínio da análise voltada para a dimensão estética, enfatizando aspectos como a pesquisa de linguagem, a forma da direção, a dramaturgia e os processos de criação artística. Esse olhar se concentra na obra e nos processos de criação dos núcleos artísticos, muitas vezes abordando como as práticas colaborativas e a experimentação influenciam a cena. A gestão dos grupos, no entanto, recebe menor atenção.

A escassez de obras dedicadas exclusiva ou majoritariamente a essa dimensão indica que ela é frequentemente considerada secundária em relação à criação artística. Isso pode corroborar a ideia de que gestão e criação artística são esferas opostas, sugerindo que a gestão não envolve um processo criativo e que os grupos produzem independentemente das condições materiais e simbólicas, das especificidades de sua organização e de sua relação com os financiamentos.

Por gestão entende-se não apenas questões administrativas e financeiras dos grupos, mas a relação com a organização e estruturação do núcleo, relações de trabalho e interação com o território. Nesse sentido, cada núcleo artístico estrutura sua organização de maneira singular, considerando suas

relações de trabalho, vínculo com o público, inserção no território e visões estéticas, éticas e políticas, os quais impactam diretamente a linguagem e a obra. Compreendem-se gestão e criação não como esferas separadas, mas enquanto dimensões imbricadas no processo artístico.

Eu argumento que, para apreender os modos de produção de teatro de grupo por meio de suas práticas cotidianas, é imprescindível analisar a relação com o território e público. Assim, este artigo propõe uma breve reflexão sobre estética e política no teatro de grupo, a partir da experiência de dois núcleos artísticos da cidade de São Paulo – Cia. O Grito e Coletivo Estopô Balaio¹. O foco recai sobre a relação desses grupos com o território e o público, em particular com a memória oral dos sujeitos habitantes dos locais onde os grupos se inserem. Busca-se evidenciar como as práticas teatrais são alimentadas e se configuram como processos de recreação e ressignificação da memória oral, por meio de práticas coletivas situadas.

ALGUMAS PALAVRAS SOBRE ESTÉTICA, POLÍTICA E MEMÓRIA ORAL

[...] o passado está, por assim dizer, presente na imagem como signo da sua ausência, mas trata-se de uma ausência que, não estando mais, é tida como tendo estado. Esse “tendo estado” é o que a memória se esforça por reencontrar. Ela reivindica a sua fidelidade a esse “tendo estado”.

Paul Ricoeur, *A Memória, a História, o Esquecimento*.

Jacques Rancière (2009), ao explorar a relação entre estética e política, frisa que a estética desempenha um papel político ao definir o que pode ser feito, visto, dito e pensado socialmente. Para o autor, a política é o campo do dissenso, onde a ordem estabelecida é questionada, e surge justamente quando a estética opera uma ruptura nessa configuração hegemônica do sensível. Aproxima essa perspectiva ao teatro de grupo, argumentando que a própria forma de gestão de grupo pode ser entendida como uma dimensão estético-política que busca romper com o que é factível, visível, dizível e pensável – ou seja, a lógica pautada no modelo gerencial da empresa (Dardot; Laval,

¹. A análise aqui apresentada faz parte de minha pesquisa de doutorado em Antropologia Social, atualmente em andamento, que investiga a relação entre a gestão de quatro núcleos artísticos do teatro de grupo (Cia. O Grito, A Próxima Companhia, Engenho Teatral e Coletivo Estopô Balaio) e as políticas culturais.

2016) – ao instaurar uma outra de natureza organizativa na esfera pública. A gestão não se limita aos meios objetivos e materiais de criação e sobrevivência de um núcleo artístico, mas constitui também um tensionamento, por motivos contingentes, conjunturais ou político-ideológicos, das relações e das formas de organização do trabalho vigentes. Comporta, portanto, as dimensões da estética e da política, disfarçadas sob a linguagem neoliberal enquanto técnicas, neutras e objetivas.

A partir dessa leitura, ao analisar as obras e a criação artística, torna-se essencial considerar as relações de trabalho, organização, questões administrativas e financeiras na gestão do grupo. A maneira como a gestão é organizada impacta diretamente a estética das atividades e obras, ainda que esse vínculo nem sempre seja evidente. Parafraseando Silvia Rivera Cusicanqui (2021), não se fala de uma estética que represente novas formas de organizar o mundo do trabalho e a vida social, mas de uma forma que as prefigure em um novo mundo por meio das práticas concretas de grupo.

O conceito de memória é polissêmico e varia de acordo com a área do conhecimento, a abordagem adotada e o referencial teórico-epistemológico empregado. Autores como Leda Maria Martins (1997, 2021) e o escritor malinês Amadou Hampâté Bâ (1979) ressaltam que a noção de memória também está ligada à ontologia. Enquanto diversas abordagens teóricas analisam a memória em sua relação com o tempo a partir dos limites do pensamento ocidental – marcado por uma perspectiva branca, eurocristã, cisgênera, heteropatriarcal e capitalista –, comunidades indígenas e quilombolas, por exemplo, concebem essa relação de forma não linear, não cumulativa, com aspectos mais dinâmicos e transformadores, fundamentando-se em outras percepções de ser e de realidade.

Leda Maria Martins, em sua pesquisa sobre os reinados do Rosário em Minas Gerais, evidencia que a relação entre memória e tempo caminha em temporalidades curvas, espiralares, não retilíneas, configurando-se também em imagens que se refletem. Essas temporalidades operam por meio de interconexões entre corpo, tempo, saberes, memórias e uma dimensão fundamental: a performance. Esta, por sua vez, é concebida pela autora como o espaço ritualístico de criação e recriação, entendido como: “[...] lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação” (Martins, 1997, p. 30).

O CONCEITO DE MEMÓRIA É POLISSÊMICO E VARIA DE ACORDO COM A ÁREA DO CONHECIMENTO, A ABORDAGEM ADOTADA E O REFERENCIAL TEÓRICO-EPISTEMOLÓGICO EMPREGADO. AUTORES COMO LEDA MARIA MARTINS (1997, 2021) E O ESCRITOR MALINÊS AMADOU HAMPÂTÊ BÂ (1979) RESSALTAM QUE A NOÇÃO DE MEMÓRIA TAMBÉM ESTÁ LIGADA À ONTOLOGIA.

A performance é ritualizada pela relação do corpo, voz, palavra, gestos e movimentos (Martins, 2021, p. 167). Dessa forma, a memória não está apenas resguardada em um tempo histórico ou em lugares institucionais de preservação, como bibliotecas, museus, arquivos, monumentos, entre outros. Pelo contrário, ela é constantemente criada e recriada por meio de repertórios que incluem experiências individuais e coletivas, orais, gestuais e práticas cujas esteiras de transmissão se configuram como meios de “criação, passagem, reprodução e preservação dos saberes” (Martins, 2021, p. 26). Essa dimensão processual, atenta à mudança e à transformação, é enfatizada por Leda Maria Martins na seguinte passagem:

A performance ritual é, pois, um ato de inscrição, uma grafia, uma corpo-grafia. [...] Esse corpo/corpus não apenas repete um hábito, mas também institui, interpreta e revisa a ação, evento ou acontecimento reapresentado. Daí a importância de ressaltarmos nessas tradições sua natureza metaconstitutiva, nas quais o fazer não elide o ato de reflexão; o conteúdo imbrica-se na forma, a memória grava-se no corpo, que a registra, transmite e modifica perenemente. (Martins, 2021, p. 58)

Por outro viés, lidar com a memória no presente não implica uma simples reprodução ou exercício mimético, mas uma reedição contínua, seja em âmbito individual ou coletivo, que passa inclusive pela transformação. Esse processo de reatualização da memória pode ser impulsionado ou impedido, dependendo de interesses sociais, políticos e ideológicos (Ricoeur, 2007).

O ponto central deste texto é considerar como os núcleos artísticos de teatro de grupo pesquisados interagem com o território e o público por meio da memória oral dos sujeitos residentes ou conviventes desses espaços. Nessa interação, o grupo se alimenta da memória como campo de investigação, reelaborando-a e recriando-a artisticamente, enquanto os próprios narradores também a ressignificam. Esse processo vai além da pesquisa, pois impacta significativamente a concepção de grupo, evidenciando que estética e política caminham juntas nessa dinâmica entre memória, território e público, a ponto de o próprio grupo se transformar e ser influenciado por essa relação.

“É UM CENÁRIO VIVO”: MEMÓRIA ORAL E TERRITÓRIO

Durante a pesquisa etnográfica, me chamava a atenção o enraizamento que o Coletivo Estopô Balaio tem no território, por meio do envolvimento com lutas indígenas e imigrantes e do vínculo próximo com os moradores do

Jardim Romano e adjacências, algo que um dos atores, que também é *rapper*, Dunstin Farias, descreveu como “teatro mutirão”². Trata-se de um teatro que se constrói de forma coletiva, horizontalizada, autogerida no bairro através do apoio de muitas mãos de artistas e não artistas, por meio de um “trabalho em comum”, cuja dramaturgia, *Reset Brasil*³, é do diretor e ator João Nyn, enviada ao pesquisador em 27 de janeiro de 2025.

Sob esse viés, o coletivo se estrutura na perspectiva da “arte em comunidade [...] propondo novas relações com a cidade e novas experiências de praticar a vida urbana”⁴. Sua sede está localizada no extremo leste de São Paulo, de modo que:

A gestão da Casa Balaio se alinha com a ideia de arte em comunidade, na qual as ações de partilha do espaço criam contornos estéticos em forma de ações movidas por artistas e moradores. Dessa forma, fazer arte e cultura é um dos nossos objetivos, mas o diálogo com a urgência de nosso bairro é constante [...] Com uma programação mensal, a casa é um centro de cultura e referência para os moradores da região, que encontram lá uma nova possibilidade de vida: a arte. A manutenção de um espaço como território de fruição de processos e obras artísticas num bairro periférico da cidade de São Paulo é garantir que equipamentos culturais independentes consigam alinhar-se às demandas locais a partir de uma política do cotidiano construída dia após dia nas ruas, na visita à sede e à casa dos moradores. Os espaços independentes conseguem, através de suas ações e relação com seu entorno, o que, muitas vezes, espaços institucionais não conseguem: se amalgamar ao cotidiano do lugar⁵.

Em diversas ocasiões pude notar que a Casa Balaio se configurava como um espaço de referência no bairro, não apenas no campo cultural, mas também nos âmbitos educacionais, de assistência e de sociabilidade de maneira mais ampla. O local comporta um conjunto de oficinas e formações em distintas linguagens reservadas para diversos públicos (adultos, jovens e crianças) e conta, inclusive, com uma parceria com o Programa de Iniciação

2. *Caderno de Campo*, 12 out. 2024.

3. *Reset Brasil* é um espetáculo que nasceu de um processo de pesquisa sobre a trajetória migrante e indígena, experiências que atravessam a maioria dos integrantes do coletivo. A peça narra uma rota de fuga do que se considera o Brasil, ao mesmo tempo que evidencia as resistências à colonização, protagonizadas por alianças afro-indígenas no extremo leste da cidade de São Paulo.

4. Projeto *Revivendo Ururay: Zona Leste É Terra Indígena!*, enviado ao pesquisador, 8 mar. 2022.

5. *Idem*.

Artística (PIA)⁶. Além disso, o coletivo utilizava o espaço no polo de articulação política e visibilização de lutas indígenas e periféricas, como a Semana de Politização Indígena Urbanizada, Quebrada Originária, Jardim Rimano, Cine Varal Romano, Festival Balaio de Cenas Curtas⁷.

Um outro exemplo desses múltiplos usos do espaço ocorreu no início da pandemia de covid-19, quando o coletivo sentiu que precisava agir em

relação à precariedade e vulnerabilidade que atingiram com mais força os trabalhadores de periferia. Com essa intenção o núcleo fez uma parceria com a ONG Feito Formiguinhas⁸, que doava cestas básicas. Junto ao Coletivo Acuenda⁹, organizaram a distribuição dos alimentos em sua sede para os moradores do Jardim Romano e do Jardim Fiorello (Itaquaquecetuba)¹⁰. Dessa mobilização surgiu a campanha “Jardim Romano contra o Coronavírus”, unindo esforços para enfrentar a crise sanitária e social no território.

ASSIM COMO OCORRE COM
DIVERSOS ESPAÇOS CULTURAIS
LOCALIZADOS NA PERIFERIA, OS
USOS QUE OS SUJEITOS FAZEM
DELES NEM SEMPRE SÃO
VOLTADOS A INTENÇÕES ARTÍSTICAS.
MUITAS VEZES, ESSES ESPAÇOS SE
TORNAM TAMBÉM AMBIENTES DE
CONVIVÊNCIA E SOCIABILIDADE,
SUPRINDO A AUSÊNCIA DE
EQUIPAMENTOS PÚBLICOS, COMO
PRAÇAS E CENTROS COMUNITÁRIOS.

Assim como ocorre com diversos espaços culturais localizados na periferia, os usos que os sujeitos fazem deles nem sempre estão voltados a intenções artísticas. Muitas vezes, esses espaços se tornam também ambientes de convivência e sociabilidade, suprimindo a ausência de equipamentos pú-

blicos, como praças e centros comunitários. Usos heterodoxos por parte do público, assim como a realização de trabalhos que borram as fronteiras entre cultura, assistência, educação e saúde, são características comuns nas experiências dos núcleos de teatro de grupo, especialmente daqueles situados em regiões periféricas ou contextos de vulnerabilidade. É nessa intersecção, onde arte e contingências da vida não se separam, que o Coletivo Estopô Balaio constrói sua atuação artística e sua relação em comum com a comunidade.

Dunstin Farias, ao interconectar estética e política, bem como a relação com o território enquanto espaço de pesquisa por meio da memória oral, afirma:

6. Programa da Prefeitura de São Paulo voltado à experimentação artística em diversas linguagens para crianças e adolescentes de cinco a catorze anos, atuando de forma descentralizada na cidade. Em geral, o programa era realizado em espaços das Secretarias Municipais de Cultura e de Educação, mas, em alguns casos, estabelecia parcerias com grupos artísticos, promovendo as atividades em suas sedes.

7. Mais informações das atividades: <https://coletivoestopobalaio.com.br/>

8. ONG que atua com pessoas em situação de vulnerabilidade, principalmente nas periferias. Mais informações: <https://www.instagram.com/feitoformiguinhas/>.

9. Grupo de artistas, também do Jardim Romano, que aborda questões LGBTQIAPN+ dentro da comunidade e no cenário artístico. Mais informações: <https://coletivoacuenda.com.br/>

10. Cidade da grande São Paulo que faz divisa com o Jardim Romano.

Mano, o teatro em comunidade, que a gente fala e que é o que eu entendi dentro do Estopô, é o que eu conheci de fato na prática e que a gente enxerga hoje como é inevitável existir Estopô sem teatro em comunidade, porque a essência do Estopô é essa [...] É um teatro que não isenta a comunidade da sua participação, seja a comunidade formada ou não formada, seja atriz ou não atriz, ator ou não ator. Isso não isenta da participação efetiva dentro de um espetáculo, seja na função de produção ou na função de cena mesmo, de espetáculo, de músico. Ou seja como próprio... Eu não vou dizer cenário, porque não é um cenário. É um cenário vivo. É participação viva, desde as cidades invisíveis a outros espetáculos, é trazer a comunidade para próximo desse diálogo da peça. Então, seja através das memórias desses moradores que vão ser trazidas no espetáculo, com muita licença e muita responsabilidade¹¹.

O integrante do coletivo ressalta que a noção de teatro em comunidade se configura como sua âncora, explicitando que a relação com o território não se resume a simples representação ou apenas recuperação da memória de seus moradores. Em outras palavras, não se trata de representar as memórias dos moradores e território, mas de trazê-los à cena, reelaborando-as e recriando-as de forma “positivada”, tornando-as uma força propulsora de mobilização social. Essa perspectiva se reflete na proposta do espetáculo *Reset Brasil*, que busca “resetar” a herança colonial brasileira. A comunidade, o Jardim Romano, adjacências e seus moradores são protagonistas do processo criativo, da estética, da linguagem, da pesquisa que privilegia a oralidade, da memória para discutir identidade, lutas indígenas e migração na relação que o território tem com a gestão do próprio coletivo.

O espetáculo *Reset Brasil* tem grande centralidade na memória indígena dos habitantes do território do Jardim Lapena, inserindo-se na ampla articulação das retomadas indígenas protagonizadas por diversas etnias em contexto nacional. Isso fica patente na seguinte passagem da dramaturgia, interpretada pela atriz e preparadora corporal Dandara Ferreira:

Foi numa caminhada como essa que vocês fazem que chegamos aqui em São Miguel de Ururay, buscando rememorar a história ancestral do território e de suas gentes. Vínhamos com uma frase plantada em nossas mentes por Case Angatu Xukuru Tupinambá, que é um grande historiador e parente Xukuru Tupinambá que nos conta que “pra saber sobre a ancestralidade dos povos pretos, indígenas e nordestinos em São Paulo é

11. Entrevista, 3 fev. 2025.

preciso ouvir suas histórias e sonhos”. Foi assim que, ouvindo histórias e sonhos, chegamos aqui: em Olga, que vem lá da Bahia¹².

No momento em que o texto é dito, no espetáculo, ocorre uma pausa no quiosque de Olga, imigrante, indígena e moradora do bairro, que compartilha brevemente suas memórias familiares e sua trajetória de imigração para São Paulo. Um pouco mais adiante, a poeta e atriz Kelli Andrade contracena com Senhor João, indígena tapuia e também morador do Jardim Lapena, que entra em cena para narrar suas memórias ancestrais e suas relações com outros parentes¹³.

Ao friccionar a dimensão do sensível, trazendo a comunidade como protagonista da cena, o coletivo abre um espaço político que permite pensar e praticar outras formas de organização do trabalho que rompam com as estruturas hegemônicas. Nesse sentido, estabelece-se uma relação dialógica entre a obra, o público e a gestão do Estopô, marcada por narrativas sobre memória, a simbolizar uma relação de influência recíproca entre política e estética.

Em 2021, a Cia. O Grito havia sido contemplado com a Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo¹⁴ e iniciava uma pesquisa sobre precariedade do trabalho, fluxos migratórios, gentrificação e memória, que resultaria em um espetáculo e também em um conjunto de ações artísticas na Casa Restaura-me: Núcleo de Convivência para Adultos em Situação de Rua¹⁵, no bairro do Brás, onde estavam sediados. Tanto as ações quanto o espetáculo eram pensados política e esteticamente na relação do espaço com o público convivente a partir do teatro interventivo, assim definido nas palavras do grupo:

O projeto de investigação estética apresentado aqui tem como eixo estruturante a ideia de que o espaço é também sujeito, seja ele a Casa Restaura-me, o Brás ou a cidade de São Paulo, é o espaço que traça os caminhos da investigação. Portanto, a pesquisa da Cia. O Grito busca se aprofundar

12. Dramaturgia de *Reset Brasil*.

13. Termo utilizado por indígenas para se referir a outros indígenas da mesma etnia ou não.

14. Essa lei se destaca por ter características diferentes de outras políticas públicas de cultura, tanto do município quanto do estado, sendo considerada como a mais democrática e com mais espaços participativos para a sociedade civil. Seu diferencial está na possibilidade de desenvolver processos artísticos de pesquisa que rompam com a lógica produtivista presente em outros editais de orçamento direto, os quais frequentemente privilegiam eventos pontuais, de curta duração e sem continuidade. Além disso, ela se diferencia das políticas de isenção fiscal em que o recurso está nas mãos do interesse artístico da iniciativa privada por conta do processo de captação de recurso. Daqui em diante, refiro-me a ela apenas como Fomento.

15. Trata-se de um espaço público gerido pela Aliança da Misericórdia por meio de uma parceria público-privada.

em uma linguagem interventiva que compele relações mais aprofundadas com os espaços e suas pessoas e pauta-se em intervenções urbanas e *site specific* como linguagens artísticas¹⁶.

A Companhia, sediada desde 2015 na Casa Restaura-me, vinha se dedicando a refletir sobre a relação com o espaço, os conviventes e o teatro interventivo, através das narrativas dos residentes do espaço marcadas pela imigração, precariedade do trabalho, vulnerabilidade social, solidão, entre outros pontos. Em 2021, por exemplo, foi contemplada pela Lei Aldir Blanc do Município de São Paulo, em um projeto chamado *CONTA [MI] NAR [ELE]*, que até então vinha se desenvolvendo sem recursos financeiros, cujo aspecto central baseava-se nas experiências de oficinas teatrais oferecidas aos conviventes da Casa. Samira Pissinatto, professora de artes e atriz da Companhia, afirma que “[...] o teatro interventivo se fundamenta na ideia da relação com o público como sujeito da apresentação teatral”¹⁷ e Wilson Saraiva, ator e produtor, diz tratar-se de “procura que visa democratizar o palco como lugar para falar”¹⁸.

A relação com a Casa Restaura-me – espaço de convivência de pessoas em situação de rua – e seus conviventes era um pilar não apenas para a pesquisa, mas para a gestão da companhia. Isso se explicitou no contexto da pandemia de covid-19. O conjunto criador havia sido contemplado no Edital nº 34 do primeiro semestre de 2019 com um projeto de duração prevista de catorze meses. Em março de 2020, porém, com as medidas de isolamento social e *lockdown* na cidade de São Paulo, para conter a crise sanitária, a Companhia teve de se retirar do espaço e adaptar o projeto ao ambiente virtual. Tal processo trouxe à tona um dilema de permanente debate: o público. Pessoas em situação de extrema vulnerabilidade não tinham equipamento telefônico ou tinham acesso limitado à internet, ainda menos para atividades culturais. A opção da companhia foi pedir uma prorrogação à equipe do Fomento, pois o trabalho com o público ali era primordial.

Com a flexibilização das medidas de isolamento social no ano de 2022, observei alguns espaços onde as narrativas de memórias dos conviventes eram apreendidas para alimentar aspectos estéticos e políticos da criação da obra

A COMPANHIA, SEDIADA DESDE 2015 NA CASA RESTAURAME, VINHA SE DEDICANDO A REFLETIR SOBRE A RELAÇÃO COM O ESPAÇO, OS CONVIVENTES E O TEATRO INTERVENTIVO, ATRAVÉS DAS NARRATIVAS DOS RESIDENTES DO ESPAÇO MARCADAS PELA IMIGRAÇÃO, PRECARIIDADE DO TRABALHO, VULNERABILIDADE SOCIAL, SOLIDÃO, ENTRE OUTROS PONTOS.

16. O Grito, 2019, p. 8.

17. *Caderno de Campo*, 15 jul. 2022.

18. *Caderno de Campo*, 23 ago. 2022.

Cidade Alívio. Esses espaços aconteceram, por exemplo, durante o processo de pesquisa, quando atores e atrizes trouxeram fotos de parentes, geralmente pais e avós, para refletir sobre imigração e precarização do trabalho. Além disso, no processo criativo havia um momento no qual o elenco pegava fo-

NO DIA EM QUE ASSISTI À APRESENTAÇÃO, UM CONVIVENTE DA CASA QUE ESTAVA NO PÚBLICO SE MOVIMENTOU PARA INTERAGIR COM O ELENCO E RELATOU SUA EXPERIÊNCIA COMO UM HOMEM IMIGRANTE EM SITUAÇÃO DE RUA HÁ ANOS, QUE SOBREVIVE POR MEIO DE BICOS E TRABALHOS PRECÁRIOS COMO CARREGADOR NO BRÁS.

tos antigas de familiares e compartilhava narrativas sobre as condições materiais de vida dessas pessoas, por meio da memória de narrativas faladas. Um outro espaço acontecia durante o espetáculo. No dia em que assisti à apresentação, um convivente da casa que estava no público se movimentou para interagir com o elenco e relatou sua experiência como um homem imigrante em situação de rua há anos, que sobrevive por meio de bicos e trabalhos precários como carregador¹⁹ no Brás.

Esse processo não apenas se refletia na dimensão política, ou seja, na organização da companhia, mas também estava presente em cena, na estética, por meio de personagens imigrantes que, ocupando postos de trabalho precarizados, viam seu sustento ameaçado pelos frequentes alagamentos na cidade. Não apenas a dramaturgia foi elaborada assim, mas também a criação de personagens pelos atores e atrizes. Samira, nesse sentido, relata que o teatro interventivo era construído da seguinte maneira:

Quando pensamos em chamar de espetáculo interventivo, isso vinha muito de experiências que a gente tinha dentro da casa, em que levávamos uma proposta de ação, misturada com cena, e as pessoas interagiam com essa proposta. E daí dava continuidade ao que a gente estava criando. Deixa eu ver, como exemplo... tínhamos um conto que inventamos como proposta de ação, que eram dois viajantes. Então, eram os viajantes que chegavam em São Paulo e pensavam como demarcar terras. Então, pedíamos ajuda do público como demarcar. Depois, discutíamos a questão de quem tinha razão, o vendedor na rua, o vendedor de dentro da loja, quem são os trabalhadores que estão envolvidos nos dois processos. Até a relação de preconceito entre dois trabalhadores [...]. Enfim, e isso tudo com a ajuda real do público para ir contando essa história. Essa intervenção passa pelo crivo do público que a história vai sendo contada. Era essa a ideia de inter-

19. Carregadores são trabalhadores que auxiliam comerciantes e lojistas do Brás com seus produtos, fazendo entregas com carriolas ou até mesmo descarregando caminhões que chegam ao bairro cheio de mercadorias.

venção que estudávamos. E daí, se a gente comparar com *Cidade Alúvio*, a gente tem alguns momentos de fato de intervenção²⁰.

Dessa forma, nos dois núcleos artísticos os modos de produção de grupo são ressignificados, reinterpretados e reposicionados a partir da relação com o território e o público, ancorando-se, em maior ou menor grau, nas memórias de seus moradores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, procurou-se explicitar como os dois grupos pesquisados – Cia. O Grito e Coletivo Estopô Balaio – possuem abordagens distintas na relação entre estética e política, ou entre conteúdo e forma. No entanto, ambos compartilham a indissociabilidade dessas esferas em seus processos de gestão, especialmente na conexão com o território e o público.

A Cia. O Grito caminha na busca de um teatro interventivo, cujo objetivo é proporcionar que os conviventes da Casa Restaura-me intervenham no fazer teatral, indo além da cena e incorporando suas memórias e experiências ao processo criativo e na gestão da Companhia. Dessa forma, a relação com a memória dos conviventes não apenas impulsionou a pesquisa no espetáculo *Cidade Alúvio*, mas também se reflete na maneira como a Companhia concebe sua manutenção, organização, processos artístico-pedagógicos e relação com o público, sempre em diálogo com os paradigmas da existência desses conviventes.

O Coletivo Estopô Balaio, por sua vez, tem uma profunda inserção no território e compreende o teatro como uma prática relacional em comunidade, em que o fazer teatral está intrinsecamente ligado às percepções e demandas dos moradores. A noção de “teatro em comunidade”, fortemente ancorada nas memórias locais, não se restringe a uma dimensão de pesquisa, mas constitui a base que orienta todas as ações do coletivo. Esse princípio se reflete na composição do Estopô, nos objetivos de sua existência e no papel político e artístico que tem no território.

A memória não é algo fixado e estagnado no passado. Ela é constantemente reelaborada pelos núcleos através da construção cênica e pelo modo de produção, em um conjunto complexo de confluências e transformações,

A CIA. O GRITO CAMINHA NA BUSCA DE UM TEATRO INTERVENTIVO, CUJO OBJETIVO É PROPORCIONAR QUE OS CONVIVENTES DA CASA RESTAURA-ME INTERVENHAM NO FAZER TEATRAL, INDO ALÉM DA CENA E INCORPORANDO SUAS MEMÓRIAS E EXPERIÊNCIAS AO PROCESSO CRIATIVO E NA GESTÃO DA COMPANHIA.

20. Entrevista, 10 fev. 2025.

fusões e rupturas. Esse processo transforma tanto a figura do narrador como a do ouvinte, ora ocupados pelo grupo, ora pelos moradores. Assim, um grupo não apenas recria a si mesmo e reelabora as memórias dos moradores e conviventes, mas também impacta e disputa simbolicamente a relação com a cidade, iluminando o apagamento de memórias subalternizadas pela hegemonia da história dos vencedores, como alerta Walter Benjamin.

REFERÊNCIAS

- CUSICANQUI, Silvia Rivera. *Ch'ixinakax Utxiwa: Uma Reflexão sobre Práticas e Discursos Descolonizadores*. Trad. A. L. Braga e L. Z. Zalis. São Paulo: N-1 Edições, 2021.
- DARDOT, P.; LAVAL, C. *A Nova Razão do Mundo: Ensaio sobre a Sociedade Neoliberal*. São Paulo: Editora Boitempo, 2016.
- HAMPÂTÉ BÂ, A. "A Palavra, Memória Viva na África". In: *A África e Sua História*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1979, p. 17 (série O Correio da Unesco, ano 7, n. 10-11).
- MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da Memória: O Reinado do Rosário do Jatobá*. São Paulo: Editora Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.
- _____. *Performances do Tempo Espiral: Poéticas do Corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível: Estética e Política*. Trad. Mônica Costa Netto. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 72.
- RICOEUR, Paul. *A Memória, a História, o Esquecimento*. Trad. Alain François et al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

JOÃO RODRIGO V. MARTINS é doutorando em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina, gestor de projetos na Associação dos Artistas Amigos da Praça, entidade gestora da SP Escola de Teatro, e educador popular.

PRIMEIRA FILA



Camarim (Introdução de *A Iniciação do Ator*)

Fauzi Arap¹

Todos têm oculto em si o ator. Médico e monstro, para ser, o ator não é. A existência visível e formal é a personalidade. O ator não é para que a personagem seja, e em cima desta contradição toda arte teatral se processa. Quando o ator trabalha apenas com a personalidade, acaba por desprezar os veios mais profundos do tesouro que a arte pode proporcionar. Pois o teatro é arte alquímica, no sentido de oferecer a seu adepto uma oportunidade de transformação cabal, se ele se dispõe a mergulhar sem medo, em busca de sua identidade real.

A narrativa é distração e hipnose, e a vida, um espetáculo que assistimos de dentro. Televisão e cinema materializam dimensões ilusórias que envolvem a vida do homem e a apresentam como ficção. Filmes e vídeos são en-

1. Texto escrito e passado especialmente para Nelson Baskerville. Sobre o contexto, o ator-diretor relata: “Fauzi escreveu para mim um material chamado *A Iniciação do Ator*, que descrevia o trabalho do ator em doze passos, entremeando técnicas de interpretação com estudos esotéricos inspirados em madame Blavatski, Pantanjali (autor, místico e filósofo na Índia antiga; seu nome é registrado como um autor e compilador de uma série de obras sânscritas, a maior delas os Yoga Sutras, um texto de yoga clássico). O material (espécie de apostila) surgiu de conversas entre nós sobre o concreto e o subjetivo no trabalho do ator na análise das técnicas de interpretação de Stanislavski, quando eu questionava uma certa dureza na aplicação das técnicas do autor e diretor russo. Por ser um ator completamente intuitivo, certos rigores na aplicação do estudo me engessavam na criação, também por eu entender que o trabalho do ator exigia, além do entendimento dessa técnica, algo que ultrapassava o pensamento racional, que cada ator carrega em si baseado na vivência emocional, classe social e até em traumas vividos. Fauzi me ensinou isso e compartilhava que o orientador, fosse ator, autor ou diretor, deveria conhecer e entrar nesse mundo emocional que cada artista traz”. Pela inequívoca importância do autor e criador Fauzi Arap, decidiu-se por inseri-lo aqui. Trata-se de material estético-histórico precioso que colige mentalidade e crença. [N. do E.]

latados de emoções e copiam a memória humana que, por natureza, tem o dom do registro.

Na arte, a distância possibilita o usufruto do prazer da ilusão de forma ílesa. Som e imagem fabricam no espectador emoções sem comprometimento físico e, assim, ele exerce seu direito ao prazer por empatia, de forma andrógina e intocada, e pode imaginar-se imune às consequências das ações no mundo real.

O círculo vicioso contido na vivência empática de emoções alheias é inerente ao drama contemporâneo e materialista destes tempos. O teatro apenas assistido não capacita o indivíduo a descobrir-se sujeito de sua própria vida. Apenas a prática do ator, com ensaios repetidos e participação direta,

consegue comunicar sem palavras a verdadeira natureza da máscara, que se confunde com a identidade pessoal. A investigação e a manipulação da memória no exercício da criação da Personagem colaboram para a descoberta de uma liberdade inaudita e convergente com a que descobrem os santos. Cada um é potencialmente tudo e todos, e só com esta verdade, se alcança a maestria da arte.

A criação do psicodrama, por Moreno, deveria ter marcado a morte do Teatro Burguês. A compreensão do mecanismo inerente à vida em sociedade deveria ter frutificado na supressão da divisão palco/plateia para resgatar cada ator de si mesmo, e não apenas o espectador da vida, prisioneiro de personalidades aprendidas. A técnica do psicodrama

consegue atualizar a memória que, oculta nos porões da mente, escraviza seu possuidor. Cada um precisa livrar-se da impressão de que o espetáculo da vida alheia é mais real do que o da sua própria.

Só a dor cura a cegueira de não enxergar o outro real. Ela é agulhão que devolve o indivíduo a seu centro, e o faz consciente do mundo que habita dual, claro e escuro, bem e mal. O psicodrama ajuda a compreender aquilo que vincula os indivíduos entre si, através dos mecanismos de projeção e introjeção. A Impessoalidade é uma conquista.

A identidade dual do ator materializa de forma esplêndida a condição humana e o capacita a pesquisar e investigar a essência da mais pura espiritualidade. O artifício propicia a descoberta de Leis que regem a interação no campo da vida formal e que mascaram a unidade subjacente. A plena entrega se faz necessária para o contato com os cordéis de pura energia e a descoberta de possibilidades incompreensíveis para o homem comum.

NA ARTE, A DISTÂNCIA POSSIBILITA
O USUFRUTO DO PRAZER DA ILUSÃO
DE FORMA ÍLESA. SOM E IMAGEM
FABRICAM NO ESPECTADOR
EMOÇÕES SEM COMPROMETIMENTO
FÍSICO E, ASSIM, ELE EXERCE
SEU DIREITO AO PRAZER POR
EMPATIA, DE FORMA ANDRÓGINA
E INTOCADA, E PODE IMAGINAR-
SE IMUNE ÀS CONSEQUÊNCIAS
DAS AÇÕES NO MUNDO REAL.

El Teatro independiente, en México, un valiente sobreviviente

Carla Bauche¹

En una Era donde las redes están inmersas en mentiras y avatares, y donde la Inteligencia Artificial avanza con gran velocidad, no me queda la menor duda de que el Teatro y otras Artes presenciales, se encaminan a recuperar su lugar único, su valor mágico y sagrado. El Arte es para el crecimiento del alma humana y para el desarrollo de su plenitud espiritual. No puede ser copiado, creado, inspirado, ni sentido de igual manera, por una máquina...

A sí lo dijo recientemente el actor Antonio Banderas en una entrevista, y estoy de acuerdo, o por lo menos lo deseo de todo corazón. Ya vivimos un ejemplo de cómo las artes nos acompañaron y sanaron a muchos durante la pandemia del Covid-19. Así fue como cumplieron una función social que contribuye a la salud mental del individuo. Algunos grupos de teatro independiente brincaron con la pantalla por medio de Internet, con producciones de corto presupuesto, hechas incluso con un celular. El teatro comercial tampoco nos abandonó, pues compartió en línea comedias musicales casi gratuitas, mal filmadas, claro, porque no se acostumbraba a invertir en esos materiales, pero la intención era la misma: divertir y distraer en momentos de miedo e incertidumbre.

1. Carla Lorena Bauche e Virginia Bauche, na vida histórico-social, são filha e mãe. Na vida artística, a dupla, muito querida, tem trabalhado juntas em espetáculos, aulas, programas radiofônicos, em palestras. Ambas escreveram texto diferenciados, mas a temática é a mesma. [N. do E.].

Aún así, causaron grandes juicios y reacciones de los críticos más puristas, y de actores y productores que “no se subieron al barco” del teatro filmado.

Cuando comenzamos a salir a las calles, se sentía una necesidad de ver gente, de reunirse, de volver a sentirse parte de un todo. Incluso podíamos mirarnos a los ojos y decirnos sin hablar: “¡Somos sobrevivientes!”. Los teatros en México estaban llenos y la mayoría de los espectáculos tenía público, bueno, los productores que se salvaron de la extinción.

Hoy volvimos a una normalidad en la que cada vez somos menos los asistentes. En México contamos con poca educación y míseros apoyos privados o gubernamentales para el desarrollo del gremio teatral, pero mientras el gobierno cierra teatros, los soñadores e ingenuos del teatro independiente

HOY VOLVIMOS A UNA NORMALIDAD
EN LA QUE CADA VEZ SOMOS
MENOS LOS ASISTENTES. EN
MÉXICO CONTAMOS CON POCA
EDUCACIÓN Y MÍSEROS APOYOS
PRIVADOS O GUBERNAMENTALES
PARA EL DESARROLLO DEL GREMIO
TEATRAL, PERO MIENTRAS EL
GOBIERNO CIERRA TEATROS, LOS
SOÑADORES E INGENUOS DEL
TEATRO INDEPENDIENTE SIGUEN
ABRIENDO NUEVOS ESPACIOS
PARA COMUNICAR LO QUE LA
SOCIEDAD INSISTE EN CALLAR.

siguen abriendo nuevos espacios para comunicar lo que la sociedad insiste en callar. Temas de violencia de género, desaparición de personas, feminicidios, el duelo y la pérdida, los abusos y, sobre todo, comedias, farsas y piezas con temas de aceptación a la comunidad gay han crecido como la espuma y venden como pan caliente.

Existe también una propuesta que llegó de España: Micro Teatro, Teatro en Corto y Teatro en Breve, que también ha permanecido en el gusto del público joven, aunque también tiene retractores del medio. Estas obras de pequeño formato, de 23 minutos máximo, se presentan en casas adaptadas para dar vida a las historias en sus reducidas habitaciones.

En efecto, las redes sociales ya forman parte de nuestra cultura teatral, pues también es un tema recurrente en el escenario: relaciones de pareja a través de una aplicación, la delincuencia virtual, los fraudes de moda, la violencia en

la que estamos transitando y un sinnúmero de preocupaciones sociales que se reflejan ahí. Pero en mi México mágico, mientras las autoridades se desgastan en callar sus voces, ¡más ecos gritan su descontento!

No existe, a la fecha, un registro de cuántos grupos independientes hay en mi país, pero conozco cientos en cada Estado – ¡y son treinta y dos Estados en toda la República Mexicana!. Cada uno cuenta su propia historia, dependiendo de sus circunstancias. Hay una gran riqueza de visiones, perspectivas y problemáticas por región que, tristemente, no llegan a las mayorías, pues no cuentan con el apoyo económico o institucional adecuado. Los temas de interés social no son abordados por los productores del teatro comercial, quienes se enfocan en comedias musicales que han probado éxito en el extranjero y que no implican un riesgo.

Algunos grupos de teatro independiente optan por pedir apoyo de instituciones gubernamentales y, cuando lo consiguen, enfrentan otros retos, como conseguir espacios aptos y tener públicos cautivos. Con una política como la nuestra en cuanto a la educación, son retos difíciles de vencer. Por otro lado, los teatros que sí cuentan con público están saturados de producciones con estrellas de televisión. Lograr una temporada mayor a doce semanas es casi imposible y, para un grupo independiente, más aún.

Otro impedimento, o factor que inhibe la relación entre el teatro independiente y el institucional, son los lineamientos y la programación de los espectáculos, que giran en torno a una temática preestablecida. El teatro independiente tiene un discurso; se levanta en contra de lo establecido, toca temas que incomodan, que hacen pensar, que sacuden conciencias. Así pues, estos grupos enfrentan muchos obstáculos. El mayor de ellos sigue siendo la falta de público.

“En ese aspecto tenemos gran responsabilidad los teatrístas y somos parte del problema”, comparte Isa Garrido de veinticuatro años, recién graduada de Artes Escénicas:

OTRO IMPEDIMENTO, O FACTOR QUE INHIBE LA RELACIÓN ENTRE EL TEATRO INDEPENDIENTE Y EL INSTITUCIONAL, SON LOS LINEAMIENTOS Y LA PROGRAMACIÓN DE LOS ESPECTÁCULOS, QUE GIRAN EN TORNO A UNA TEMÁTICA PREESTABLECIDA. EL TEATRO INDEPENDIENTE TIENE UN DISCURSO; SE LEVANTA EN CONTRA DE LO ESTABLECIDO, TOCA TEMAS QUE INCOMODAN, QUE HACEN PENSAR, QUE SACUDEN CONCIENCIAS.

[...] hay calidad y temas muy interesantes en algunos grupos que se autonombran Teatro Independiente, pero hay mucha basura también. Lo no pensado o lo mal desarrollado; lo muy pretencioso pero que no llega a nada; los miles de mensajes en una sola propuesta y que no concretan su objetivo, inundan los pocos espacios que tenemos. He visto montajes muy mal hechos y me da rabia pensar que ese es el primer contacto que tendrán algunos con el teatro. ¡Hay que saber desarrollar las ideas! Los improvisados que muestran su falta de estudio y de rigor, se llevan entre las patas a los buenos creativos. Nosotros estamos matando al poco público que nos queda con esa falta de preparación.

Diego Bauch de veinticinco años, recién salido de la carrera de actuación, nos da también su opinión:

Creo que existe baja calidad porque no tienen presupuesto, pero además son grupos improvisados, porque el dinero no da el talento, pero el talentoso, hace un buen trabajo aún sin dinero. Un buen texto, una gran actuación, al estilo teatro pobre de Grotowski, no necesita más. Créeme, no es un prejuicio, lamentablemente es real. A los adolescentes los mandan a ver teatro muy malo y eso nos quita público a futuro. Estas obras que ven no los

incitan a seguir consumiendo teatro sino a alejarse de él. Hay muy bueno, pero es el menos. La gente no estudia, debería ser más preparada. Hacen un poco de teatro en su escuela o entre amigos, y unas cuantas clases no los hace ni actores ni directores. Algunos grupos surgen por hambre y se demerita la profesión del teatro... también veo que lo bien hecho solo llega a escuelas privadas. Está dirigido a un solo sector de la sociedad, es elitista. Las Casas de la cultura, por ejemplo, no siempre tiene gente preparada. No se vive de eso y algunos buenos actores se dan por vencidos.

Como en muchos países de Latinoamérica, el desarrollo de la actividad teatral en México depende de muchos factores económicos y sociales, en los que ha habido auge o crisis, desarrollándose en varios niveles: teatro comercial, institucional e independiente. A principios del siglo XX había opulencia económica y eso repercutió directamente en la vida social y cultural de México. El teatro contaba con cerca de 10.000 espectadores por semana.

Cuando explotó la Revolución Mexicana (1910), se cerraron muchos teatros, dañando a los actores, pero surgieron con fuerza grandes dramaturgos.

COMO EN MUCHOS PAÍSES DE LATINOAMÉRICA, EL DESARROLLO DE LA ACTIVIDAD TEATRAL EN MÉXICO DEPENDE DE MUCHOS FACTORES ECONÓMICOS Y SOCIALES, EN LOS QUE HA HABIDO AUGE O CRISIS, DESARROLLÁNDOSE EN VARIOS NIVELES: TEATRO COMERCIAL, INSTITUCIONAL E INDEPENDIENTE.

De los años 20 a los 40 surgieron nuevos géneros teatrales como el teatro de revista, que ensalza el folclor mexicano y la comicidad y picardía que refleja nuestra idiosincrasia mexicana.

En 1946 vino otra crisis, en donde había falta de salas y de apoyo estatal. En los años 50 se fundaron y consolidaron instituciones públicas culturales para apoyar al teatro independiente, al ver la falta de equidad con el teatro comercial. En los años 60 surgió otra crisis importante por cuestiones culturales, y en los 80 hubo un nuevo auge gracias al boom petrolero. Vimos grandes operetas y comedias musicales que mostraban la opulencia. Sin embargo, esa misma década tuvo una crisis económica que casi paralizó al país con recortes de todo tipo.

A finales de los años 90 se levantó el movimiento social zapatista y la gente dejó de salir de sus casas por miedo. Ese es un efecto al que no hemos podido darle la vuelta. Lamentablemente, el sector cultural ha sido siempre uno de los más vulnerables y golpeados por las crisis, porque los gobiernos no entienden el valor que tiene el arte como herramienta de educación. Es interesante ver cómo, aun así, en cada etapa surgen instituciones públicas o privadas al rescate. La verdad es que nunca parece alcanzar para la gran demanda de creadores artísticos que se multiplican, y el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) es seriamente criticado hasta la fecha por repartir sus recursos siempre a las mismas personas.

Pero entonces, ¿cuáles son los motivos de esta reproducción, sabiendo que no hay apoyos económicos suficientes para que un productor independiente recupere su inversión? Simplemente, el amor al arte, una intrínseca necesidad de ser escuchado, de dejar una marca en nuestro camino; nuestra urgencia de comunicar.

Las manos pintadas² en una cueva son un ejemplo de la necesidad y el deseo que tenemos como humanidad de dejar una huella inolvidable en el tiempo y el espacio. Desde la Antigüedad, el arte ha sido la comunicación más sublime del amor humano. La mujer ha sido tema de inspiración para poetas, pintores, escultores, músicos y demás artistas a lo largo de la historia. Esa actividad de iluminación e inspiración es una conexión divina con un ser supremo y ha salvado al hombre de la vacuidad (emptiness) de todos los tiempos.

En la gran Tenochtitlán, la representación colectiva era una forma de desahogo social y se tomaba muy en serio. En la Nueva España, se reconoce al sacerdote como el primer actor, pues fue a través del teatro —con los autos sacramentales, hoy pastorelas— que nos catequizaron.

Durante el más terrible y cruel periodo del Holocausto, varios artistas se salvaron de ser exterminados en Auschwitz por el simple hecho de entretener a los más altos mandos del movimiento nazi. Esto nos lleva a entender que, aun siendo gregarios y sociales por naturaleza, hemos encontrado maneras de aislarnos en un mundo interno de creatividad, a través de las habilidades artísticas que nos distinguen del resto.

El teatro independiente tiene la importante función de hablar de nosotros como grupo, como sociedad, como comunidad o como país. Se atreve a manifestar y denunciar bajo su propia mirada y en constante resistencia. El actor independiente es un catalizador de emociones ante la fría y automatizada sociedad que se niega a sentir.

Vale la pena, como sociedad, apoyar las propuestas independientes para rescatar su labor social y la libertad del pensamiento crítico. El teatro independiente es valiente. Se expone a la crítica, a la no aceptación, a la censura; se atreve a decir “lo no dicho”. Toma vida y resurge una y otra vez, como el ave Fénix que emerge de entre las cenizas, en contra de una sociedad

DESDE LA ANTIGÜEDAD, EL ARTE HA SIDO LA COMUNICACIÓN MÁS SUBLIME DEL AMOR HUMANO. LA MUJER HA SIDO TEMA DE INSPIRACIÓN PARA POETAS, PINTORES, ESCULTORES, MÚSICOS Y DEMÁS ARTISTAS A LO LARGO DE LA HISTORIA. ESA ACTIVIDAD DE ILUMINACIÓN E INSPIRACIÓN ES UNA CONEXIÓN DIVINA CON UN SER SUPREMO Y HA SALVADO AL HOMBRE DE LA VACUIDAD (EMPTINESS) DE TODOS LOS TIEMPOS.

2. Sobre tal registro documental, dentre outros, consultar: <<https://www.lajornadamaya.mx/yucatan/171159/hallan-huellas-de-manos-pintadas-durante-ritual-maya-en-caverna-de-yucatan>>.

podrida, superficial y consumista que nos devora el cerebro en un mundo inconsciente de su propia fragilidad.

CARLA BAUCHE es Licenciada en Ciencias de la Comunicación, maestra, locutora, produtora, diretora y actriz. Há dirigido más de 30 obras com la Cia. de Teatro MBA. Inició em la radio como actriz infantil em radionovelas y comerciales. Se formó como actriz y continuó sus estudios en Brasil em el Teatro-escola Célia Helena y en el grupo Conexão Latina. Ganadora de varios premios de teatro. Escribe para revistas con temática de violencia de género. Representante de Adquisición y contenido como voluntaria para TE-ATRIX durante su entrada a México.

Así se vive desde adentro, el teatro independiente ¡Buscando el aplauso!

Virginia Bauche

Al profundizar un poco, podemos darnos cuenta de que, más allá de los sueños o anhelos, está la necesidad de ser y estar. Esto se reafirma con la imagen del mítico tercer ojo que nos observa desde el fondo de nosotros mismos, ese ojo simbólico que nos impulsa a dejar una huella de nuestra presencia en el mundo que nos rodea. Ya sea una firma o la huella de una bota en la superficie de la Luna.

A diferencia de los artistas plásticos, cuyo resultado de trabajo es tangible, el actor hace filigranas con voz y cuerpo, sobre cualquier escenario. Improvisa o repite un texto, original o milenario, que cumplirá su objetivo de conmover, siempre que haya alguien para apreciarlo o repudiarlo. Basta con dos personas, y ya hay teatro.

Desde la cuna, tenemos la intuición de buscar el aplauso. Muy pronto el bebé entiende que, si llora, alguien vendrá a verlo y entonces, mágicamente, las lágrimas se secan y aparece una sonrisa que provoca un aplauso, claro. Ejercitando el oficio de equilibrista, ese bebé hará su primer “solito”, mismo que mamá, su orgullosa representante, se encargará de transmitir a papá y abuelos, que naturalmente caminarán despacio atrás del pequeño mientras este logra llegar sano y salvo a la mesita de la sala. No importa que trate de comerse las flores de la maceta que la adornan. A partir de ese momento, siempre – o casi siempre – necesitará al público y, desde luego, su aplauso.

¿Y qué tal la joven asediada y ultrajada por los machos de la familia? Que, en tardes de bebida y marihuana, es intercambiada con los amigos hasta que logra huir y se refugia en un pueblo. Aprende a cocinar tamales, buñuelos, panqués y helados de frutas locales. Cada peso lo ahorra. Progresas y estudia

mientras aprende las labores del campo: montar y domar caballos, lazar becerros, ordeñar vacas y producir quesos. Es considerada figura importante y distinguida del pueblo, y al fin puede realizar su sueño: regresar a la ciudad, al barrio y a la vecindad donde fue abusada de niña. Compra el lugar y lo quema. Arrasa hasta los cimientos, luego manda emparejar el suelo y sembrar árboles frutales, ya que ella no pudo probar ninguna fruta, solo venderla. “Ahora los pobres podrán comer hasta hartarse”, piensa.

En un rincón del teatro, esa joven, sentada en el suelo, llora mientras lee su libreto, pues ha visto desfilas su infancia y juventud en páginas que le queman las manos. Cuando termina la obra, el payasito colecta unas monedas con su sombrero y ella recibe chiflidos y, lo mejor, ¡aplausos del mísero público! Ahí se produce la magia. El teatro se vuelve espejo de la vida familiar

EL TEATRO SE VUELVE ESPEJO DE
LA VIDA FAMILIAR COTIDIANA O
RECUERDA LAS HAZAÑAS DE LOS
ANCESTROS, QUE SON REVIVIDAS
CON LA MITAD DE RECUERDO Y LA
MITAD DE INVENCION. APARECEN
LAS CASACAS DE HEROICOS
DESERTORES QUE, AL FINAL,
GANAN LA GUERRA, O PAYASITOS
LASTIMEROS QUE SON LOS DUEÑOS
DEL CIRCO MÁS GRANDE DEL
MUNDO: EL CIRCO DE LA VIDA.

cotidiana o recuerda las hazañas de los ancestros, que son revividas con la mitad de recuerdo y la mitad de invención. Aparecen las casacas de heroicos desertores que, al final, ganan la guerra, o payasitos lastimeros que son los dueños del circo más grande del mundo: el circo de la vida. Todos buscando encontrar su vellocino dorado. Cada uno, a su modo, le otorga valor. Unos oirán el tintineo de las monedas en la taquilla, mientras otros, los artistas, aguardan por el premio a las desveladas e incansables sueños por fin ganados. Oirán el sonido que finalmente llega a coronar su noche y vivirá en su memoria por siempre: ¡el aplauso de su público!

Así surgen las historias de violencia de género, los sueños rotos de los poetas —ambos con los bolsillos vacíos, pero el alma rebosando de ilusión y esperanza.

Los amantes del teatro independiente, mal llamado “amateur”, como cualquier otro, implican mucho profesionalismo para recrear, memorizar y exponer un texto. No buscan como fin último la ganancia económica, y a veces venden hasta la camisa con tal de mostrar sus creaciones, con o sin telón. Empiezan invitando a familiares, que a su vez invitan a amigos de amigos, y así, de boca en boca, crece la publicidad de su teatro itinerante, que se adapta a los diferentes espacios que les es permitido usar.

Es curioso ver a un grupo que, en un descanso, devora café de un termo y unas tortas de frijol con huevo o quesadillas de guisado, mismos que generosamente les cocinan las madres o las abuelas, manifestando así su apoyo a los futuros triunfadores que los sacarán de pobres.

Una noche, el amigo del amigo se interesa en la obra y su elenco, decide representarlos mediante una comisión y se sube a navegar con ellos por el “océano del público”, que estará ansioso por ocupar una butaca para aplau-

dirles. Invita a algún fotógrafo conocido, que ofrece tomar un par de fotos para algún periódico que tiene la página dos de espectáculos.

A veces llega algún buscador de talentos y nace la disyuntiva: solo le interesa el estelar y propone un elenco más profesional. Por un lado, está el sueño del “elegido” y, por el otro, la desintegración de la compañía. Algunos se van sin volver la vista atrás, y otros se mantienen firmes al equipo y toman ese interés como impulso para volantear por calles, parques y mercados, en donde anuncian entradas al 2x1. A veces los ensayos se prolongan, y los padres de la actriz los interrumpen, pues hay que levantarse temprano para ir a trabajar.

El día del estreno, en el garaje del tío Polo, se instala una tarima, sillas plegables y bancos de la lonchería de Luis, el novio de la tía Luchita. El lugar está muy bien barrido y desinfectado, adornado con farolitos chinos de papel plegado. Se da entrada al público. Mamá reservó la primera fila, la importante, pero el escenario queda por encima de sus cabezas y se tiene que interrumpir la función para reacomodar las sillas, aunque algunos maloras quisieran seguir viendo desde abajo las piernas e interiores de las artistas.

La obra conmueve profundamente. A veces les provoca una risa amarga sazonada con llanto al ver el reflejo de sus vidas, para bien y para mal, ¡porque así lo manda nuestro Señor y hay que cargar la cruz! Vidas cotidianas relatadas en diferentes géneros teatrales y mimos que la gente va identificando con situaciones vividas, sufridas y disfrutadas.

Al final, el aplauso estalla como palomitas de maíz. Entre abrazos y despedidas, un día más el teatro se coronó con el amor y el aplauso que resonará para siempre en sus recuerdos. Es así como el teatro independiente en México se ha vuelto un crisol del cual nacerán generaciones de actores con una red en la mano, misma que sueñan usar para atrapar sus sueños.

Poco a poco se va desvistiendo el escenario. Se apagan los faroles, se apilan las sillas, y la gente se retira como si saliera de un templo, y se despide entre murmullos, porque no hay nada más triste que un escenario solo y vacío.

EL DÍA DEL ESTRENO, EN EL GARAJE DEL TÍO POLO, SE INSTALA UNA TARIMA, SILLAS PLEGABLES Y BANCOS DE LA LONCHERÍA DE LUIS, EL NOVIO DE LA TÍA LUCHITA. EL LUGAR ESTÁ MUY BIEN BARRIDO Y DESINFECTADO, ADORNADO CON FAROLITOS CHINOS DE PAPEL PLEGADO. SE DA ENTRADA AL PÚBLICO.

VIRGINIA BAUCHE es Graduada em Bellas Artes como diseñadora de vestuario teatral. Dramaturga, actriz, locutora y maestra. Fue Secretaria General em AITA-IATA de Teatro Amateur para la Unesco. Fue delegada en USA y Rusia ASSISTEJ. Maestra en varias instituciones educativas. Ganadora de varios premios por su trabajo.

Satyrianas: o corpo em festa como espaço de resistência e transformação social

Gustavo Ferreira

As Satyrianas tiveram sua origem em 1991, ainda sob o nome de Folias Teatrais, no Teatro Bela Vista, em São Paulo. De acordo com relato de Ivam Cabral e Rodolfo García Vázquez, presente no livro *Cia. Os Satyros: Teatro Visceral*, de Alberto Guzik, o evento nasceu como uma ação performativa provocadora e festiva idealizada por Cabral, em tom de trote artístico, envolvendo múltiplos grupos de teatro em apresentações contínuas – o que já antecipava o espírito transgressor e agregador que marcaria Os Satyros.

Após um período de atividades internacionais, com foco na cena teatral europeia, a Companhia retorna ao Brasil e, em 2001, retoma o projeto sob o nome de Satyrianas, promovendo uma maratona artística de mais de 78 horas ininterruptas, então centrada na ocupação da praça Roosevelt. A partir desse ponto, o festival passa a integrar de forma orgânica a paisagem cultural paulistana, consolidando-se como um dos mais importantes eventos de artes cênicas do país, notável por sua abertura a múltiplas linguagens artísticas e pela valorização da liberdade de expressão.

Mais do que uma mostra artística, as Satyrianas se constituem como um território de convivência, onde arte e vida se entrelaçam em experiências coletivas. Compreendê-las demanda uma análise que vá além da estética, incorporando questões de memória, resistência e subjetividade – dimensões que ganham corpo na cena contemporânea.

O CORPO COMO ACONTECIMENTO

Para pensar o papel do corpo nas Satyrianas, é fundamental recorrer à noção de “corpar”, elaborada por Helena Katz. Para a autora, corpo não é uma estrutura anatômica estática, mas um “acontecimento em constante atualização”, que se dá na relação com o outro, com o espaço e com o tempo. “O corpo está sempre se corpando porque as informações viram corpo. Em sendo assim, corpo também passa a ser verbo” (Katz, 2021, p. 29).

As performances que compõem o festival ativam os corpos como espaço de memória e de expressão política. São corpos dissidentes, periféricos, racializados e trans que, ao se colocarem em cena, rompem com os padrões normativos e reivindicam novos modos de existência. Assim, a presença desses corpos vai além da representação: ela é ato, resistência e presença insurgente.

A CIDADE COMO CORPO: MEMÓRIA E ESPAÇO

Um dos traços mais marcantes das Satyrianas é a forma como o espaço urbano é incorporado à experiência estética. A praça Roosevelt e os arredores do centro de São Paulo se transformam em extensões do corpo performativo. Palcos improvisados, ruas, bares e edifícios tornam-se suportes vivos de/para manifestações artísticas.

Essa espacialização da memória insere o público em um processo ativo de rememoração e reinscrição do passado. A cidade se torna corpo coletivo, em que a história não é dada, mas construída e contestada por meio da arte. Nas palavras de Katz, “isso ocorre porque quando o corpo e a informação se encontram, ela se torna corpo e, nesse encontro, tanto a informação quanto o corpo se modificam” (Katz, 2021, p. 21). Ao ocupar a cidade, as Satyrianas também reinscrevem seus sentidos.

ARTE, POLÍTICA E TRANSFORMAÇÃO SOCIAL

A presença de obras que abordam questões de gênero, raça, sexualidade e pertencimento evidencia o compromisso político do festival. O corpo em cena se transforma em um documento vivo, que reivindica escuta, visibilidade e transformação. As linguagens híbridas, muitas vezes experimentais, questionam as estruturas tradicionais da arte e propõem novos paradigmas para a criação contemporânea.

A proposta estética e política do Festival Satyrianas pode ser compreendida à luz do pensamento de Jacques Rancière, que vê a arte política não como simples instrumento de militância, mas como forma de reorganizar o sensível. Para o filósofo, a política da arte não reside na mensagem que ela transmite sobre o mundo, mas na redistribuição dos tempos e dos espaços, dos modos de ser e de fazer, da maneira de ser sensível. O festival encarna essa ideia ao propor uma ruptura com os modos tradicionais de fruição artística, ao ocupar a cidade com performances múltiplas, valorizar a diversidade de corpos e vozes, e tensionar os limites entre arte, vida e política. O Festival Satyrianas, portanto, opera como um dispositivo político-estético que desestabiliza a ordem dominante ao visibilizar sujeitos e práticas que geralmente permanecem à margem do campo artístico institucionalizado.

As Satyrianas tornam-se, assim, um espaço de experimentação radical, onde o fazer artístico se confunde com o fazer político. Ao estimular o encontro entre diferentes corpos e discursos, atua como uma plataforma de transformação simbólica e social. Além de sua ampla programação principal, o festival incorpora uma série de projetos especiais que aprofundam temáticas fundamentais da cultura contemporânea, promovendo diversidade, inclusão e experimentação artística. Esses subeventos funcionam como plataformas curatoriais dentro do festival, cada um com foco em um eixo específico de criação e reflexão. Entre os principais, destacam-se:

- **Dramamix**, um dos núcleos mais tradicionais do festival, é dedicado à experimentação dramatúrgica, promovendo o encontro entre novos autores e nomes consagrados da dramaturgia nacional. O projeto convida artistas a escreverem textos inéditos, que são montados e apresentados ao público durante o evento. Funciona como um verdadeiro laboratório cênico, onde é possível acompanhar diferentes vozes e estilos emergindo em resposta aos desafios do presente, além de fomentar a renovação e o diálogo intergeracional dentro do teatro.

- **SatyriBlack** é um espaço voltado à exaltação e discussão das culturas negras e promove apresentações, rodas de conversa, intervenções e performances que abordam as múltiplas identidades e expressões da negritude. É um espaço de escuta e visibilidade para artistas negros e negras, reunindo práticas que vão da música ao teatro, da dança à literatura, buscando enfrentar o racismo estrutural e celebrar a potência criativa das culturas afro-brasileiras.

- **SatyriTrans** tem foco na representatividade de pessoas trans e travestis nas artes e propõe uma reflexão crítica sobre as formas de existência e resis-

A PROPOSTA ESTÉTICA E POLÍTICA DO FESTIVAL SATYRIANAS PODE SER COMPREENDIDA À LUZ DO PENSAMENTO DE JACQUES RANCIÈRE, QUE VÊ A ARTE POLÍTICA NÃO COMO SIMPLES INSTRUMENTO DE MILITÂNCIA, MAS COMO FORMA DE REORGANIZAR O SENSÍVEL. PARA O FILÓSOFO, A POLÍTICA DA ARTE NÃO RESIDE NA MENSAGEM QUE ELA TRANSMITE SOBRE O MUNDO, MAS NA REDISPOSIÇÃO DOS TEMPOS E DOS ESPAÇOS, DOS MODOS DE SER E DE FAZER, DA MANEIRA DE SER SENSÍVEL.

tência desses corpos dentro e fora dos palcos. O subevento apresenta obras protagonizadas por artistas trans, promovendo não só sua visibilidade, mas também o reconhecimento da autonomia criativa desses sujeitos. As atividades vão de espetáculos a debates, reforçando a arte como campo de afirmação política e afetiva das identidades dissidentes de gênero.

- Satyribilidade se caracteriza em uma espécie de braço do festival e é dedicado à acessibilidade e à valorização de artistas com deficiência (PcDs). Promove uma programação que inclui espetáculos, intervenções e oficinas que evidenciam a produção artística realizada por pessoas com deficiência, contribuindo para o debate sobre inclusão sociocultural. Além disso, busca fomentar práticas e políticas de acessibilidade estética e comunicacional, desafiando o público e os criadores a repensarem o que se entende por corpo, presença cênica e fruição artística.

NARRATIVA PESSOAL: A EXPERIÊNCIA DE COORDENAR AS SATYRIANAS

Como coordenador geral das Satyrianas desde 2007, fui testemunha da evolução e da transformação do evento, que se consolidou como um dos maiores festivais de artes cênicas do Brasil. Ao longo desses anos, não apenas organizei, mas também vivi cada ação e cada movimento que compõem o

espírito das Satyrianas. Ser parte dessa experiência é, para mim, um ato de resistência e criação contínuos, em que o corpo e a memória se encontram em uma trama intensa de experimentação e radicalidade.

Desde o meu primeiro contato com o evento, percebi que as Satyrianas não eram apenas um festival, mas uma plataforma para dar voz à diversidade, à dissidência e à reinvenção das formas artísticas. Ser coordenador significava ser parte ativa dessa transformação, em que cada escolha

estética, cada novo projeto, era uma maneira de reafirmar o compromisso com uma arte que não se limita, que não se submete às regras convencionais, mas que busca expandir os limites da própria cena.

O corpo, enquanto força central e performativa, é algo que sempre me tocou profundamente. A cada edição, vejo os artistas se entregando, a fazer de seus corpos instrumentos de narrativas potentes, capazes de reescrever histórias e desafiar realidades. Esse é, sem dúvida, o reflexo do que o evento propõe: uma ressignificação constante, não apenas das práticas artísticas, mas da própria sociedade. Ao longo dos anos, percebo que as Satyrianas,

DESDE O MEU PRIMEIRO CONTATO
COM O EVENTO, PERCEBI QUE AS
SATYRIANAS NÃO ERAM APENAS UM
FESTIVAL, MAS UMA PLATAFORMA
PARA DAR VOZ À DIVERSIDADE,
À DISSIDÊNCIA E À REINVENÇÃO
DAS FORMAS ARTÍSTICAS.

para mim e para todos os envolvidos, se tornaram um território de vivências compartilhadas, onde a arte se encontra com a vida, e onde a cidade, como palco e espaço de resistência, se reinventa.

Essas experiências, esses encontros, não são apenas profissionais, são pessoais, íntimos. E, por mais que as Satyrianas se consolidem como um marco cultural, enquanto coordenador, tenho a sensação de que o evento ainda está em constante gestação, sempre abrindo novos espaços para a criação, a subversão e, sobretudo, para a memória, que move e mantém vivas as nossas lutas.

PÓS-CENA: O FESTIVAL QUE RESSOA

Essa pluralidade de propostas e expressões artísticas tem resultado, nos últimos anos, em um expressivo movimento de público e participantes, reunindo mais de 50 mil espectadores e cerca de 5 mil artistas, envolvidos em aproximadamente 600 atividades realizadas durante o evento. Além de seu impacto cultural e simbólico, o festival também gera efeitos significativos na economia local, impulsionando setores como hospedagem, alimentação, transporte e comércio na região central de São Paulo, especialmente no entorno da praça Roosevelt.

As Satyrianas representam muito mais do que um festival de artes: o evento se configura como um campo fértil de insurgência estética, política e social. Ao criar um espaço onde corpos diversos se encontram e histórias silenciadas são finalmente ouvidas, o evento não apenas celebra a multiplicidade de expressões, mas também transforma a arte em uma prática de resistência, liberdade e construção coletiva de memória. Este é um território onde a cidade, enquanto palco, se torna um ambiente de contestação e reinvenção, ecoando as lutas e as potências que moldam as experiências marginalizadas. Inspirado pela noção de “corpar”, este artigo propõe compreender as Satyrianas como um acontecimento relacional e transformador. Ao inscrever-se na experiência do afeto, na escuta ativa e na vivência de uma pluralidade de vozes, o evento revela sua força como uma plataforma para a reinvenção de narrativas e a afirmação da presença. Nesse espaço de ruptura e celebração, as Satyrianas se afirmam como um manifesto vivo, uma força pulsante que propaga, a cada edição, os valores da inclusão, da liberdade de expressão e da potência política do corpo. Por meio do evento, o gesto, a palavra e o movimento tornam-se ins-

AS SATYRIANAS REPRESENTAM MUITO MAIS DO QUE UM FESTIVAL DE ARTES: O EVENTO SE CONFIGURA COMO UM CAMPO FÉRTIL DE INSURGÊNCIA ESTÉTICA, POLÍTICA E SOCIAL. AO CRIAR UM ESPAÇO ONDE CORPOS DIVERSOS SE ENCONTRAM E HISTÓRIAS SILENCIADAS SÃO FINALMENTE OUVIDAS, O EVENTO NÃO APENAS CELEBRA A MULTIPLICIDADE DE EXPRESSÕES, MAS TAMBÉM TRANSFORMA A ARTE EM UMA PRÁTICA DE RESISTÊNCIA, LIBERDADE E CONSTRUÇÃO COLETIVA DE MEMÓRIA.

trumentos de transformação social, afirmando a arte como um elemento central na construção de um futuro mais justo e plural.

REFERÊNCIAS

- AQUILES, Marcio. *Os Satyros: Teatricidades – Experimentalismo, Arte e Política*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2024.
- GUZIK, Alberto. *Cia. Os Satyros: Teatro Visceral*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- KATZ, Helena. “Corpar. Porque Corpo também é Verbo”. In: BASTOS, Helena (org.). *Coisas Vivas: Fluxos que Informam*. São Paulo: ECA-USP, 2021 (Coleção PPGAC ECA-USP 40 anos, v. 4).
- MATE, Alexandre. *Breves Apontamentos sobre o Teatro das/nas/pelas Periferias Brasileiras*. São Paulo: Selo Lucias, 2024.
- RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível: Estética e Política*. Trad. Mônica Costa Netto. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

GUSTAVO FERREIRA é mestrando em Artes Cênicas pela ECA-USP, bacharel em teatro com especialização em produção cultural. Ator, diretor e produtor cultural, integra desde 2003 a Cia. de Teatro Os Satyros, participando de dezenas de espetáculos. Faz a coordenação geral do Festival Satyrianas desde 2007. É coordenador de Extensão Cultural e Projetos Especiais na SP Escola de Teatro.

NESTE NÚMERO

Ponto de Convergência – Rastilhos de Memórias Essenciais

O Ceará em Aderbal Freire-Filho, por Magela Lima

Alberto Guzik: a vida de um homem de teatro, por Edécio Mostaço

O inclassificável Abujamra: um sujeito que ressoa dos vãos da história, por Luiz Campos

Bibi Ferreira por meio de um relato apaixonado, por José Cetra Filho

Dercy Gonçalves, a avó de todos nós, por Kiko Rieser

Fauzi Arap ou A arte é o truque do introvertido para caber num mundo de extrovertidos: oração e fé criam o que acontece, por Nelson Baskerville

Fernando Peixoto: uma biografia constituída por embates, lutas e generosidade em torno da arte e da política, por Rosangela Patriota

João das Neves, um autêntico filho do seu tempo, por Roberta Carbone

Maria Alice Vergueiro, uma performer brasileira, por Sílvia Fernandes

Maria Della Costa: a Cotovia moderna cantou em São Paulo, por Warde Marx

O ato perpétuo de Marilena Ansaldi, por Andréia Nhur

Nicette Bruno e Paulo Goulart: o palco da minha infância, por Vanessa Goulartt

Renata Pallottini, mestra de todos nós, por Luís Alberto de Abreu

Cartas de duas atrizes a Ruth de Souza: das sementes que caíram de suas mãos, por Aysha Nascimento e Daniele Santana

Ensaio Geral

O advento de uma crítica teatral propriamente dita no Brasil, por Rodrigo Moraes Leite

Hacia una teatralidad otra: por una política de lo menor en el teatro de grupo, por Máximo Gómez

Do e para o território: estética, política e memória oral no teatro de grupo, por João Rodrigo V. Martins

Primeira Fila

Camarim (Introdução de *A Iniciação do Ator*), por Fauzi Arap

El teatro independiente, en México, un valiente sobreviviente, por Carla Bauche

Así se vive desde adentro, el teatro independiente ¡Buscando el aplauso!, por Virginia Bauche

Satyrianas: o corpo em festa como espaço de resistência e transformação social, por Gustavo Ferreira

